



Universidades Lusíada

Jaconiano, Sónia Isabel Rodrigues Cabral Moraes

Design e ecologia social

<http://hdl.handle.net/11067/3428>

Metadados

Data de Publicação

2011

Resumo

O Homem depara-se na actualidade com uma realidade que lhe impõe constantes readaptações ao seu meio ambiente, económico, social e cultural, promovidas pela aceleração dos ritmos de vida numa era de Globalização. Num clima de transformação, o designer, que vê no Homem o seu ponto de partida para o exercício da sua profissão, necessita observar e prever as novas necessidades que vão surgir, que deixam o plano de produção e consumo de bens, como principal preocupação de satisfação, e se alargam a ...

Man is faced at present with a reality that imposes constant readjustments to its environment, economic, social and cultural development, promoted by the acceleration of the rhythms of life in an age of globalization. In a climate of transformation, the Designer who sees the man in his starting point for the exercise of their profession need to observe and predict the new needs that will arise, leaving the plan of production and consumption of goods, the main concern of satisfaction and extend th...

Palavras Chave

Design, Cultura e material, Olaria, Design e arte tradicional, Design - Olaria, Artes e ofícios

Tipo

masterThesis

Revisão de Pares

Não

Coleções

[ULP-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-04-19T18:42:35Z com informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA DO PORTO

DESIGN e Ecologia social

Sónia Jaconiano

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre

Orientadora: Professora Doutora Maria Diogo

Porto 2011

À minha Filha e Marido

Agradecimentos

O desenvolvimento desta dissertação deveu-se não só ao meu esforço e motivações pessoais, mas também a um alargado número de pessoas que contribuíram para a sua materialização.

Deixo o meu agradecimento especial à Professora Maria Diogo, minha orientadora, pela sua confiança e aposta no meu trabalho. Em muitos momentos foi essa ideia de confiança e a aposta que me deram impulsos fundamentais para ultrapassar bloqueios internos de raciocínio. Agradeço o seu interesse na evolução desta dissertação e de todo o percurso que foi sendo feito ao longo da mesma, as suas sugestões e críticas que preencheram lacunas que, por diversos motivos, não teria conseguido suprir.

Agradeço também à Professora Fátima Rodrigues, pela ajuda incansável na orientação da produção das entrevistas, todas as suas críticas e sugestões foram essenciais a esse momento.

Um agradecimento à ADIP, na qual a Dra. Madalena Carrito, a Eng. Rosa Pedroso e a Oleira Judite me abriram as portas a uma investigação de campo da qual resultou a observação directa do processo produtivo da louça de barro preto.

Ao mestre Oleiro Fernando, ao Sr. João Amaral, à Prof. Maria Jesus Sheriff, ao Prof. José Luís de Almeida Silva, à Prof. Nadine, ao mestre Velhinho, aos alunos do curso de cerâmica artística, à artista plástica Joana Vasconcelos e aos Designers, Liliana Guerreiro e Marco Costa, pelos seus contributos, que enriqueceram esta dissertação.

Contudo, nada teria sido possível sem o apoio incondicional da minha Mãe, que apoiou todo o meu percurso, incentivando-me e ajudando-me em todos os pontos da minha vida profissional e familiar, assegurando que o tempo dedicado a esta dissertação não fosse prejudicado.

Resumo

O Homem depara-se na actualidade com uma realidade que lhe impõe constantes readaptações ao seu meio ambiente, económico, social e cultural, promovidas pela aceleração dos ritmos de vida numa era de Globalização. Num clima de transformação, o designer, que vê no Homem o seu ponto de partida para o exercício da sua profissão, necessita observar e prever as novas necessidades que vão surgir, que deixam o plano de produção e consumo de bens, como principal preocupação de satisfação, e se alargam a questões que envolvem a auto sustentabilidade do Homem no seu meio.

Este trabalho pretende demonstrar que a intervenção do Design na área das artes e ofícios do passado se apresenta, não só como uma forma de transportar a história dos povos, garantia da diversidade cultural, mas também como uma forma de recuperar saberes tradicionais, fomentando-se assim um nicho de sustentabilidade económica para os intervenientes deste processo, sejam estes designers, artesãos ou operários que deixaram de ter espaço laboral numa indústria sufocada pela falta de escoamento dos bens produzidos.

A relevância deste trabalho incide na explanação do estado actual da área das artes e ofícios, permitindo ao designer perceber qual deve ser a sua abordagem, ao intervir numa área de conhecimento, dominada pelo saber empírico formatado ao longo dos tempos onde se depara com os mestres artesãos da tradição e com a nova geração de Artesãos.

Através da teorização do processo produtivo da louça de barro preto de Vila Nova de Poiares, pretende-se demonstrar a complexidade que envolve uma área de saber fazer, mas também a sua riqueza de experiências que alimentam a criatividade e agitam os sentidos, numa era em que observar o passado pode ser um dos possíveis caminhos para construir um futuro sólido e sustentável.

Palavras-chave: Design, património imaterial, artes e ofícios, artesanato, louça de barro preto, auto sustentabilidade

Abstract

Man is faced at present with a reality that imposes constant readjustments to its environment, economic, social and cultural development, promoted by the acceleration of the rhythms of life in an age of globalization. In a climate of transformation, the Designer who sees the man in his starting point for the exercise of their profession need to observe and predict the new needs that will arise, leaving the plan of production and consumption of goods, the main concern of satisfaction and extend the self sustainability of Man in their midst.

This article discusses the design of the intervention in the arts and crafts of the past presents itself not only as a way to convey the story of the people, guarantee of cultural diversity, but also as a way to recover traditional knowledge, thus fostering a niche of economic actors to this process, be they designers, craftsmen or workers who no longer have a work space industry stifled by lack of flow of goods.

The relevance of this work focuses on explanation of the current state of the arts and crafts allowing the designer to realize, what should be their approach, when addressing an area of knowledge dominated by empirical knowledge formatted during the times when faced with the craftsmen tradition and the new generation of creative craftsmen.

Through the theory of the production process of the black pottery of Vila Nova de Poiares, intended to demonstrate the complexity that involves an area of know-how, but also its wealth of experiences that nurture creativity and stimulate the senses in an age when observing the past may be one of the possible ways to build a solid and sustainable future.

Key-words: Design, intangible heritage, arts and crafts, handicrafts, crockery black, self-sustainability

ÍNDICE

Introdução	11
Contextualização do tema	12
Âmbito	13
Motivação	14
Objectivos	14
Estado da Arte	16
Metodologia	19
Capitulo I - Cultura Imaterial	23
1.1. A cultura. Do Particular ao universal, uma discussão desde o sec. XIX à actualidade	24
1.2. O Património enquanto uma materialização da tradição	31
1.3 Diversidade cultural enquanto promotora da identidade social	36
1.4 A diversidade cultural construindo um todo universal	39
1.5 Globalização e fenómeno de individualização	45
1.6. O Design enquanto mediador entre as forças da tradição e da globalização	48
Capitulo II - Contextualização geográfica e cultural de Vila Nova de Poiares	55
2.1 A consciência da região, sobre o presente e futuro das artes tradicionais	62
2.2 A cultura do processo produtivo do barro preto em Vila Nova de Poiares (sec.XIX - XXI)	64
2.2.1 A obtenção e preparação da matéria prima	66
2.2.2 O ritual da roda do Oleiro	71
2.2.3 A tensão emocional no acto da cozedura da louça preta	75

Capítulo III - O ofício da Olaria em Vila Nova de Poiares na actualidade	79
3.1. Aprendizagem sistematizada. O caso da Oleira Judite.	83
3.1.1 Modelação na roda e secagem da louça	91
3.1.2 Cozedura da louça	93
3.2 Aprendizagem empírica .O caso do mestre oleiro Fernando.	104
3.3 reflexão sobre os casos observados	109
Capítulo IV - O papel do Design na área das artes e saberes tradicionais	113
4.1 A importância para o desenvolvimento económico de uma região da recuperação das suas artes e ofícios tradicionais	114
4.2 O encontro entre a disciplina do Design e a área das artes e saberes tradicionais	119
4.3 A relação entre Designers e Artesãos da tradição	123
4.3.1 Nova geração de artesãos. O caso da Escola de formação Cencal	129
4.3.2 A relação entre Designers e a nova geração de artesãos	138
Capítulo V - Objectivos e análise das entrevistas realizadas	141
Conclusão	149
Bibliografia	155
Anexo I - Entrevistas	163

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 - Fonte: <http://viajar.clix.pt/geo.php?c=104&lg=pt> < capturado em 2/9/11 >

Figura 2 - Fonte:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/LocalVilaNovaDePoiares.svg>
< capturado em 2/9/11 >

Figura 3 - Fonte: <http://www.panoramio.com/photo/46338117> < capturado em 2/9/11 >

Figura 4 - Fonte: <http://c.geneal.over-blog.com/article-27033846.html>
< capturado em 2/9/11 >

Figura 5 - Fonte: MASCARENHAS, Teresa; MACEDO, Ana Macedo - *Vila Nova de Poiares. Cem anos de História*. Oeiras: Edições Golfinho, 1999.

Figura 6 - Idem.

Figura 7 - Idem.

Figura 8 - Fonte: <http://www.adipoiares.org/pages.php?page=palitos> < capturado em 2/9/11 >

Figura 9 - Fonte: MASCARENHAS, Teresa; MACEDO, Ana Macedo - *Vila Nova de Poiares. Cem anos de História*. Oeiras: Edições Golfinho, 1999.

Figura 10 - Fonte: <http://www.adipoiares.org/pages.php?page=palitos> < capturado em 2/9/11 >

Figura 11 - Idem.

Figura 12 - Fonte: <http://www.adipoiares.org/pages.php?page=olaria>

Figura 13 - Idem.

Figura 14 até Figura 97 - Fotografias registadas pela candidata em 2011

Figura 98 - Fonte: http://www.google.pt/imgres?q=cencal&um=1&hl=pt-PT&sa=N&rlz=1G1ASUT_PT-PTPT448&biw=1366&bih=677&tbnid=heLz0mDL4wb0_M:&imgrefurl=http://elearning.cencal.pt/&docid=OUqDALmZ-GX6tM&w=200 < capturado em 2.9.11 >

Figura 99 - Fonte:

<http://www.tintafresca.net/News/newsdetail.aspx?news=dd6470b3-10a3-48db-aabb-9f4b8c7b121d&edition=118> < capturado em 2.09.11 >

Figura 100 - Grupo de fotografias registadas pela candidata em 2011

Figura 101- Idem

INTRODUÇÃO

Contextualização do tema

A velocidade a que vivemos conduz o homem a produzir objectos, que cada vez mais o tornam dispensável em inúmeras funções, que antes não se realizavam sem a sua presença. À partida todos pensam nisso como uma vantagem, uma vez que a diminuição da mão-de-obra liberta o homem para outras funções e, do ponto de vista económico, diminui os custos de produção no que respeita à indústria. Existe ainda a mais-valia de, em menos tempo, ser possível satisfazer o consumo desenfreado vivido actualmente pelas nossas sociedades. Neste processo, saliente-se ainda o papel do designer que, através da sua função social de sensibilizar os consumidores, muitas vezes cai na armadilha de os orientar pelo caminho onde existe menor obstáculo e o objectivo é logo alcançado, isto é, o caminho ditado pela indústria.

A questão que se coloca no meio de tantas vantagens, das quais todos usufruirmos, é a de saber se será necessário, para haver evolução, seguir apenas um caminho, esquecendo áreas que nos conferem raízes culturais e nos proporcionam objectos intemporais. Perante a força da comunicação social, orientada pela indústria e designers, estas áreas, que não têm atributos para credibilizarem os seus ofícios, acabam por morrer com os últimos mestres, uma vez que dificilmente os mais novos querem aprender técnicas que não são valorizadas e que não lhes conferem nem estatuto enquanto Artesão, nem um meio de subsistência.

Dentro deste contexto, não podemos esquecer que as futuras gerações de designers só terão como referências para a sua criatividade os objectos criados dentro da era de evolução tecnológica, perdendo assim qualquer contacto com as etapas dos processos produtivos do passado e que foram as raízes para a produção dos objectos presentes, produzidos por novos métodos. Caminhamos assim para um desprendimento cultural que, numa era de globalização, leva a não conseguirmos destaque pela diferença, uma vez que produzimos com os mesmos meios e conceitos do conhecimento geral.

Contudo, é também possível observar que, actualmente, a indústria se encontra com graves problemas para escoar os seus produtos, vendo-se obrigada a inviabilizar a criação de novos objectos e, até mesmo, a suprimir os postos de trabalhos de designers, ou a reduzir o número de operários e, por último, em caso de falência, abdicar dos mestres artesãos que dominam todo o processo produtivo. Esta realidade alerta os designers para novos caminhos a desenvolver.

Âmbito

No seguimento da análise geral sobre a temática das artes e ofícios do passado e do seu valor enquanto património, identidade de um povo e patrocinador de uma inclusão social (sustentável), o âmbito deste trabalho de investigação traduz-se no levantamento exaustivo do processo produtivo da louça de barro preto de Vila Nova de Poiares, atribuindo assim a teorização científica a um ofício que, por só ter associado a si a muito importante prática experimental, não consegue atributos suficientes para se credibilizar e conseguir permanecer activo e apelativo na realidade actual.

A louça de barro preto, nesta localidade, assume vincadamente o seu carácter utilitário, muito associado, no passado, ao apoio das actividades domésticas do quotidiano desses tempos. Nos dias de hoje, encontra-se vinculada à área da gastronomia, mais propriamente a uma receita característica da localidade que se designa por chanfana. Esta aliança surge como uma tentativa impulsionadora para despertar o interesse de pessoas, originárias de outras localidades, para estas áreas que caracterizam a cultura de Vila Nova de Poiares. Contudo, a sua função decorativa também ainda se mantém presente, sendo-lhe atribuída alguma relevância na realidade desta localidade.

Encontra-se, assim, no âmbito deste trabalho, um contributo para a nossa sociedade na medida em que se pretende deixar registadas as técnicas de produção de um ofício, para que, posteriormente, possa ser consultado com o propósito de perceber a prática do mesmo, assim como promover um nicho de mercado que fomentará o desenvolvimento e projecção da região em questão. Também faz parte do âmbito desta pesquisa, salientar a relação que o Design

desenvolve com os ofícios do passado, quando se debruça na possibilidade de criar novos desenhos a serem experimentados pelos mestres do saber fazer.

Motivação

Tendo esta dissertação como tema, os processos produtivos das artes e ofícios, que são património imaterial do nosso País, a motivação da candidata, neste processo de investigação, reside no facto de, em todo o seu processo de formação académica, ter desenvolvido interesse e mesmo um certo fascínio pela forma como a matéria-prima pode ser transformada pela mão do homem, que a deixa impregnada da sua energia e que faz de um objecto inanimado um contador de história, um legado para o futuro. Se olharmos para um Artesão, seja ele o marceneiro, o estofador, o joalheiro, a costureira, o serralheiro, etc e analisarmos o seu local de trabalho, bem como a forma como ele transforma as matérias-primas do seu ofício, percebemos como a riqueza de cores, texturas, cheiros, formas, sons, depressa nos inquietam a criatividade.

Objectivos

São objectivos desta investigação contribuir para a inserção e reinserção de milhares de Artesãos, uma vez que as suas técnicas podem, através do designers, seguir novos sentidos. Se, em conjunto com um processo de globalização, trabalharmos a regionalização, trazendo à tona o que de melhor temos nos processos produtivos do passado, podemos desenvolver um nicho de mercado que vai produzir riqueza material e imaterial ao país.

Pretendemos igualmente desenvolver curiosidade e interesse nos mais novos pela aprendizagem dessas artes e ofícios, que são nosso património cultural, alertando-os para a possibilidade de, nessas áreas, desenvolverem as suas profissões, acreditando que estas lhes podem conferir estatuto e reconhecimento profissional, enquanto mestres do seu ofício, assim como melhores condições de vida. Estando também atenta para a importância do património imaterial, facultado pela manifestação das artes e saberes do passado, a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e

Cultura) tem tentado criar mecanismos de defesa e divulgação desse património cultural simbólico, que carrega uma história, uma identidade. Estas preocupações são, também, objectivos que convém aprofundar.

Convém despertar o interesse para uma área que, pelo seu valor enquanto património cultural, pode significar, a par da evolução tecnológica, um conceito, que nos faz viver e reviver experiências, que nos faz conferir aos objectos valor humano e intemporalidade, estimulando a criação de objectos que terão lugar nas nossas casas hoje, nas casas dos nossos filhos, amanhã, e, depois, nas dos nossos netos, sabendo que carregam consigo uma verdade no seu material e na sua concepção.

Não tendo como objectivo o combate à evolução tecnológica, muito pelo contrário, reconhece-se a necessidade de aproveitar o máximo do que ela proporciona ao homem, considera-se, no entanto, que seria muito vantajoso parar por alguns momentos, reflectir e analisar o que de bom se obtém no passado, no que respeita aos conhecimentos das técnicas de produção artesanais que conferem em grande parte a identidade de uma região e até de um País.

Será que esta abordagem às artes e ofícios do passado, a que é possível mesmo chamar de neo-artesanato, pretende conduzir a um conceito de Design, que tem como ponto de manifesto uma produção atenta ao pormenor, conseguida através do respeito pelo tempo de produção necessária até atingir o produto final?

E, por outro lado, será possível considerar que a presença do artesão neste processo é fundamental tendo em conta que é ele quem humaniza a peça, durante o processo produtivo, através do conhecimento que herdou de outros mestres e que se pode tornar imortal, ao longo dos tempos, se for transmitido aos mais jovens.

Acrescenta-se ainda aos objectivos, que já foram enumerados, a relevância do despertar a consciência para a reutilização e renovação dos conhecimentos dos métodos produtivos artesanais, sem que o desenvolvimento moderno suprima

as características de um processo tradicional, envolto na história das gentes e locais.

Assim sendo, o objectivo desta investigação não incide propriamente nos produtos artesanais, mas antes nos seus processos produtivos, isto é, o caminho, que se percorre até chegar ao produto final, uma vez que, a partir desse conhecimento fundamental, é possível chegar a inúmeros caminhos distintos, no que respeita a esse produto.

Estado da Arte

É cada vez mais relevante o interesse de inúmeras áreas de investigação sobre a matéria, que também esta dissertação pretende abordar. Seja por organizações, que sensíveis à importância desta temática, tentam, com a intenção de preservar o património, promover incentivos e criar caminhos que viabilizam a materialização desses mesmos incentivos, seja por associações regionais, que promovem acções de desenvolvimento para que os apoios disponíveis sejam bem utilizados, seja por designers que, vendo a enorme potencialidade criativa dessas artes e ofícios, património de um povo, as repescam e lhes conferem a importância, que merecem, através de novos desenhos, novas utilizações, mas preservando a essência do ofício em destaque, assim como inúmeros investigadores que se debruçam sobre o assunto, credibilizando cientificamente este movimento, que se tem vindo a acentuar.

Associações de apoio ao desenvolvimento das artes e ofícios, que caracterizam cada região, fomentam assim a possibilidade de desenvolvimento económico, tais como a Associação de Desenvolvimento das Terras Altas do Homem, Cávado e Ave (ATACHA), que apoia a rota do linho e do ouro no Minho; ou a Associação para o Estudo, Defesa e Promoção do Artesanato de Freixo de Espada à Cinta (AEDPA); a rota do românico inserido no Plano de Desenvolvimento Integrado do Vale do Sousa (PROSOUSA); a Associação de artesãos da Serra da Estrela, que dinamiza a promoção das artes e saberes locais, assim como a integração dos mestres dos ofícios no contexto dos mercados actuais.

Não sendo esta temática apenas uma preocupação nacional, é possível dar como exemplo, o Brasil, onde se encontra um serviço de apoio a micro e pequenas empresas (SEBRAE). Ainda no Brasil, podemos referir os irmãos Campana, designers que, no seu trabalho, atribuem grande relevância às matérias-primas e saberes locais e que já conta com uma grande projecção mundial.

No nosso país, artesãos como Miguel Gigante que encontrou, através do contacto com os usos e costumes da Serra da Estrela, uma matéria-prima, o burel, que o levou a desenvolver um projecto de criação de objectos, na área da moda, tem sido de muita relevância para esta região e para o país, uma vez que as suas peças já se encontram em mercados internacionais.

A Norte do país, uma designer, Paula Sousa, desenvolve um projecto que resgata a arte do estofado, desenhando sofás, poltronas, entre outros elementos, que nos remetem para épocas passadas, mas que nos deixam perceber a influência do presente. Trata-se, sem dúvida, de uma releitura da sabedoria dos mestres dos ofícios. Com este projecto, Paula Sousa criou a MUNNA, uma marca que já representa o nosso país no exterior.

Encontramos também um grupo de designers cujas especialidades são o equipamento e os interiores, que através de um longo estudo do mercado, Português e internacional, perceberam as enormes potencialidades da tradição dos nossos processos produtivos. Estes designers criaram em torno deste conceito, uma marca, a Boca do Lobo.

Joana Vasconcelos, uma artista plástica que nas suas obras resgata os conceitos das artes do passado, relacionando-os com os aspectos de carácter social apresenta um último projecto, uma colcha de croché, que foi criada, como sendo uma homenagem à mulher do povo. A obra intitula-se " A Varina" e pretende estimular as relações sociais com as artes.

Cientificamente, já são vários os documentos que contribuem para a credibilização deste movimento de preservação de património cultural imaterial.

Em Mafra, Maria Manuel Bringel, investigadora do Museu Municipal de Mafra e o Professor Raul de Almeida, mestre em Antropologia, tendo percebido, do ponto de vista antropológico, a importância que a prática das artes e ofícios locais tem para a comunidade de Mafra, e efectuados levantamentos dessas mesmas artes, através de entrevistas aos últimos mestres de cada ofício, tem conseguido redigir documentos que serão com certeza manuais de estudo para o futuro.

Na psicologia, também encontramos investigadores que se ocupam deste tema. Marli Lopes da Costa mestre e Doutoranda em Psicologia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Ricardo de Castro, Doutor em comunicação e cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, escreveram um artigo cuja discussão remete para os saberes já considerados património e que garantem a memória e identidade de uma comunidade, neste caso, brasileira, memória essa, que fomenta relações de afectividade e experiência entre os que nela intervêm.

No Design, uma área directamente ligada a este tema, é possível encontrar também estudos que se identificam com esta preocupação. Na Universidade do Minho, Cláudia Sofia Gomes, no âmbito da dissertação de Mestrado em Design e marketing opção têxtil, abordou a intervenção do design no artesanato: aplicação aos lenços dos namorados pretendendo, após a compreensão de como num contexto de globalização se poderia fazer uma releitura dos conhecimentos imateriais, desenvolver um produto têxtil baseado neste ofício. Estudou a forma como a intervenção de Design poderia contribuir para a projecção deste conceito tradicional cheio de significado e memórias.

Ainda na mesma Universidade, Magda Felgueira, no âmbito da sua dissertação, abordou a interacção entre o Design e o artesanato, tentando perceber como, através desta relação, se poderiam criar novos produtos, promovendo assim as artes e ofícios do passado, direccionado para um segmento de mercado específico.

No Centro de Investigação em Território, Arquitectura e Design (CITAD), desenvolvem-se trabalhos de investigação na área da Arquitectura, território e Design, que também abraçam temas cuja inquietação passa pela inclusão social.

No Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade (CEPESE) foi criada uma equipa de investigação com o objectivo de, pela escassez de dados existentes, fazer um levantamento bibliográfico exaustivo sobre os artistas e artífices que trabalharam no Norte de Portugal entre os séculos XII e XX, no âmbito de um projecto apresentado à FCT, denominado "Artistas e Artífices do Norte de Portugal (séculos XII-XX)".

Metodologia

Após a escolha do tema, o desenvolvimento desta dissertação compreende uma estrutura de investigação que pretende identificar um campo de acção onde o designer consiga articular várias disciplinas, que promovam a sustentabilidade económica e social do Homem, que reserva em si a mais-valia da sabedoria do acto de transformar matérias-primas do meio envolvente em artefactos, que conduzem a uma melhor qualidade de vida e a uma construção de identidade social.

Para atingir o propósito, a metodologia de investigação respeitada compreendeu os seguintes momentos:

a. A revisão literária, onde se pesquisaram livros e artigos que permitissem compreender os conceitos que envolvem a construção da identidade das sociedades, tais como a cultura, património, tradição, globalização e individualização. Esta revisão incorporou ainda a pesquisa de livros que tratam a temática do artesanato e da louça de barro preto.

b. Num conjunto de muitas artes e ofícios, foi isolada a arte da olaria e, dentro da mesma, o processo produtivo do barro preto em Vila Nova de Poiares.

c. Observação directa no campo do processo produtivo da louça de barro preto, incluindo o levantamento fotográfico e vídeo das diversas etapas de execução, registando a complexidade dos conhecimentos envolvidas neste ofício, que promove a identidade da localidade de Vila Nova de Poiares.

d. Análise de casos de estudo, que permitiu identificar as alterações que as artes e ofícios da tradição tem vindo a sofrer e que se reflectem na sua realidade actual.

e. Foram elaboradas entrevistas direccionadas a associações e escolas ligadas à temática das artes e ofícios, a artesãos, a designers e artistas que, através do seu conhecimento profissional e experiência de campo efectiva, ajudaram a construir o panorama deste nicho de sustentabilidade e as suas potencialidades para o futuro, num trabalho de parceria entre as artes do saber fazer tradicional e a disciplina de *Design*.

Assim sendo, a dissertação é composta por uma introdução onde se dá a conhecer a temática que se pretende abordar, quais os objectivos e motivações para o desenvolvimento do trabalho assim como uma análise do que vem sendo realizado em torno do tema. Também é aqui exposta a metodologia de trabalho utilizada e descrita a estrutura da dissertação.

Seguem-se V capítulos, sendo que no capítulo I se contextualizam os conceitos os termos cultura e património, articulados dentro da realidade de um período de globalização e tendência à individualização em prejuízo da identidade colectiva.

No capítulo II é descrita a contextualização geográfica e cultural de Vila Nova de Poiares, onde se salienta a importância para esta região das suas artes e ofícios. Neste capítulo também é explicado todo o processo produtivo da louça de barro preto, ofício que promove a identidade do povo Poiarense.

O capítulo III identifica dois processos de aprendizagem das artes e ofícios: a aprendizagem empírica e a aprendizagem sistematizada. Estes dois processos materializam-se com os casos da Oleira Judite e do mestre Oleiro Fernando, conduzindo a uma breve reflexão.

O capítulo IV chama a atenção para a possível intervenção do Design na área das artes e ofícios tradicionais para que, através da sua capacidade de visão transversal das áreas disciplinares, se aposte no ressurgimento das actividades

do saber fazer. São abordados neste capítulo também, as questões que implicam o relacionamento entre os designers e artesãos da tradição, mas também a relação que construirá o futuro, que reside na parceria entre designers e a nova geração de artesãos, designados por artesãos criativos. Esta realidade é analisada neste capítulo, através do caso de estudo da Escola de Formação Profissional, CENCAL (Centro de Formação Profissional para a Indústria de Cerâmica).

No capítulo V são analisadas as entrevistas, elaboradas ao longo da investigação, salientando os objectivos que estiveram na origem das mesmas.

Por fim, esta dissertação encerra com a conclusão do trabalho de investigação. É aqui descrita uma análise geral sobre o que foi estudado, investigado e observado chegando assim a conclusões que se proponham como pontos de partida para uma futura investigação.

Capítulo I - Cultura Imaterial

Para contextualizar as expressões património imaterial e identidade de um povo, não é possível deixar de fazer uma breve análise à forma como esta temática é observada e absorvida num período caracterizado por uma globalização galopante, assim como o papel que cabe ao Design nesta mediação, muitas vezes, conturbada.

No entanto, antes de avançar para a análise, acima referida, surge a necessidade de primeiro se abordar o conceito de cultura, pois é na essência da cultura do povo que se cria o património imaterial e a sua identidade. Considera-se, também, indispensável, para o enquadramento da temática, clarificar os conceitos de Património, seja este material, ou imaterial e de Identidade social.

1.1– A Cultura. Do particular ao universal, uma discussão desde o séc. XIX à actualidade

“A primeira definição de cultura neste sentido amplo, mas definido, do seu uso corrente na ciência social – distinto de cultivo e refinamento, de educação, da agricultura e da cultura de pérolas e das culturas de ensaio – a primeira definição que encontrei num dicionário inglês data do final dos anos 20.”¹

Durante o séc. XIX, com a tomada de consciência da relação dos indivíduos entre si e com o seu meio natural, surge a necessidade de se criarem regras que ajudem a estabelecer as fronteiras dessas relações, assim como os resultados culturais que delas nascem. Antropólogos e sociólogos, enquanto especialistas do comportamento humano, disponibilizam dados e reflexões que permitem, a outras áreas de investigação, perceber a complexa engrenagem social da qual resulta a cultura.

Segundo Bernardo Bernardi², existem inúmeras perspectivas para a análise do conceito de cultura.³ No entanto, surgem duas correntes que pretendem definir

¹ KROEBER, A. L.- *O conceito de cultura em ciência*. In *A Natureza da Cultura*. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 180-181.

² Bernardo Bernardi – antropólogo, professor na universidade de Bolonha.

este conceito, em simultâneo durante o séc. XIX, cujos pensamentos conduziram a inúmeros debates ideológicos sobre a temática ao longo dos tempos, e que importa referir. Em Inglaterra, encontramos uma corrente que considera a existência de uma só cultura universal em prejuízo da diversidade e, na América, uma outra corrente que defende a existência de inúmeras culturas, levantando a importância de se considerar a diversidade como ponto de partida para o estudo das sociedades e das suas relações.

No contexto da temática abordada nesta dissertação, o termo cultura é analisado sob o ponto de vista da antropologia não biológica, cuja primeira definição formal surge com o antropólogo, Edward Tylor⁴, no sec. XIX, que serve, até à actualidade, de ponto de partida para outras reflexões que têm vindo a ser desenvolvidas sobre a cultura. Para o autor,

“ Cultura ou civilização, no seu sentido etnográfico mais amplo, é todo um complexo que inclui, conhecimentos, crenças, arte, moral, leis costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem, como membro da sociedade.”⁵

Tylor, cujo trabalho revela as influências do Darwinismo social⁶, observa que todos os seres humanos possuem a mesma capacidade de produzir cultura. A cultura é então entendida como um elemento que expressa toda a actividade social da humanidade, contendo em si um carácter universal e que é adquirida de

³ BERDINARI, Bernardo – *introdução aos estudos etno – antropológicos*. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 26

⁴ Edward Burnett Tylor (1832 – 1917) - antropólogo britânico, evolucionista, professor na Universidade de Oxford, considerado o pai do conceito moderno de cultura.

⁵ TYLOR, Edward Burnett - *Primitive Culture*. London: Jonh Murray, 1871, p.1

⁶ O darwinismo social, decorrente das teorias evolucionistas de Darwin e de Spencer, considera que o conflito e a seleção natural dos mais aptos são condições da progressão social. Trata-se de aplicar ao mundo social os princípios de luta pela vida e pela sobrevivência dos melhores das sociedades animais, defendidos pela corrente evolucionista. A competição relativa à luta das espécies prolonga-se, assim, na vida social, explicando a mudança e a evolução das próprias sociedades.

forma inconsciente ao longo dos tempos, atravessando gerações e atingindo assim novos níveis de evolução⁷.

“Por um lado, a uniformidade que tão largamente permeia a civilização, pode ser atribuída, em grande medida, a acção uniforme de causas uniformes. Enquanto por outro lado, as suas qualidades diferentes podem ser consideradas como estágios de desenvolvimento ou evolução, resultado da história prévia e prestes a fazer correctamente o seu papel na formação da história do futuro.”⁸

Sob este ponto de vista, o autor descreve então a existência de fases de evolução cultural no seio de um todo social e a possibilidade de difusão das culturas pertencentes a cada sociedade, não significando com isso que as sociedades se encontrem na mesma fase de evolução, apesar do contacto entre si e da difusão cultural. O autor levantava assim a distinção entre as sociedades primitivas e as sociedades civilizadas onde se atingia a evolução cultural pretendida.

Para Franz Boas⁹ a definição de cultura já não assenta na unidade, na universalidade da humanidade. Cada cultura é autónoma e apresenta características únicas que se manifestam pelos costumes, crenças e mitos, que se desenvolvem de forma singular dentro das sociedades. Sendo assim, Franz Boas defende que cada sociedade se desenvolve de forma independente através das suas experiências individuais, sendo de relevância observar, de forma fragmentada, as sociedades para se perceber os modos de vida dos indivíduos e a forma como a sociedade se transforma. Não existe um todo, com várias fases

⁷ Na corrente do Evolucionismo Social, defendido na Europa, no sec. XIX, com a qual a obra de Edward Tylor se identificava, acreditava-se que as sociedades evoluíam de um estado primitivo até a um estado civilizado, surgindo assim novas sociedades de complexidade superior. É a primeira teoria sobre a evolução cultural. Esta corrente está associada também a outros autores, tais como Herbert Spencer e Lewis Morgan.

⁸ TYLOR, Edward Burnett -. *Primitive Culture*. London: Jonh Murray, 1871, p.1

⁹ Franz Boas – (1858 – 1942) - Antropólogo americano. Não sendo seguidor das teorias evolucionistas que se viviam na Europa, foi considerado o pai da antropologia contemporânea e defende o relativismo da cultura.

de evolução, existem partes, fragmentos, que se desenvolvem culturalmente e fazem parte do todo universal, que é a humanidade. Esta abordagem representa a corrente que contesta a ideia de unificação cultural.

“Cultura pode ser definida como todas as reacções e actividades físicas e mentais, que caracterizam o comportamento de componentes individuais de um grupo social, colectiva e individualmente, em relação ao seu ambiente natural, a outros grupos, a membros do mesmo grupo, e em relação ao próprio indivíduo. Também inclui os produtos dessas actividades e a sua função na vida dos grupos.”¹⁰

No entanto, Franz Boas afirma que a definição de cultura engloba também a cultura material, as relações sociais, a arte e a religião assim como as atitudes éticas, as actividades racionais e por fim a linguagem. Estas seriam, na opinião do autor, as características da cultura que realmente atribuem a superioridade do Homem em relação ao animal.

A partir destas duas correntes de pensamento, que se debruçam sobre o conceito de cultura, é possível concluir que esta exerce uma enorme influência no comportamento e nas actividades do homem, seja no âmbito individual ou colectivo, como também afirma A. L. Kroeber¹¹. Para o autor, a cultura implica obrigatoriamente a existência de uma sociedade e esta, por sua vez, vai implicar a existência de pessoas que a compõem.¹²

Partindo da ideia da existência de cultura proveniente das sociedades, compostas por indivíduos, encontra-se em Bronislaw Malinowski¹³ uma abordagem que remete para um funcionalismo intrínseco ao conceito de cultura. Diz o autor:

¹⁰ BOAS Franz - *Cuestiones Fundamentales de Antropología Cultural*. 1ª Edição. Buenos Aires: Ediciones solar, 1964, p.165

¹¹ A.L.Kroeber (1876 – 1960) – antropólogo americano, estudou com Franz Boas, é considerado um dos maiores representantes da orientação culturalista no campo da antropologia americana.

¹² KROEBER, A.L. – O conceito de cultura em ciência IN *A Natureza da Cultura*. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 181

¹³ Bronislaw Malinowski (1884 – 1942) – antropólogo polaco, fundou a escola funcionalista.

“Como é óbvio, a cultura consiste no conjunto integral dos instrumentos e bens de consumo, nos códigos institucionais dos vários grupos da sociedade, nas ideias e artes, nas crenças e costumes humanos. Quer consideremos uma cultura muito simples ou primitiva, quer uma cultura extremamente complexa e desenvolvida, confrontamo-nos com um vasto dispositivo, em parte material e em parte espiritual, que possibilita ao homem fazer face aos problemas concretos e específicos que se lhe deparam. Estes problemas resultam do facto de o homem possuir um corpo sujeito às necessidades orgânicas mais variadas e de viver num meio ambiente que é o seu melhor amigo visto fornecer-lhe a matéria-prima destinada ao seu trabalho manual, mas que é ao mesmo tempo um inimigo perigoso, pois alberga muitas forças hostis.”¹⁴

Malinowski defende ainda que é pertinente descrever os aspectos relativos às sociedades como sendo vinculados às necessidades de sobrevivência do ser humano, isto é, os elementos culturais provenientes de uma sociedade seriam comparados aos órgãos do corpo humano, pois a sua função passaria apenas pela manutenção da espécie humana no espaço físico.

Também, no entender de Lévi-Strauss,¹⁵ a cultura, encontra-se traduzida na concretização de técnicas, costumes, de ideias e de crenças, provenientes da acção do homem, que sobrevivem para além do próprio homem. Segundo o autor *“O conjunto dos costumes de um povo é sempre marcado por um estilo, formam sistemas.”¹⁶*

Sendo assim, a cultura acaba por representar um conjunto de regras, pelas quais um conjunto de indivíduos se orienta, sem ter consciente o motivo pelo qual faz determinadas escolhas de comportamento perante determinados factos. De acordo com o autor, este conjunto de regras corresponde às tradições, que vão sendo adquiridas nas estruturas sociais. A cultura é assim um elemento fundamental na construção das sociedades humanas.

¹⁴ BRONISLAW, Malinowski – *O que é a cultura?*. IN *Uma Teoria Científica de Cultura*. 1ª Edição. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 45 – 51.

¹⁵ Lévi – Strauss (1908 – 2009) – Antropólogo francês, professor e fundador da antropologia

¹⁶ LÉVI – STRAUSS, Claude - *Tristes Trópicos*. Lisboa: Edições 70, 1979, p. 165.

“ (...) há poucas dúvidas de que, entre os instintos herdados do nosso património biológico e as regras de inspiração racional, a massa das regras inconscientes permaneça como a mais importante e continue a ser a mais eficaz (...)”¹⁷

É possível falar de cultura, desde o início da humanidade, pois mesmo os povos primitivos, ao desenvolverem relações entre si e com o ambiente, começaram a gerar cultura, que foi sendo transmitida ao longo das gerações seguintes, como também é opinião de Franz Boas.¹⁸

O fabrico dos primeiros utensílios, associados às necessidades do dia-a-dia, fosse para a caça, para apoio a construções diversas, para transportar, para cozinhar ou para confeccionar vestuário, foi a primeira manifestação de criação de Património material. Com esta experiência, gerou-se um saber fazer que passou a constituir um património imaterial e que foi sendo transmitido de geração em geração.

Partindo da ideia de transmissão de cultura de geração para geração, o Homem recebe cultura a partir do momento do seu nascimento, pois passa a receber diversas influências, características do grupo cultural a que pertence, designadamente influências no vestuário, na alimentação, nos horários das actividades diárias. Quer dizer, o Homem envolve-se e homogeneiza-se com o todo já pré construído. Ao longo do seu crescimento, vai assumindo os comportamentos constantes da sociedade em que vive, encontrando aí as suas referências, as suas regras, que o ajudam a orientar-se nessa mesma sociedade.

“...quero propor duas ideias. A primeira delas é que a cultura é melhor vista não como um complexo de padrões concretos de comportamento - costumes, usos, tradições, feixes de hábitos - como tem sido o caso até agora, mas como um conjunto de mecanismos de controlo - planos, receitas, regras, instruções (o que os engenheiros de informática chamam “programas”) - para governar o comportamento. A segunda ideia é que o homem é precisamente o animal mais desesperadamente dependente de tais

¹⁷ LÉVI – STRAUSS, Claude – *O olhar distanciado*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 63

¹⁸ BOAS Franz - *Cuestiones Fundamentales de Antropologia Cultural*. 1ª Edição. Buenos Aires: Ediciones Solar, 1964, p. 174

*mecanismos de controlo, extra genéticos, fora da pele, de tais programas culturais, para ordenar seu comportamento.*¹⁹

Partilhando da opinião de Clifford Gertz²⁰, considera-se que a existência de padrões, que regulem a conduta humana, é fundamental, pois o homem, ao contrário das outras espécies não racionais, tem um campo muito mais alargado de visão e acção sobre o todo que o rodeia. Para que não perca facilmente a orientação, no seio de tanta informação que vai absorvendo ao longo da sua existência, precisa sentir raízes culturais que o vão mantendo numa linha de conduta social e que lhe fornecem segurança para ir avançando no seu percurso de vida.

Uma vez que o ser humano tem a capacidade de ir acumulando, ao longo da sua existência, conhecimento e tem igualmente a capacidade de transmitir esse conhecimento aos seus descendentes, será pertinente falarmos da existência de uma cultura particular a cada sociedade, que reside no seio do global, do universal.

*“ Para apreender a dinâmica da evolução cultural é fundamental conhecer o passado, as tradições e as transformações que construíram a cultura particular de uma tribo, comunidade ou sociedade.”*²¹

Segundo Henrique Rattner, a cultura é universal mas apresenta características regionais que torna as culturas distintas entre si; é estável, mas dinâmica na sua evolução, pois na evolução do próprio homem vão-lhe sendo acrescentados mais parâmetros, que implicam mudança; e, ainda, segundo este autor, a cultura é um guia da conduta humana, mas não reflecte necessariamente o pensamento consciente do homem. Este autor alerta, também, para o facto de

¹⁹ GEERTZ, Clifford. - *A interpretação das culturas*. RJ: Zahar, 1978.

²⁰ Clifford Geertz, antropólogo, com cerca de vinte livros publicados, cujo pensamento e propostas teórico metodológicas se projectaram, para além do seu campo disciplinar, como na psicologia, na história e na teoria literária.

²¹ RATTNER, Henrique - *Cultura, Personalidade e Identidade*. São Paulo: 2001.

<http://www.espacoacademico.com.br/arquivo/rattner.htm> < capturado em 4/02/11 >

só ser possível apreender a dinâmica da evolução cultural, se houver um conhecimento do passado, um conhecimento das tradições e das transformações que se foram verificando nas regiões ao longo dos tempos.

Já Franz Boas chamava a atenção para a enorme diversidade de povos, que apresentam as suas próprias invenções, assim como os seus próprios costumes e tradições, permitindo a quem os observa perceber as suas características, que os diferenciam das restantes sociedades.²²

Na medida em que a comunicação entre os povos e a troca de experiências são cada vez mais significativas, devido ao fenómeno a que se chama globalização, trabalhar no sentido da preservação das características essenciais de cada uma das culturas, deve ser uma questão fundamental. É possível, na actualidade, apontar organizações, como a UNESCO²³, que atribuem grande relevância e estão muito atentas a esta temática da diversidade cultural dos povos e à forma como se devem regular essas mesmas diversidades, um tema que, mais à frente, haverá oportunidade de desenvolver. Para esta organização, a cultura:

“...deve ser considerada como o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afectivos, que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças.”²⁴

²² BOAS, Franz - *Cuestiones Fundamentales de Antropología Cultural*. 1ª Edição. Buenos Aires: Ediciones solar 1964, p.1

²³ UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Foi fundada a 16 Novembro de 1945, com o objectivo de contribuir para a paz e segurança no mundo mediante a educação, a ciência, a cultura e as comunicações.

²⁴ UNESCO – Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. Definição conforme as conclusões da Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (MONDIACULT, México, 1982), da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento (Nossa Diversidade Criadora, 1995) e da Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento (Estocolmo, 1998)

1.2 O Património enquanto uma materialização da tradição.

Se segundo A. L. Kroeber, a cultura pressupõe a existência de sociedades, e se entendermos o património como um resultado da cultura e da tradição, então é possível admitir que a construção de património se verifica desde a pré-história, a partir do momento em que se construíram os primeiros objectos e se constituíram as primeiras relações sociais, apesar de não existir ainda uma consciência activa sobre o tema.

O conceito de Património, só no sec. XVIII, no período da Revolução Industrial é que começa a ganhar força de expressão. No entanto, esse Património era representativo dos bens materiais que apenas algumas classes sociais alcançavam. As classes sociais mais baixas não detinham património, dentro do conceito que definia o termo. Mas, em contrapartida, eram essas mesmas classes que detinham a arte do saber fazer, e onde se revelavam as mais profundas tradições e costumes. Contudo, este conhecimento, que podemos designar de empírico, não era classificado como um património. No entanto, para que as necessidades da corte, do clero e da classe mercantil abastada fossem satisfeitas, não se deixavam ao acaso as artes do ofício, no seio das quais se produziam objectos têxteis, cerâmicos, metálicos e vidro, que iriam compor o património material das classes sociais atrás referidas. Estes objectos, resultantes das artes e ofícios da época, considerados de valor artístico e com uma qualidade produtiva reconhecida, eram exibidos como símbolos do poder económico de quem os adquiria.

Todavia, já no séc. XVII se verificava a tendência crescente em assegurar a produção de objectos que assumiam em si a simbologia da superioridade social. Como exemplo, é possível referir a Manufacture des Gobelins, uma fábrica de tapeçarias que, em 1667, passou a produzir estes bens para a corte francesa e atingiu notoriedade por toda a Europa durante o sec XVIII, mantendo-se até aos dias de hoje a produzir tapetes para o Estado Francês. É, neste caso, possível observar a passagem dos saberes empíricos, das artes do saber fazer, de

geração para geração, assim como a capacidade de adaptação, dos detentores da arte, perante a contínua transformação da sociedade que os acolhe.

Na actualidade, a fábrica produz tapeçarias a partir de desenhos criados por artistas contemporâneos, enquanto no séc. XVIII as tapeçarias exibiam desenhos, que traduziam os modos de vida da época. Foi deste sentido de adequação aos tempos, que resultou a sobrevivência de um ofício, não com um carácter arcaico, que nasce no passado e permanece no presente apenas pela necessidade de salvaguarda do passado histórico, mas também por ainda se manter funcional, com capacidade de responder a necessidades de uma sociedade actual.

De salientar, ainda observando o exemplo acima referido, que já no séc. XVII, os órgãos de poder, percebendo a mais-valia das artes e ofícios que eram exercidos dentro dos seios familiares do povo, tomaram a iniciativa de fundar manufacturas, compostas por vários mestres artesãos, onde se produziam maiores quantidades de objectos. Nestes locais, era possível aos mais novos aprender a arte, promovendo assim uma sustentabilidade social, garantindo a não extinção dos saberes de produção e, ao mesmo tempo, satisfazendo o novo mercado de consumo que se ia desenvolvendo.²⁵

Percebe-se que esta abordagem não se encontra desactualizada, pois como também é da opinião de Alexandre Parafita²⁶, nos dias de hoje é imperativo o estudo do património imaterial, a sua salvaguarda e o investimento nos conhecimentos empíricos do saber fazer, despertando a atenção para os elementos, que marcam a diferença cultural e criando novas ofertas baseadas nessas diferenças para um mercado de consumo, agora global.

Dentro deste contexto, até ao séc. XX, este conjunto de bens produzidos de acordo com os saberes da tradição, foi compondo o chamado património histórico, cujo termo foi substituído por um mais abrangente, património cultural.

²⁵ RAIZMAN, David - *History of modern design*. 2ª Edição. London: Laurence King, 2010, pp. 17 - 28

²⁶ Alexandre Parafita – Antropólogo da comunicação e investigador integrado do Centro de Tradições Populares Portuguesas da Universidade de Lisboa.

De acordo com Bernardo Bernardi a cultura é um bem, um património, pertencente a todos os indivíduos de uma sociedade que têm consciência de que muito do seu conhecimento vem dos seus avós, pais e de toda a comunidade que os acolhe. Assim, para o autor: *“No conceito de património cultural incluem-se não só o carácter hereditário da cultura, mas também o sentido de participação que congloba todos os membros de uma sociedade.”*²⁷

Partindo então do princípio que o património é constituído por elementos materiais, sejam estes móveis ou imóveis, e elementos imateriais, isto é, aqueles sem suporte físico, que vão sendo acumulados pelo homem, ao longo das gerações, é possível considerar que o património reflecte a sociedade que o produziu. Se é considerado de extrema importância perceber o que caracteriza um determinado povo, uma determinada sociedade, numa era de tendencial homogeneidade, é fundamental ter em conta, também, a evolução do seu património construído. De acordo com Mariza Veloso,

*“O importante a destacar é a intrínseca relação existente entre património cultural e experiência colectiva, ou seja, os saberes e fazeres tradicionais e genuínos são conhecimentos compartilhados que fazem parte do repertório cultural comum de um determinado grupo. Por outras palavras, é fundamental que se vincule, sempre, a pulsação do património cultural à dinâmica da experiência colectiva.”*²⁸

O conceito de património, que abordaremos ao longo deste trabalho, vai incidir no património cultural, que encontra em si o objectivo de servir de herança às gerações futuras, podendo assim garantir que conhecimentos, caracterizadores de determinada sociedade, não se deixem esquecidos no tempo, levando a um caminho de perda de identidade. Partilhando da opinião de

²⁷ BERDINARI, Bernardo – *Introdução aos Estudos Etno – antropológicos*. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 69

²⁸ VELOSO, Mariza – Fetiche do Património. *Habitus*. Vol. 4: nº1, 2006 - <http://revistas.ucg.br/index.php/habitus/article/view/363/301> <capturado em 6/2/11>; Mariza Veloso é Professora no Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e do Instituto Rio Branco – M.R.E. – Brasília-DF. Antropóloga e Socióloga.

Alexandre Parafita, na actualidade, é possível considerar como um dever, os indivíduos exigirem a preservação dos seus saberes, das suas tradições, das suas características essenciais, únicos elementos de distinção, num mundo sem fronteiras, onde a circulação e o cruzamento de culturas acontecem a cada vez maior velocidade.²⁹

Ainda de acordo com o autor, existem poucos estudos devidamente aprofundados com o objectivo de definir o conceito de Património Cultural Imaterial, contudo a UNESCO manifesta ter a percepção da consciente, “...vontade universal e da preocupação comum de salvaguardar o património cultural imaterial da humanidade.”³⁰

No contexto de toda esta temática, a UNESCO, tendo consciência da relação directa entre o património cultural imaterial e a diversidade cultural, dentro de um processo de globalização e de transformação social, assim como de toda a influência destes elementos na sustentabilidade dos povos e, ainda, da falta de capacidade de conseguir meios de salvaguarda da tradição, adoptou uma convenção para a salvaguarda³¹ do Património Cultural Imaterial, onde se chega a uma definição que é possível assumir como universal:

“Entende-se por Património cultural imaterial as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural. Esse Património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua

²⁹ PARAFITA, Alexandre – *Património Imaterial do Douro*. 2ª Edição. Lisboa: Âncora editora e Fundação seu do Douro, 2010. Pág 11

³⁰ Convenção para a salvaguarda do património cultural imaterial, Paris, 17 de Outubro de 2003 - http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/docs/cul_doc.php?idd=16

<capturado em 13/03/11>

³¹ Salvaguarda, segundo a definição da Unesco, diz respeito às medidas que visem assegurar a viabilidade do património cultural imaterial, incluindo a identificação, documentação, pesquisa, preservação, protecção, promoção, valorização, transmissão, essencialmente através de educação formal e não formal, bem como a revitalização dos diferentes aspectos desse património.

*interacção com a natureza e da sua história, inculcando-lhes um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo desse modo, para a promoção do respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana.*³²

A UNESCO refere, ainda na mesma convenção, que o património cultural imaterial, entendido de acordo com a sua definição, se manifesta através das *tradições e expressões orais, incluindo a língua como vector do património cultural imaterial, artes do espectáculo, práticas sociais, rituais e eventos festivos, conhecimentos e práticas relacionados com a natureza e o universo, aptidões ligadas ao artesanato tradicional*³³

1.3. Diversidade cultural enquanto promotora da Identidade Social

A identidade de um indivíduo resulta da relação deste com os outros e com o ambiente que o rodeia. Enquanto esta relação, não se estabelecer, não se coloca a questão de ter ou não uma identidade.

Distinga-se identidade de identificação pessoal, sendo que esta última se traduz apenas nos dados pessoais do indivíduo. A identidade e a identificação são atribuídas ao indivíduo, na altura do nascimento, mas ao contrário da identificação, que permanece igual ao longo da vida, a identidade vai-se construindo, através do conhecimento que o indivíduo vai assimilando a partir do seu nascimento.

Esta identidade individual está ancorada ao meio ao qual o indivíduo pertence. Porém, nas sociedades tradicionais, essa identidade mantinha-se constante, pois estas fechavam-se em si mesmas, articulando os mesmos saberes, os mesmos costumes e tradições entre indivíduos que se orientavam pelas mesmas referências.

³² Convenção para a salvaguarda do património cultural imaterial, Paris, 17 de Outubro de 2003. Artigo 2º: Definições. Ponto 1 - http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/docs/cul_doc.php?idd=16 <capturado em 13/03/11>

³³ Convenção para a salvaguarda do património cultural imaterial, Paris, 17 de Outubro de 2003. Artigo 2º: Definições. Ponto 2 - http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/docs/cul_doc.php?idd=16 <capturado em 13/03/11>

Contudo, na realidade actual, as sociedades tradicionais já não são núcleos fechados. Numa era de globalização, o indivíduo, passa de um mundo que consegue dominar, pois encontra em si toda a informação que precisa para responder às necessidades de relacionamento com os outros e com o ambiente, para um mundo que lhe impõe uma constante reciclagem de conhecimentos, deixando de ter as confortáveis barreiras que lhe permitiam dominar as questões que se lhe deparavam. No entender do autor Anthony Giddens,³⁴ a modernidade,

“...rompe o referencial protector da pequena comunidade e da tradição, substituindo-as por organizações muito maiores e impessoais. O indivíduo se sente privado e só, num mundo em que lhe falta o apoio psicológico e o sentido de segurança oferecidos em ambientes mais tradicionais.”³⁵

Chegando a esta questão, que implica reflectir acerca de uma possível crise de identidade, quando o indivíduo se depara com novas culturas, que lhe propõem novas formas de estar, surge a necessidade de perceber como se pode contribuir para alcançar a estabilidade necessária e prosseguir o caminho para o global.

“ Os museus de sítio, locais, regionais, bem como os monumentos que se inscrevem na história de uma nação ou de uma religião (religiosos, civis e outros), os objectos produzidos pelo artesanato (cerâmica, vidro, têxteis, vime e outros), pela indústria, pela agricultura, pelas artes, etc., constituem-se como media privilegiados através dos quais se faz a identificação de um povo a um espaço e a um tempo e, portanto, se fabrica a identidade.”³⁶

A partir destes elementos, no entender de Ricardo Vieira e Fernando Magalhães, constrói-se a memória de um povo, de uma aldeia, de um distrito, de uma região e de um País. Deste modo, *“São as imagens do passado e a ritualização*

³⁴ Anthony Giddens (1938) - é um conceituado filósofo social inglês. Foi um dos primeiros autores a trabalhar o fenómeno da globalização.

³⁵ GUIDDENS, Anthony – *Modernidade e Identidade*. RJ: Zahar, 2002, p. 38

³⁶ VIEIRA, Ricardo e MAGALHÃES, Fernando – *Património e Identidade*. Leiria: Profedições.CIID-IPL, 2009, p. 7

da memória, ainda que usando sempre a (re)invenção da tradição, que reforçam a ordem social presente”.

A memória do indivíduo é um elemento de enorme relevância e pode contribuir para estabilizar, controlar uma possível crise de identidade, uma vez que é através de memórias que o ser humano, quando privado fisicamente de algo, por um ou outro motivo, consegue algum conforto emocional, mantendo-se estável.

Desta forma, ao serem preservadas as raízes culturais dos povos, os indivíduos, mesmo que não estejam no seu espaço geográfico, mantêm vivas as memórias que fortalecem o seu sentido de identidade, de pertença a um lugar.

Contudo, é importante referir que, ao contrário das sociedades tradicionais, que não tratavam estas questões de património e identidade de uma forma consciente, na actualidade, estas questões são tratadas de forma estruturada e os elementos, que são considerados dignos de preservação para fazerem parte das características identitárias de uma região, são definidos por entidades, onde estão, frequentemente, em jogo interesses políticos e económicos. Será que passa a ser pertinente falar-se de uma identidade artificialmente construída?

Seja construída de forma artificial ou não, é indispensável esta tentativa de deixar registado elementos que alimentem as memórias de um lugar ao qual o indivíduo possa regressar e sentir que reside ali a sua essência pura.

O termo identidade não implica que apenas indivíduos pertencentes a uma cultura se identifiquem com um, ou outro, tipo de elementos caracterizadores dessa mesma cultura. Indivíduos que pertencem a culturas diferentes podem ter ideais e referências comuns, remetendo para o que Ricardo Vieira e Fernando Magalhães definem como identidade na diversidade.

“Identidade é força colectiva, criadora também de novos futuros. Novos futuros, que, também, não tem que romper necessariamente com todo o passado. Podem ao

*invés readapta-lo a novas conjunturas económicas, novas oportunidades políticas que reconstroem o todo social e sentimento de pertença, de auto e de heteroimagem.*³⁷

Como ideia geral, considera-se que a identidade resulta da relação entre indivíduos e o ambiente. A identidade não pressupõe o fechamento das sociedades em si, pelo contrário, a troca de experiências feita através do contacto entre os povos fomenta o fortalecimento da identidade. No entanto, é necessário preservar as raízes culturais, para que a troca de experiências seja possível acontecer. Se a homogeneidade vencer as diferenças, não poderá existir uma identidade na diversidade.

1.4 A diversidade cultural construindo um todo universal

Após o que foi sendo exposto nos pontos anteriores, é possível perceber que o fenómeno da globalização, apesar do termo, como refere Alexandre Melo³⁸, só ter atingido notoriedade na actualidade, apresenta-se como um factor intrínseco às sociedades, se considerarmos que a globalização se alimenta do contacto entre os povos e das relações que desses contactos resultam. A globalização não é portanto um fenómeno novo e é possível compará-lo com uma bola de neve, que à medida que foi crescendo, foi ganhando maior velocidade, incluindo assim cada vez mais intervenientes.

Como já foi referido, durante o séc. XVII inicia-se a passagem da produção artesanal para a manufactura. O mercado de consumo desenvolve-se e começa a sentir-se necessidade de maiores quantidades de produto, produzidos em menos tempo. Os artesãos e os seus saberes empíricos são reunidos em manufacturas, onde produzem as peças de forma ainda artesanal, respeitando contudo a verdade do material, mas num processo de fabrico padronizado que rentabilizava

³⁷ VIEIRA, Ricardo e MAGALHÃES, Fernando – *Património e Identidade*. Leiria: Profedições,, CIID-IPL 2009, p. 8

³⁸ Alexandre Melo - licenciado em economia e doutorado em sociologia.

a produção. Verifica-se a aliança entre a especialização, a eficiência e o progresso.

No entanto, é em 1851, no período da revolução industrial, com a exposição mundial de Londres, onde se reuniram cerca de 14.000 expositores, vindos de todo o mundo, que é possível ter a primeira percepção notória da intensificação deste fenómeno. Este evento pode ser perspectivado de acordo com consequências sociais, políticas e económicas que se reflectiram por todas as épocas seguintes até à actualidade, com o fenómeno da globalização como tema de discussão em todas as áreas científicas.

“ A exposição de arte e indústria em Londres, no Hyde Park em 1851, serviu como um divisor de águas para o Design em meados do século e enfaticamente confirmou a realidade de uma cultura de consumo da classe média heterogénea na Europa associada às ideias de progresso, abundância, identidade individual e transformação social. ”³⁹

Através deste evento, patrocinado pelo Príncipe Albert e organizado por Henry Cole e os seus colegas reformistas, foi atingido o objectivo de expansão comercial, possibilitando as trocas comerciais dos produtos da indústria em novos mercados, que até então não se verificavam. É possível falar então de uma aceleração do processo de globalização, onde uma nova classe de produtos industrializados, fabricados em massa, com a mínima intervenção da mão do artesão, aparece com o papel de satisfazer cada vez um maior número de pessoas de classes sociais distintas.

No seguimento desta exposição, muitos outros países tomaram a mesma iniciativa de promoção comercial a nível mundial, entre os quais, Portugal, que em 1865, na cidade do Porto acolheu a Grande exposição Internacional. Para o efeito foi construído o Palácio de Cristal, inspirado no Palácio cristal de Londres.

“ Com a construção do Palácio de Cristal, ficamos habilitados, como nação de primeira ordem nos progressos sociais, para darmos hospedagem aos produtos da

³⁹ RAZMAN, David - *History of modern design*. 2ª Edição. London: Laurence King, 2010, p. 63

indústria de diversas nações, que procurem exhibir-se aos mercados da Europa em um ponto escolhido e vantajoso da Península.⁴⁰

Por esta altura, Portugal ainda não tinha a sua indústria tão avançada como por exemplo a Inglaterra ou a Alemanha, no entanto, havia a noção de que era importante participar activamente nesta nova tendência de alargamento de mercados comerciais, para Portugal mostrar os seus produtos e ao mesmo tempo captar a atenção de investidores de outros países, abrindo assim a possibilidade de uma mais célere evolução industrial e económica.

É possível definir dentro deste contexto, a globalização, como também refere Alexandre Melo, por uma tendência que marcadamente caracteriza a evolução das sociedades, promovendo a integração e a aproximação entre os povos.

Desta forma, e ainda de acordo com o autor, a globalização não é um elemento a que se assiste do lado de fora, não é controlável, não existe uma forma de a parar, nem há qualquer vantagem nisso, uma vez que o cruzamento de experiências entre culturas promove evolução social, económica, política e cultural, promove uma identidade na diversidade. A globalização é um fenómeno de movimento contínuo, que encaixa em si de forma natural o todo universal.

A globalização poderia ser comparada a um corpo, que no seu interior tem os seus órgãos e que vai crescendo com o passar do tempo. Todas as partes do todo são indispensáveis à boa evolução da humanidade, se uma das partes falhar, gera-se um caos, que terá de ser tratado.

O ponto de vista de Alexandre Melo levanta uma questão que conduz a uma séria reflexão. No que toca à identidade cultural, este autor defende que vivemos numa era de globalização, em que os seres humanos se diferenciam pelas suas escolhas no que toca ao consumo, pela própria classe social a que pertencem, pelos seus géneros, estilos de vida, orientações sexuais, opções ideológicas, entre outros. Estas características definem mais o ser humano do que as suas raízes culturais, que o aproximam geograficamente de um lugar.

⁴⁰ *Catálogo oficial da Exposição Internacional do Porto*. Porto: Tipografia do Comércio, 1865

Reflectindo sobre esta opinião, é possível concluir que as pessoas desligam-se do lugar onde nasceram, onde assimilaram as primeiras influências, e juntam-se a um grupo que se governa por tendências, tendências essas que, por não terem vínculos enraizados a uma cultura, se vão alterando rapidamente, dando lugar a outras tendências. Como vantagem, temos uma aceleração da perspectiva do indivíduo sobre o que o rodeia, o que num contexto onde se vive a correr, sem grandes perspectivas de abrandar, pode ser uma mais-valia, tornando-o mais perspicaz nas suas acções.

Para Alexandre Melo, o desligamento, o abandono da chamada identidade cultural, são fundamentais num processo de globalização. Na sua opinião, tem que haver substituição das noções tradicionais da cultura. Para o autor, são as imagens que o cidadão vai captando a nível global que lhe vão conferir as suas características, que nada têm a ver com o espaço geográfico a que pertence.

Esta visão do autor, no nosso entender, é verdade, num período de globalização, mas é aqui que surge uma lacuna que o Design pode e deve intervir para suprimir.

Se hoje o homem evolui com a sua visão voltada para o exterior, existe uma questão que não deve ser esquecida e que se relaciona com o facto de o indivíduo sentir prazer ao entrar em contacto com outra cultura, pela experiência da novidade que aquele mundo, que desconhece, lhe proporciona. Se deixar de existir diferença cultural, se a globalização aniquilar a personalidade de cada lugar e tornar o mundo numa unidade cultural, deixa de existir o que partilhar entre os povos que se observam entre si, surgindo então a rendição aos objectos efémeros, que proporcionam sensação de conforto agora, mas amanhã, só através de outro, é possível continuar a alimentar a experiência. É possível comparar este estilo de vida a um computador, que é comprado hoje mas passado algum tempo está ultrapassado.

Os seres humanos, para manterem a sua identidade actualizada, terão que renovar as suas escolhas e gostos rapidamente, senão não estarão aptos a pertencer ao grupo social que os define e estarão descontextualizados. Reflectir

sobre esta forma de vida leva a entender que se trata de uma forma muito agressiva do indivíduo se manter saudável e estável, neste mundo globalizante. Atingir algum destaque sem ter como “rede de segurança” as raízes culturais, o património cultural, poderá ser encarado como uma incessante luta entre iguais.

“Algumas pessoas argumentam que o hibridismo e o sincretismo – a fusão entre diferentes tradições culturais – são uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado. Outras, entretanto argumentam que o hibridismo, com a indeterminação, a dupla consciência e o relativismo que implica, também tem os seus custos e perigos.”⁴¹

Segundo Stuart Hall, seria de esperar que a globalização uniformizasse o universo social, no entanto, como o autor observa, não é isso que se verifica, pois surgem movimentos locais que contrariam essa tendência, sendo que muitos desses movimentos preenchem-se por ideais fundamentalistas. Stuart Hall refere como exemplo disso, as culturas islâmicas que se fecham nas suas tradições, não sendo receptivas à diversidade cultural, o que conduz a comportamentos fundamentalistas pois em vez de contribuírem e promoverem o campo da diversidade cultural, o rejeitam.

Contudo, é possível observar na cultura islâmica, uma riqueza de património cultural que levanta uma enorme curiosidade por parte das outras culturas, mas que, perante o excesso de fundamentalismo islâmico, acaba por não se atingir a troca de experiências que conduz à Identidade na diversidade. Stuart Hall alerta para o facto de, apesar de a globalização se apresentar como um dado adquirido, esta, no seu objectivo unificador, não é pacífica pois dentro de cada cultura existem características, que se não forem respeitadas, podem originar conflitos culturais.

⁴¹ HALL, Stuart - *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro:DP&A Editora, 2005, p. 91

Neste sentido, é importante manter presente a necessidade de, num processo de unificação global, cada país se manter fiel às suas tradições, carregando-as através dos tempos, como um património que o define enquanto povo com identidade, sem no entanto conduzir à ideia fundamentalista do encerramento em si mesmo, fechando-se a outras influências culturais. É assim importante deixar claro que é a troca de experiências que fomenta a criatividade e a criação da nova identidade global. Além disso, o fechamento das sociedades em si pode levar a um confronto com o processo de globalização, que sendo este imparável, conduz a um distanciamento da realidade mundial por parte dessas comunidades fundamentalistas nas suas convicções.

“Há juntamente com o impacto do global, um novo interesse pelo local. A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de nichos de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como substituindo o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o global e o local. Este local não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso ele actua no interior da lógica da globalização. Entretanto parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações globais e novas identificações locais.”⁴²

De acordo com Stuart Hall, é possível afirmar que cada país, cada região, cada localidade, possui nas suas próprias características culturais, uma forma de atingir uma boa visibilidade no agressivo mercado global, explorando as suas raízes, as suas tradições, não de uma forma fundamentalista, ancorando-se num passado, mas sim navegando no processo de globalização carregando em si, esse património imaterial, que ao invés de ser um património estanque, transforma-se antes num património, que vai encaixando em si novas perspectivas, que lhe vão sendo conferidas no momento de contacto entre culturas e assim caminha-se para um enriquecimento das próprias raízes culturais.

⁴² HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós modernidade*. DP&A Editora, 2005, p. 77

É necessário ter em conta que, por mais valioso, que seja um conhecimento, este acabará por se tornar obsoleto se não lhe forem sendo acrescentados novos elementos ao longo dos tempos, na medida em que, ao seu redor, se irão fomentar novos caminhos de conhecimento, com conteúdos mais ricos e que despertam maior interesse pois encerram em si actualizações ao momento que as sociedades se vão atravessando.

1.5 Globalização e fenómeno de Individualização

A Globalização traz consigo um outro movimento, que surge como sua consequência directa e que se traduz na crescente individualização do indivíduo.

O fenómeno da individuação não acontece no contexto da personalidade inata do indivíduo, mas sim no contexto de uma visão deste, sobre um mundo, cada vez mais fragmentado e sem ligações tradicionais que possam contar histórias. Perante tão grande quantidade de informação, cada indivíduo cria o seu próprio modo de vida, sem que esteja propriamente a ter em conta que pertence a um grupo, que se rege pelas mesmas regras sociais. Guiddens define assim este movimento:

*"individualização, significa a desintegração das certezas da sociedade industrial, assim como a compulsão para encontrar e inventar novas certezas para si e para os outros que não a possuem."*⁴³

De acordo com Ulrich Beck⁴⁴, a recusa em encarar, ou tomar consciência, sobre o que acontece nesta era de Globalização, não aceitando a exposição ao

⁴³ GUIDDENS, Anthony; BECK Ulrich; LASH, Scott - *Modernização Reflexiva. Política, Tradição e Estética na Ordem Social Moderna*. São Paulo: Editora da universidade estadual Paulista, 1997, p. 26

⁴⁴ Ulrich Beck - (15 de Maio de 1944) é um sociólogo alemão que lecciona na Universidade de Munique e na London School of Economics.

risco, que implicam as novas abordagens do novo, não é uma forma eficaz de as sociedades se prepararem para o futuro. Levanta-se assim a necessidade de as culturas se abrirem ao todo, estando a par das transformações para que estas não se extingam nas suas próprias fronteiras culturais.

No entanto, segundo o autor, este movimento característico do processo de globalização pode conduzir a uma sociedade de risco, uma vez que se verifica uma acentuada individualização por parte dos indivíduos que, soltando as suas amarras de uma cultura colectiva, se voltam para um todo demasiado abrangente, que se transforma a enorme velocidade e sem qualquer possibilidade de controlo. É possível perceber que o indivíduo, enquanto ser social, necessita de sentir o controlo do que o rodeia para a sua estabilidade emocional. Nesta perspectiva, ele acaba por se individualizar em relação ao todo que deixou de controlar, pois o seu “eu” passa a ser o único elemento controlável enquanto se mantiver saudável.

“No meu livro Sociedade do Risco, que apareceu na Alemanha em 1986, havia proposto a distinção entre uma primeira e uma segunda modernidade. Havia caracterizado a primeira modernidade nos seguintes termos: uma sociedade estatal e nacional, estruturas coletivas, pleno emprego, rápida industrialização, exploração da natureza não "visível". O modelo da primeira modernidade - que poderíamos denominar também de simples ou industrial - tem profundas raízes históricas. Afirmou-se na sociedade europeia, através de várias revoluções políticas e industriais, a partir do século XVIII. Hoje, no fim do milênio, encontramos-nos diante daquilo que eu chamo "modernização da modernização" ou "segunda modernidade", ou também "modernidade reflexiva". Trata-se de um processo no qual são postas em questão, tornando-se objeto de "reflexão", as assunções fundamentais, as insuficiências e as antinomias da primeira modernidade. E com tudo isso estão vinculados problemas cruciais da política moderna. A modernidade iluminista deve enfrentar o desafio de cinco processos: a globalização, a individualização, o desemprego, o subemprego, a revolução dos gêneros e, last but not least, os riscos globais da crise ecológica e da turbulência dos mercados financeiros. Penso que se estão consolidando um novo tipo de capitalismo e um novo estilo de vida, muito diferentes daqueles das fases anteriores do desenvolvimento social. E é por este

*motivo que necessitamos urgentemente de novos quadros de referência, seja no plano sociológico, seja naquele político.*⁴⁵

De acordo com o Beck, as sociedades tradicionais detinham em si raízes sociais, políticas e económicas, que lhes permitiam um quotidiano, cujas actividades, acções se encaixavam entre si de uma forma natural, anulando tensões e promovendo as relações sociais entre os indivíduos. Desde a actividade profissional até à relação familiar, existiam elementos que, de um modo colectivo, equilibravam o indivíduo. Contudo, a sociedade depara-se com a nova realidade de cisão com as forças da tradição. Perante um novo estilo de vida, surge também a necessidade de perceber, como o indivíduo enquanto ser social, deve desenvolver mecanismos de defesa, para que não se perca, num universo pleno de informação e desafios, que se movimentam e transformam de forma desenfreada.

*“ As consequências sociopolíticas da individualização, podem ser devastadoras, principalmente se considerarmos que nem todos os indivíduos e famílias poderão desenvolver formas bem sucedidas de resposta biográfica às novas exigências da vida social.”*⁴⁶

Myriam Mitjavila⁴⁷ e Cristiane de Jesus⁴⁸ alertam, também, que este processo de individualização não consiste num processo de isolamento do indivíduo, de desconexão ou da extinção da sociedade em si, mas sim no aparecimento de um novo indivíduo, que se vê obrigado a fazer as suas escolhas

⁴⁵ Ulrich Beck em discussão com Danilo Zolo sobre a Sociedade global do risco - <http://cfh.ufsc.br/~wfil/ulrich.htm> < capturado em 27/02/2011 >

⁴⁶ MITJAVILA, Myriam Raquel; JESUS, Cristiane da Silva de. – *Globalização, modernidade e individualização social*. Katálysis. Florianópolis, 2004, pp. 69-79 - http://www.servicosocial.ufsc.br/06_katalysis_revista_010.php < capturado em 27/02/11 >

⁴⁷ Myriam Mitjavila, Doutora em sociologia pela USP

⁴⁸ Cristiane de Jesus, mestranda do programa de pós graduação em serviço social da UFSC, Bolseira da CAPES

sem estar ancorado em valores tradicionais de uma sociedade que lhe dita regras.

“Mais uma vez, a individualização não é baseada na livre decisão dos indivíduos. Usando a expressão de Sartre⁴⁹, as pessoas são condenadas à individualização. A individualização é uma compulsão, mas uma compulsão pela fabricação, o auto-projecto e a auto-representação, não apenas da própria biografia, mas também de seus compromissos e articulações à medida que as fases da vida mudam (...)”⁵⁰

Contudo, sem ter uma orientação que dita regras, barreiras de conduta, seja no âmbito político, social ou económico, alguns desses indivíduos ou grupo de indivíduos podem não conseguir estabelecer um caminho que os conduza a um bem-estar geral que promova a sua boa integração numa sociedade dita global.

1.6. O Design enquanto mediador entre as forças da tradição e da globalização

" Em Inglês, a palavra Design é quer um substantivo, quer um verbo (o que diz muito sobre a natureza da língua inglesa). Enquanto substantivo significa - entre outras coisas - «intenção», «propósito», «plano», «intento», «fim», «atentado», «conspiração», «figura», «estrutura de base» e todos estes significados (e outros) estão em estreita relação com os de «astúcia» e de «insídia». Na qualidade de verbo (to design) significa, «arquitectar algo», «simular», «conceber», «esboçar», «organizar», «agir estrategicamente». O termo deriva do latim signum, que quer dizer signo, e conserva a sua antiga raiz. Assim do ponto de vista etimológico, design significa «desenho»." ⁵¹

⁴⁹ Jean-Paul Charles Aymard Sartre (Paris 1905 - 1980) foi um filósofo, escritor e crítico francês, conhecido representante do existencialismo. Acreditava que os intelectuais têm de desempenhar um papel activo na sociedade.

⁵⁰ GUIDDENS, Anthony; BECK Ulrich e LASH, Scott - *Modernização Reflexiva. Política, Tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997, p. 26

⁵¹ FLUSSER, Vilém - *Uma Filosofia do Design*. Lisboa: Relógio D' Água, 2010, p. 9

Regressando aos séculos XVII, XVIII, a cultura do povo, como também refere Vilém Flusser⁵², distinguia de forma acentuada a arte da técnica do saber oficial. A arte pertencia ao terreno dos pintores, dos escultores, que exprimiam as suas visões do meio e dos estados de vida através das suas obras, sem que para isso houvesse alguma preocupação para além da estética. As técnicas do saber fazer, por sua vez, encontravam-se nas mãos dos artesãos, que se ocupavam a produzir artefactos, que estariam destinados a cumprir funções, fins, planos, propósitos, no uso do quotidiano dos indivíduos, que compunham a sociedade.

Com a industrialização esta diferença de conceitos acentua-se, uma vez, que a presença da máquina, substituindo algumas das tarefas do homem, conduz a uma inflexibilidade na forma de produzir objectos, o que não acontecia nas artes, que se mantinham subjectivas e agarradas às tradições, na sua concepção, dando origem a objectos singulares e com personalidade própria.

Contudo, após a revolução industrial, e com o enquadramento da disciplina do Design nos processos produtivos dos objectos, esta separação de conceitos de arte e técnica é preenchida por um conceito que vem definir uma nova forma de produzir cultura. O designer que observa, idealiza, projecta e materializa através da mão sábia do artesão, proporciona um campo unificador das artes e das técnicas.

Concordando, ainda com Flusser, a aliança entre o Design e a industrialização num período de globalização, para além dos inúmeros benefícios de evolução conceptual, na fase do projecto e formal, na sua materialização, conduz também a um caminho perigoso que se pode tornar insustentável, na medida em que as formas de arte, materializadas e valorizadas anteriormente pela mão do homem, passam a ser elementos descartáveis e desvalorizados a cada momento que passa, até chegarem ao ponto de serem distribuídos gratuitamente, pois são produzidos por máquinas que não necessitam da

⁵² Vilém Flusser (1920 - 1991) - Filósofo e crítico de media.

intervenção do homem, prevalecendo apenas a ciência e o valor acrescentado do seu Design.

Contudo a tendência natural é a desvalorização e banalização até mesmo da Ciência e do Design, seu criador, um efeito, que envolve e coloca em causa a sustentabilidade do homem no seu meio. Vilém Flusser alerta para o facto de que o designer deve ter como elementos chave para o sucesso o ser bom, elegante e generoso na concepção, mas não tão bom, que supere a necessidade da intervenção do homem na vida, inviabilizando assim a sustentabilidade social.⁵³ A este propósito, refere Flusser:

*" Um corta-papel pode, com efeito, até ser muito bom: pode não só cortar o papel como também os dedos de quem o utiliza (ou qualquer coisa que ofereça resistência). Talvez, então, seja necessário reformular ligeiramente o conselho de Goethe⁵⁴: Que o homem seja nobre, generoso e bom, mas não demasiado bom "*⁵⁵

Nesta perspectiva, se o designer, tem a capacidade de projectar, a partir do que observa, novos objectos e novos espaços de habitar, entre todas as outras áreas que vão satisfazer necessidades futuras, deve também prever os efeitos do seu trabalho presente, num futuro que, pela velocidade imposta pela globalização, chega perto do presente dos indivíduos e de um modo cada vez mais rápido.

"É esta a perspectiva do designer: tem uma espécie de olho parietal (que divide as imagens em secções, exactamente como um computador) que lhe permite perceber e relacionar-se com a eternidade. E pode dar ordens a um robot para traduzir a eternidade que percebeu e manipulou numa actividade momentânea no hic et nunc⁵⁶ (por exemplo, escavar canais ou construir mísseis) . Na Mesopotâmia chamavam-lhe profeta. Seria

⁵³ FLUSSER, Vilém - *Uma Filosofia do Design*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010, pp. 9 - 14

⁵⁴ Johann Wolfgang Von Goethe (1749 - 1832) - Escritor e pensador alemão.

⁵⁵ FLUSSER, Vilém - *Uma Filosofia do Design*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010, p. 24

⁵⁶ Hic et nunc - expressão latina que significa "aqui e agora".

http://pt.wikipedia.org/wiki/Hic_et_nunc < capturado em 3/07/11 >

*mais adequado chamar-lhe Deus. Mas graças a Deus, não o sabe e considera-se um técnico ou um artista. Que Deus lhe conserve esta convicção."*⁵⁷ E, acrescenta Papanek:

*" Quer esteja, há cerca de três milhões de anos, a transformar uma pedra em ponta de lança para caçar, quer a trabalhar como oleiro na China durante a dinastia Sung, quer ainda a construir a proa de um barco viking, ou a desenhar cartas celestes para navegar no longínquo Pacífico, a construir uma igreja barroca na Áustria ou a conceber um programa informático de diagnóstico médico, o nosso Designer adapta-se magnificamente."*⁵⁸

Esta sua magnífica adaptação a toda a realidade que o cerca trás consigo uma séria responsabilidade ética e social, que o designer não pode de forma alguma esquecer, ou não lhe atribuir a devida importância no seu percurso profissional. Se, por um lado, deve manter-se atento à necessidade de evolução e adaptação às novas realidades que um processo de globalização implica, o designer deve também estar atento às origens que promoveram a evolução, onde a experimentação deixou ensinamentos, que podem preencher lacunas num presente tão curto, que quase toca o futuro, onde o indivíduo não encontra o tempo necessário para as suprimir. Partilhando da opinião de Vítor Papanek, é de enorme mais-valia, aprender com o que foi construído e praticado no passado.⁵⁹

O designer acumula o dever de perceber que a articulação entre a visão do saber fazer tradicional, que confere a particularidade cultural a grupos de indivíduos, e a visão do saber científico e tecnológico conduz a um equilíbrio sustentável, seja a nível económico, como emocional, no contexto do que foi referido, ao longo dos pontos anteriores desta dissertação. Por outro lado, facilita todo o seu trabalho de criação, observar e colher as experiências e resultados passados, na medida em que reside na observação a sua maior inspiração.

"Verdadeiramente podemos admitir que o último fundamento do design não será a valorização da produção industrial, a relação da forma com a função, nem a da forma

⁵⁷ FLUSSER, Vilém - *Uma Filosofia do Design*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010, p. 37

⁵⁸ PAPANEK, Victor - *Arquitectura e Design. Ecologia e ética*. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 10

⁵⁹ PAPANEK, Victor - *Arquitectura e Design. Ecologia e ética*. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 16

*com o processo de consumo. Todas estas coisas podem estar presentes e ser decisivas para viabilizar um processo de design, mas do ponto de vista do seu fundamento profundo, o que o design visa é gerar um território afectivo para a Identidade: o sentido ou a alma das coisas.*⁶⁰

O Design tem a particularidade da transversalidade disciplinar, a sua visão abrangente da realidade no presente, que toca diversas áreas de actuação, permite-lhe articular vários conhecimentos, fomentando a evolução no futuro. Se a essa transversalidade disciplinar lhe cruzar, acrescentar, a sua visão transversal, do passado ao presente, dos conhecimentos empíricos e sistematizados dos processos produtivos, vai encontrar no ponto de intersecção o conhecimento máximo para atingir as suas necessidades, enquanto criador e enquanto mediador numa luta desigual entre uma universalidade galopante e a particularidade que garante a diferença entre os indivíduos, promovendo a preservação da identidade cultural, dentro da nova forma de cultura criada pelo próprio designer no todo Universal que domina.

O designer, no seu processo criativo, deve ter como primeiro alvo o ser humano, quer seja na análise do indivíduo enquanto consumidor de artefactos, que promove a riqueza para as empresas, quer seja analisando-o enquanto indivíduo, que somente através do seu trabalho atinge a sua sustentabilidade no exigente corpo social. Nesta perspectiva, as palavras de João Amaral são bem sugestivas:

" Os designers têm que percorrer um caminho ao encontro do que é a expressão cultural, porque se os nossos designers, quiserem competir com a globalização eles serão mais uns a fazer objectos diferentes, podem ser aceites, podem não ser, mas estão a competir num mercado de voos muito altos, mas muito curtos. Se os nossos designers, quiserem alinhar-se pela forma artística emergente de uma cultura, pegarem nas matérias primas, respeitando-as, respeitar a própria tradição e desenvolver design sobre ela, mas sem perder de vista o que é a sua cultura, ele pode ir à vontade para o mercado globalizado, que o seu lugar estará defendido. Os outros podem imitar as nossas culturas, mas nunca serão originais, pois não tem o factor transmissão cultural através

⁶⁰ Brandão, Pedro - A Alma do Design. Lisboa: Centro Português de Design, s.d., p. 4

das gerações. O designer, que tem como ponto de partida a sua cultura, não inventa nada, cria algo, com valor acrescentado, com alma, com referência. Para criar é preciso um Pai e uma Mãe, para inventar é só fazer e como já referi, pode proporcionar um voo alto, mas sem capacidade de resistir ao factor tempo." ⁶¹

Seria utópico pensar que o designer possa ver na recuperação de tradições apenas o lado afectivo, social e moral, dessa intervenção. Na realidade, compreende-se que este papel de mediador entre o passado e o presente, entre a tradição e o presente unificador, promovido pela globalização, consista num forte elemento de destaque para o próprio designer que o desempenha, carregando consigo outros indivíduos detentores do saber fazer, que sem a imagem do Design a si associada, não sobreviveriam economicamente na realidade actual.

⁶¹ Anexo. Entrevista a João Amaral. Presidente da Associação de Artesãos da Serra da Estrela, p. 206

Capítulo II - Contextualização geográfica e cultural de Vila Nova de Poiares



Fig.1 - Mapa de Vila Nova de Poiares



Fig.2 -Localização de Vila Nova de Poiares em Portugal



Fig.3 - Vista panorâmica de Vila Nova de Poiares



Fig.4 - Mercado de Vila Nova de Poiares 1928

Os registos mais antigos sobre Vila Nova de Poiares datam do séc. VIII e verificam-se em documentos pertencentes ao Convento de Lorvão⁶², que possuiu terrenos nesta localidade até ao fim da sua existência.⁶³

Vila Nova de Poiares, com cerca de 100 Km quadrados e menos de 10 000 habitantes, localiza-se a cerca de 27 Km do Distrito de Coimbra. É composto por apenas 4 freguesias: Arrifana, Lavegadas, S. Miguel e Poiares (Santo André).⁶⁴ O número de habitantes não se tem vindo a alterar de forma relevante ao longo dos tempos. Em 1900 a População total do concelho era de 8.262 habitantes⁶⁵.

Vila Nova de Poiares é a capital do Concelho, nome que lhe foi atribuído em 1905, quando lhe foi aplicada a categoria de Vila, sendo que, até essa altura, a sua designação era Santo André de Poiares.⁶⁶ Uma vasta área deste Concelho é coberta por floresta, cujos terrenos não permitem o cultivo e o seu clima caracteriza-se, por ser muito frio no Inverno e muito quente no Verão o que dificulta a prática da agricultura de grande produção.

⁶² O Convento de Lorvão situa-se no Concelho de Penacova, sendo um dos conventos mais antigos da Europa. Os documentos mais antigos, referentes ao convento, datam do ano 878 e servem de referência para a existência de uma comunidade, que contribui para o desenvolvimento da região. De salientar que o artesanato tinha um papel relevante no convento. São exemplo, a confecção de doces regionais e a produção de palitos, a cargo das freiras do convento, com o objectivo de decorarem os doces e bolos que confeccionavam. Mais tarde, esta produção de palitos acabou por sair das fronteiras do convento para passar a ser produzidas por vários artesãos de povoações vizinhas como é o caso de Vila Nova de Poiares, contribuindo para a auto-sustentabilidade da população. - www.guiadacidade.pt/pt/poi-mosteiro-de-lorvao-17013 <capturado em 29/05/2011>

⁶³ JÚNIOR, Manuel Leal - *Vila Nova de Poiares*. Vila Nova de Poiares 1978, p. 18

⁶⁴ www.cm-vilanovadepoiares.pt < capturado em 29/05/2011>

⁶⁵ FERRÃO, José Maria Dias - *Concelho de Poiares. Memória histórica, descritiva, biographica, económica, administrativa e crítica*. Typ. Louzanense de J. Ribeiro dos santos, 1905, p 48

⁶⁶ *Jornal O Poiaense*. 20/11/1992, p. 7



Fig.5 - Produção de cestos



Fig.6 - Produção de mós



Fig.7 - Produção têxtil



Fig.8 - Produção de palitos

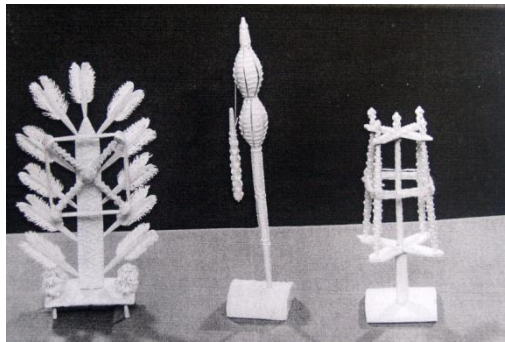


Fig.9 - Palitos decorativos



Fig.10 - Palitos decorativos



Fig.11 - Paliteiras



Fig.12 - Louça de barro preto



Fig.13 - Mestre Oleiro Silvino

" Sobrevivência é a palavra chave para a existência da Humanidade, essa sobrevivência varia consoante a cultura, o povo, o clima, o ambiente e os recursos naturais."⁶⁷

O povo Poiarense, sentindo a necessidade básica e comum a toda a espécie humana, em atingir conforto físico e emocional, recorreu às matérias-primas, que o seu meio lhe disponibilizava, para desta forma fazer face às suas necessidades de subsistência.

Pela adaptação ao clima e características do solo, predominava na região uma agricultura de pequena escala cujos produtos eram direccionados para o consumo próprio, contudo, verificava-se alguma produção de cereais, milho, trigo centeio e cevada, para fins comerciais. Através da plantação de vinhas, também se produzia vinho de qualidade, que para além da comercialização na região era exportado para o Brasil, onde os emigrantes adquiriam o produto, alimentando assim, a memória das suas origens culturais. De referir, a produção de azeite que, em determinados casos, atingia uma excelente qualidade, assim como a criação de gado que também tinha a sua expressão no quotidiano dos Poiarenses.⁶⁸

Contudo, a agricultura, a vinicultura, a oleicultura e outras actividades, que tinham por objectivo a produção de alimentos, conduziam à necessidade de produzir objectos que facilitassem e apoiassem estas actividades. O recurso às matérias-primas abundantes, tais como a madeira, devido à grande predominância de elevada área florestal na região, o barro, pela existência de consideráveis barreiros na localidade e seus arredores e a pedra, pelas próprias características do solo Poiarense, contribuiriam para desenvolver o sector artesanal, criando assim outra fonte de rendimento para a população que, apesar de plantar e colher o seu alimento, vivia com muitas dificuldades.

"Poiares foi sempre uma terra, que viveu da agricultura e do comércio. O mercado que tínhamos era o mercado mais importante da região. Vendia-se muito milho, batata,

⁶⁷ PAPANÉK, Victor - *Arquitectura e Design. Ecologia e ética*. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 249

⁶⁸ FERRÃO, José Maria Dias - *Concelho de Poiares. Memória histórica, descritiva, biographica, económica, administrativa e critica*. Typ. Louzanense de J. Ribeiro dos santos, 1905, pp. 35 - 46

cereais, feijão, eram sacas de farinha, era fruta, hortalça, era tudo às toneladas, mas as pessoas viviam com muita dificuldade. Havia de tudo, mas era preciso poupar muito para haver que comer para o mês inteiro."⁶⁹

Esta adaptação do homem ao seu meio e o objectivo em conquistar níveis de conforto físicos e emocionais são elementos, que só por si, não diferenciam os povos entre si. É possível fazer, neste ponto, referência à teoria da universalidade da cultura defendida por Edward Tylor⁷⁰, uma vez que todos os seres humanos independentemente da sua localização geográfica partilham *uniformemente* de uma *causa* comum, a auto sustentabilidade, e para isso percebem de forma já inata, tal é o enraizamento da ideia de que o recurso às matérias-primas do seu meio geográfico é o ponto de partida para atingir os fins pretendidos.

Contudo, cada povo vai enfrentar obstáculos ao seu percurso, que lhe exigem desenvolver particularidades que, de certo, serão diferentes de outros povos, uma vez que se relacionam com outro tipo de características do meio, que exigem outras aptidões. As condições de clima, relevo e o tipo de matérias-primas, promovem uma diferenciação, uma *fragmentação* cultural entre os Povos. Já Franz Boas⁷¹ defendia, que a cultura não assentava numa unidade e sim em fragmentos, resultantes da forma como os povos reagem, física e psicologicamente, ao seu meio ambiente. É possível verificar que os produtos resultantes de cada povo manifestam em grande parte a relação desse povo com o seu meio, pois são produzidos com as matérias-primas das regiões e são criados para as suas necessidades particulares.

"Nós não importamos os modos de fazer para a região. Os ofícios são transmitidos de forma geracional, fazem parte do seu quotidiano, da sua vida e da sua cultura. Como a cultura é coisa apreendida, estas pessoas aprenderam que estes ou aqueles movimentos aplicados desta maneira ou daquela, sobre esta matéria, resultam neste ou

⁶⁹MASCARENHAS, Teresa; MACEDO, Ana Macedo - *Alfredo Duarte IN Vila Nova de Poiares. Cem anos de História*. Oeiras: Edições Golfinho, 1999, p. 38

⁷⁰ TYLOR, Edward Burnett - *Primitive Culture*, 1871, p.1

⁷¹ BOAS Franz - *Cuestiones Fundamentales de Antropologia Cultural*, 1964, p.165

naquele produto. As pessoas de cada região desenvolveram capacidade para transformar as matéria primas das suas regiões naquilo que lhes fosse mais útil."⁷²

Em Vila Nova de Poiares, as artes e ofícios constituem um Património de grande relevância para a população, que durante muito tempo viu nesta ocupação uma boa parcela da produção de riqueza na região. Entre os ofícios destaca-se a produção de cestos e canastras, de louça preta, de palitos e mós.⁷³

A produção de louça preta e a produção de mós ocupavam uma boa parte da mão-de-obra masculina, ficando as tarefas domésticas, a pequena agricultura e a arte de fazer palitos ao cargo das mulheres. A produção de palitos chegou a atingir uma escala industrial, empregando uma boa quantidade de mulheres, que não tinham outra fonte de rendimento. No entanto, todas as mulheres produziam palitos nas suas horas livres, como fonte secundária de rendimento. Por volta de 1990, existiam cerca de 30 artesãs de palitos.⁷⁴ Nos dias de hoje, existe apenas uma artesã, que é apoiada pela ADIP, dando continuidade ao seu saber fazer, a D. Olinda que tem mais de 70 anos.

A produção de louça preta e o fabrico de mós tinham relevância nas aldeias de Olho Marinho, Val de Gueiro e Alveite Grande.

⁷² Anexo. Entrevista a João Amaral. Presidente da Associação de Artesãos da Serra da Estrela, p. 200

⁷³ BORGES, Nelson Correia - *Coimbra e região*. Lisboa: Editorial Presença, Lda, 1987, p. 219

⁷⁴ MAIA, José António Carvalho Ferreira - *A indústria em espaços predominantemente rurais (O caso de Vila Nova de Poiares)*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1992, p. 40

Nº de oleiros em Vila Nova de Poiares ⁷⁵			
	Ano 1940	Ano 1992	Ano 2011
Olho Marinho	30	2	1
Val de Gueiro	7	0	0
Alveite grande	3	0	0
Poiares	0	0	1
Total	40	2	2

O fabrico de mós, utilizadas para moer azeitonas, cereais e seixo, além de ser uma actividade muito dura, era também muito prejudicial à saúde uma vez, que libertava muito pó, que se alojava nos pulmões dos artesãos, levando-os a uma morte prematura. A procura deste produto reduziu drasticamente e, no ano de 1992, apenas um artesão ainda encontrava a sua sustentabilidade integral neste ofício.

A produção de cestos e a produção de palitos eram característicos das aldeias de Casais, Sobreiro e Ervideira. Por volta de 1970, existiam 40 artesãos dedicados a este ofício e, por volta de 1990, o número reduziu para 8 artesãos, sendo que só 2 tinham menos de 30 anos.⁷⁶

2.1 A consciência da região sobre o presente e futuro das artes tradicionais.

A Câmara Municipal de Poiares está bem consciente do que representam, para o seu património cultural, as artes e saberes da sua região e, em conjunto

⁷⁵ MAIA, José António Carvalho Ferreira - *A indústria em espaços predominantemente rurais (O caso de Vila Nova de Poiares)*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1992, p. 41

⁷⁶ Ibidem.

com a ADIP⁷⁷, tem vindo a incentivar os artesãos a manterem-se activos nas suas tradições laborais, para que estes ofícios não caiam no esquecimento pela ausência de seguidores. São colocadas à disposição dos artesãos, as matérias-primas para os seus produtos, sem terem que pagar os seus transportes, quando se verifica que as matérias-primas não são do local onde habitam. Promovem-se feiras, cujo transporte e estadia são subsidiados pela Câmara Municipal e, assim, os produtos podem ser vendidos directamente aos consumidores sem a passagem por intermediários, aumentando a margem de lucro.

" A Câmara Municipal tem apoiado os artesãos. A Edilidade fornece-nos o transporte para podermos ir às feiras e exposições, o que constitui uma grande ajuda. Já lá vai o tempo, a seguir ao 25 Abril, em que as despesas eram todas pagas, mas hoje em dia há muitas feiras e tudo custa muito dinheiro. Chegamos a gastar para cima de 80 contos. Nós reconhecemos que é complicado estarmos sempre a pedir dinheiro. Mas a Câmara vai ajudando conforme pode. "⁷⁸

A ADIP tem promovido cursos de formação profissional que incidem na formação de uma nova geração de artesãos. Os cursos são realizados com o objectivo de conferir capacidades nas áreas dos saberes a novas pessoas e, assim, dar continuidade aos saberes que caracterizam a região, garantindo a passagem do conhecimento às gerações futuras, pois existe a certeza de que um ofício morre com o último mestre do saber.

Em 1991, dentro do concelho foi realizada uma feira, Poiartes 91, que reuniu artesãos de várias localidades da região centro, com o objectivo de promover a dinamização do artesanato local. Na mesma altura decorreu um colóquio, *Artesanato. que futuro?*, onde se deixou claro que existe uma necessidade urgente de reactivar os ofícios característicos das regiões.

Essa acção de recuperação, discutida durante o referido colóquio, passaria em grande parte pelo reconhecimento do saber fazer dos mestres das artes do

⁷⁷ ADIP - Associação de Desenvolvimento integrado de Poiares.

⁷⁸ MASCARENHAS, Teresa; MACEDO, Ana Macedo - Olinda Gouveia IN *Vila Nova de Poiares. Cem anos de História*. Oeiras: Edições Golfinho, 1999, p. 34

saber fazer, pela necessidade de se criar um associativismo entre os artesãos, para que possa haver um órgão onde se defendem os seus interesses e discutam projectos futuros, projectos esses, que passam por uma estratégia de escoamento de produtos e a criação de um selo de garantia, representativo da origem e qualidade dos produtos artesanais colocados à disposição dos consumidores.⁷⁹

2.2 A cultura do processo produtivo do Barro Preto em Vila Nova de Poiares (séc. XIX - XXI)

Nos processos produtivos, o homem encara a sua capacidade de transformar as matérias-primas, materializa o pensamento nas suas obras, sejam elas de cariz utilitário, que o ajudam nas suas tarefas quotidianas, melhorando a sua qualidade de vida, sejam peças artísticas, que traduzem estados de espírito e interpretações da vida de quem as cria.

Nestas peças, utilitárias ou ilustrativas de um acto conceptual, criativo, está intrínseco o valor humano de quem as produz, com o seu corpo e a sua alma como primeiro instrumento. Os objectos, resultantes dos processos produtivos, reservam em si histórias que, ao longo dos tempos, serão os narradores de rituais e que, apesar de conterem em si exemplos de vidas sacrificadas, compõem as raízes da actualidade.

Dentro deste contexto, a necessidade de observar o passado, para compor o presente e prever o futuro, passa em primeira instância, como também é da opinião da Artista Plástica, Joana Vasconcelos e do Designer, Marco Costa, pela obtenção de alimento cognitivo que será o ponto de partida para a evolução conceptual de um projecto e sua materialização, respeitando toda a sua verdade cultural, acrescentando-lhe novos valores, absorvidos na actualidade, uma vez que a história não estagna, caminha e absorve novos acontecimentos, novos conhecimentos que irão compor a história de amanhã.

⁷⁹ Jornal *O Poiarense*, 02/10/92, nº81, p. 3

"As maiores vantagens terão a ver certamente com o perpetuar e enriquecer da memória. as referências do passado, sendo partilhadas por muita gente, acabam por potenciar a comunicação entre a obra e o público. Por outro lado, a sua utilização vai expandi-las não só através do tempo, como também vai imbui-las de um novo espírito, renová-las e repensá-las."⁸⁰

" Conhecimento, muito conhecimento é a principal vantagem! Depois de qualquer criativo conhecer o estado da arte, estará muito bem preparado para construir o futuro. No passado existia muito mais dedicação e muito mais sabedoria no que respeita ao mobiliário. Noutras áreas, o mesmo também acontece. A ideia é nunca partir do zero e não fazer tábua rasa dos conhecimentos adquiridos empiricamente por outros." ⁸¹

Nesta investigação, foi objectivo fazer o levantamento, do processo produtivo da louça de barro preto, que em muito caracteriza a região de Vila Nova de Poiares, em relação ao qual, ao longo das investigações que vêm sendo efectuadas no contexto da louça preta, pouco tem sido escrito. O distrito de Coimbra *não tem merecido a atenção dos investigadores*,⁸² como também o afirmam Isabel Maria Fernandes⁸³ e Ricardo Teixeira

Interessa a esta investigação perceber como, na actualidade, se relaciona este processo produtivo com a realidade da produção em massa que se vive na área da cerâmica, realidade também comum a todas as outras áreas, que implicam processos produtivos. Importa registar como se produzem, actualmente, as peças de louça preta, que carregam consigo uma história muito particular de Vila Nova de Poiares. Contudo, não deixa de ser necessário recuar no tempo, para assim deixar claro que evoluções, estagnações e mesmo retrocessos se verificaram nesta localidade no que diz respeito a este processo produtivo. Não serão estudadas as composições químicas dos tipos barro, nem a sua origem

⁸⁰ Anexo. Entrevista com a artista plástica, Joana Vasconcelos, p. 207

⁸¹ Anexo. Entrevista com o Designer Marco Costa, p. 210

⁸² CRAT Centro regional de Artes tradicionais - A louça Preta em Portugal: olhares cruzados. Porto: CRAT, 1997, p, 7

⁸³ Isabel Maria Fernandes e Ricardo Teixeira - Licenciados em História. Investigadores do PROCEN/JNICT

histórica mais recuada, uma vez que outras áreas como a história, arqueologia e geologia têm dedicado vários estudos a este tema e que podem complementar esta investigação. A cultura do processo produtivo da louça preta é o foco de interesse principal nos pontos que se seguem.

2.2.1 A obtenção e preparação da matéria-prima

Na recolha da matéria-prima, a argila, verificava-se a etapa mais dura e que implicava um sacrifício que só alguns estavam aptos a suportar. Para além de um enorme esforço físico, os oleiros tinham presente o risco de ferimentos, e mesmo de vida, que implicava a extracção da argila, dos barreiros.

Como em todas as outras regiões, que viam na olaria um meio de subsistência, os Poiarenses dedicaram-se a este ofício devido à proximidade de bons barreiros de onde podiam extrair os tipos de barro para a produção das suas peças.

Em Vila Nova de Poiares uma parte do barro era proveniente da serra de Olho Marinho, caracterizado por ser um barro solto, bastante areado e a outra da serra do concelho de Arganil que, por sua vez, consistia num barro mais fino, designado pelos oleiros, por barro forte.⁸⁴ Os oleiros utilizavam os dois barros, meio por meio, para preparar a sua matéria-prima.⁸⁵

Os oleiros, deslocavam-se até aos barreiros onde, com a ajuda de enxadas e picaretas, escavavam poços até formarem galerias onde se encontravam os filões, que lhes proporcionavam as melhores matérias-primas. A escavação destas galerias implicava o risco de desabamentos, aos quais muitas vezes os oleiros não sobreviviam, ficando soterrados.

" Até há muito pouco tempo o barro era arraigado a braço do homem, esforço penosíssimo, que exigia cavar galerias estreitas, onde só estendido se cabia e ir colhendo o barro e escorando o vão, o melhor que se soubesse. Há dois anos morreu um

⁸⁴ MASCARENHAS, Teresa; MACEDO, Ana Macedo - *Olinda Gouveia* IN *Vila Nova de Poiares. Cem anos de História*. Oeiras: Edições Golfinho, 1999, p. 26

⁸⁵ Em entrevista recolhida pela ADIP ao Mestre Oleiro Silvino. 2005

oleiro por ter ficado ferido ao abrir a galeria onde buscara o barro, e não mais se ter recomposto desse acidente"⁸⁶

A extracção do barro era feita pelos homens, que à medida que o extraíam iam enchendo cestos e sacos, contudo, as suas mulheres e filhos ajudavam no transporte do barro, desde os barreiros até às oficinas, carregando-o aos ombros e à cabeça, pois nem todos tinham carros de bois.

Mais tarde foi possível recorrer a tractores e camionetas, por parte de alguns oleiros, para facilitar o transporte. Existiam alguns agricultores que se dedicavam a esta etapa de extracção de barro, contudo, muitos oleiros não podiam pagar este serviço e continuavam a fazê-lo pessoalmente.

Era a experiência, que passava de geração para geração, que possibilitava aos oleiros perceberem que qualidade de barro era melhor para os seus trabalhos, pois cada um, devido à experimentação, sabia, quase empiricamente, qual tipo de barro ia proporcionar menos perdas durante a produção e cozedura das peças.⁸⁷

A argila pode apresentar várias tonalidades, mais esbranquiçadas ou mais avermelhadas, mas não é essa a característica que altera o produto final. A sua cor vai ser diferente consoante a composição química e orgânica do solo donde é proveniente. Pode ser mais macia ou mais áspera ao toque, consoante a percentagem de areia e impurezas que acumula em si. Os oleiros consideram as argilas gordas, fortes ou magras, fracas, consoante a sua maior ou menor plasticidade para a modelação das peças.

As oficinas dos oleiros em Vila Nova de Poiares eram de carácter familiar e só algumas recorriam a pessoas, que vinham ajudar, em algumas etapas do processo produtivo em troca de algum dinheiro. À semelhança de outras localidades, onde se produzia louça preta, tais como Aveiro, Bisalhães, Barcelos,

⁸⁶ FERREIRA, José Maria Cabral - *Artesanato, cultura e desenvolvimento regional. Um estudo de campo e três ensaios breves*. Lisboa: Imprensa Nacional da casa da moeda, 1983, p. 26

⁸⁷ Anexo. Entrevista ao mestre Oleiro Fernando, filho do mestre oleiro Silvino, p. 197

entre outras, que se poderiam enunciar, todos os membros da família participavam na preparação do barro. A ligação dos membros da família a esta matéria-prima começava desde muito cedo.

" O ofício dava para sustentar a família, porque depois da escola o meu Pai ficava ali ao pé de uma oliveira, que já não existe, à nossa espera, para que viéssemos ajudar a amassar o barro com os pés. Mas era assim em todas as famílias, mesmo com outros ofícios."⁸⁸

Após a chegada à oficina de olaria, o barro recolhido era espalhado num lagar onde era pisado com os pés, até ficar bem amassado, à semelhança do acto de pisar as uvas para fazer vinho. Este trabalho implicava um enorme esforço físico para todos os membros da família, sendo que as mulheres e as crianças seriam as mais afectadas fisicamente por esta etapa pela sua evidente limitação de força.

"Não tenho medo à arte, o que tenho medo é ao pio. quando me levanto e me lembro que tenho de ir picar barro cai-me logo a alma aos pés"⁸⁹

No entanto, era uma etapa fundamental para poder eliminar areias e impurezas, que não poderiam estar presentes, no momento da modelação da louça. Após o barro estar uniformemente amassado era posto a secar no terreiro da olaria, onde permanecia por 3 ou 4 horas, para ser enxugado. O material de acabamento do terreiro, em geral era de cimento, para que o próprio piso absorvesse a água que ia sendo expulsa da matéria-prima que, após se apresentar com a consistência de uma pasta, seria dividida em bolas.

As bolas de barro seriam, seguidamente, coladas a uma parede de tijolo, sem reboco, uma vez que o tijolo, sem o respectivo acabamento, é uma matéria porosa, mais permeável e absorve uma maior humidade. Nesta fase concluíam-se o

⁸⁸ Anexo. Entrevista ao mestre Oleiro Fernando, filho do mestre oleiro Silvino, p. 194

⁸⁹ FERREIRA, José Maria Cabral - *Artesanato, cultura e desenvolvimento regional. Um estudo de campo e três ensaios breves*. Lisboa: Imprensa Nacional da casa da moeda, 1983, p. 60

processo de enxugamento da matéria-prima. O oleiro sabia que o barro estava no ponto certo para a fase seguinte, quando as bolas se soltavam da parede, caindo no chão.

De seguida, as bolas eram novamente agrupadas para serem de novo amassadas e pisadas com os pés até se obter novamente um todo uniforme. O oleiro, com a ajuda de uma foice atada a um pau, à semelhança de uma catana, cortava o barro às fatias, que ia colocando num monte, que seria tapado com plásticos para conservar as suas características daquele momento. Desse monte de barro empilhado, o oleiro ia retirando as porções que precisava à medida que ia produzindo as suas louças.

"Esta é a tal memória da louça, porque hoje já não se faz isso. A Judite não pode saber isto, porque não viveu isto, eu vivi. Hoje a preparação da pasta já é diferente."⁹⁰

Actualmente, em Vila Nova de Poiares, ainda se encontra, na olaria do Mestre Oleiro Fernando, o recurso, por parte deste, ao processo de preparação do barro. Esta preparação já não se faz da forma tradicional acima descrita, mas sim com a intervenção da máquina, que em muito facilita todo aquele processo. Um processo que, apesar de a sua descrição remeter para um lado poético do ofício, não deixava de se ser penoso e desgastante para quem o praticava, onde o termo poético, na altura, não fazia parte do contexto vivido pelos intervenientes no processo.

Nos anos 80, o Mestre Oleiro Silvino, pai do Mestre Oleiro Fernando, adquiriu uma amassadora eléctrica, peça que ainda hoje é única em Vila Nova de Poiares. A maroma, como é chamada, consiste numa máquina toda em ferro, composta por um cilindro e por um braço mecânico, que gira fazendo circular a mistura dos dois tipos de barro, dentro do recipiente, até este ficar amassado. Tem na sua base uma abertura rectangular, por onde vai saindo o barro, já preparado para ir para a roda para ser modelado pelo oleiro. A máquina, a maroma, foi produzida no entroncamento especificamente para esta função e em

⁹⁰ Anexo. Entrevista ao mestre Oleiro Fernando, filho do mestre oleiro Silvino , p. 198

muito se assemelha a uma amassadora das confeitarias e padarias, utilizadas para amassar os ingredientes de bolos e pão.

" Ainda me lembro de ver, com o meu Pai, uma máquina de amassar, mas que em vez de ser eléctrica, era puxada por um burro, que andava à volta dela e a fazia amassar o barro, era como uma nora."⁹¹

De acordo com o Mestre Oleiro Fernando, a maroma representou um enorme avanço para a olaria, tanto na redução de esforço físico, como também no tempo gasto para esta etapa de preparação da matéria-prima, que continua a vir das serras, agora transportada em camiões.

O barro, depois de sair da maroma, já poderia ir directamente para a roda e foi o que durante muito tempo se passou. Contudo, esta olaria, agora orientada pelo Mestre Fernando adquiriu, entretanto, mais equipamento eléctrico, para ajudar a rentabilizar o ofício. O barro da maroma passa para uma máquina amassadora que, através de vácuo, vai extrair o ar e outras impurezas do barro, que são os principais factores que levam à perda de peças seja na modelação, seja na cozedura. Por outro lado, esta máquina é essencial para a fabricação de peças por molde, processo a que esta olaria também aderiu, para poder produzir maior quantidade de louça. A prensa da máquina moldadora não pode receber matéria-prima com impurezas ou bolsas de ar, para produzir louça perfeita e diminuir perdas.

" Mais uma vez percebemos, que a ajuda da máquina é uma mais-valia, por exemplo, existem formas, que eu faço através da máquina de extorsão, que nunca conseguiria fazer de uma forma perfeita à mão ou então iria demorar tanto tempo, que não seria rentável. Não posso dizer, que a máquina vem tirar o sabor da olaria artesanal, pois ela vem dar uma enorme ajuda a tornar um pouco mais rentável o ofício."⁹²

Contudo esta etapa de preparação da matéria-prima, actualmente, pode ser eliminada das olarias, pois existem indústrias extractoras de barro que o

⁹¹ Anexo. Entrevista ao mestre Oleiro Fernando, filho do mestre oleiro Silvino, p. 198

⁹² Ibidem

comercializam já em condições ideais para entrarem na roda do oleiro. A Oleira da ADIP, a D. Judite, já trabalha o barro, que é comprado pela ADIP, não fazendo parte das tarefas desta oleira, nem a extracção, nem a preparação da matéria-prima.

2.2.2 O ritual da roda do oleiro

Após a conclusão das duras e complexas etapas de extracção e preparação do barro, chega a, não menos complexa, etapa do trabalho na roda.

Numa fusão plena de harmonia e cumplicidade, o oleiro e a matéria-prima viva comunicam-se e, num trabalho conjunto, resulta a criação. Todo o corpo do oleiro trabalha na criação da sua peça, ele sente o barro a fundir-se com as suas mãos, com os seus dedos, sente as suas necessidades no momento que lhe imprime a força controlada dos dedos e lhe confere a forma, à medida que a matéria gira no centro das suas mãos, da sua alma, do seu coração. Cada objecto tem em si o valor do homem que o criou. Cada objecto é único, pois absorveu as energias, os pensamentos do oleiro naquele momento de criação, que será diferente do momento seguinte. Neste ritual reside o mundo dos sentidos, que a todo o custo se deve recuperar, pois são estes actos de criação que nos provam a verdadeira capacidade do homem fazer face aos obstáculos do seu meio ambiente e é desta forma que o homem se mantém em relação próxima com as matérias-primas que lhe são essenciais à sustentabilidade.

Tradicionalmente, as oficinas dos oleiros eram espaços com poucas condições de conforto e pouco atractivas, se as despirmos do conceito poético que actualmente lhe é atribuído. Espaços húmidos, pouco organizados, de construção precária, com recurso a materiais de revestimento das lajes, paredes ou cobertura, de fraca qualidade. Verificava-se pouca manutenção, acumulando-se restos de barro, que não iam sendo removidos, após o trabalho na roda. Desta forma, as oficinas dos oleiros não eram lugares atractivos, sob o ponto de vista de espaço de trabalho organizado.

Dentro da oficina encontrava-se a roda do oleiro, o trono, que em Vila Nova de Poiares, é a roda alta, ao contrário por exemplo de Bisalhães, que é roda baixa. A Roda alta é constituída por dois discos, um superior e um inferior, ambos de madeira, unidos por um eixo vertical, que os mantêm em sintonia, durante a intervenção do oleiro sobre o barro colocado na roda. Esta intervenção era gerada pelo pé do oleiro, que impulsionava a roda a encadear um giro contínuo, ficando as suas mãos livres para centrar o barro no disco superior e iniciar a sua modelação, para produzir a peça pretendida.

"Muitas vezes eu toquei a roda com os pés e descalço, para não estragar a roda. A madeira ia-se gastando e os pregos iam aparecendo, às vezes não dava conta e lá ia um pé. A roda manual exigia uma enorme concentração em todo o corpo, não era em dois dias que se aprendia."⁹³

Os discos estão inseridos numa estrutura, numa mesa, também de madeira, que os suporta e serve de apoio ao oleiro para pousar os instrumentos que vai precisando durante a modelação das suas peças.

Os instrumentos usados pelos oleiros eram de facto muito simples e, muitas vezes, cada um fazia os seus instrumentos à sua maneira para satisfazerem as suas necessidades específicas. A moca, que era constituída por uma haste de madeira, com uma bola no fundo, para ajudar na modelação de peças com aberturas pequenas, como jarras ou cafeteiras, alisadores de madeira e de metal, também para ajudar na modelação e para retirar tiras de barro excedentes, assim como, para atribuir ornamentos às peças modeladas.

Um elemento obrigatório a ter junto da roda é uma taça com água a que os oleiros chamam de augueiro, pois para trabalhar o barro, as mãos tem que estar constantemente molhadas, senão o barro faz resistência em contacto com a pele seca e a modelação perde-se. Neste aspecto reside um problema uma vez que, nos dias frios, a água gelada e a própria temperatura baixa da matéria-prima, também ela húmida, promovia o aparecimento de reumatismo nos oleiros,

⁹³ Anexo. Entrevista ao mestre Oleiro Fernando, filho do mestre oleiro Silvino, p. 195

sofrendo estes, de dores consideráveis, devido ao seu ofício, que muitas vezes os deixavam incapacitados.

Os oleiros recorriam também a espátulas de madeira, que eles próprios produziam, que ajudavam a puxar a peça e a dar-lhe forma. Para no final da modelação as peças poderem ser removidas da roda, era utilizado um fio de nylon. Este procedimento baseava-se em passar o fio entre a base da peça e o disco onde a peça foi trabalhada. Este fio, poderia ser, por exemplo, uma corda de viola, com dois pedaços de madeira nas extremidades para promoverem o apoio ao oleiro para puxar o fio, fazendo-o passar por baixo da peça.

Observar o oleiro a pegar em seus braços a peça que modelou, com a delicadeza, que contrasta com a brutalidade de esforço físico que implicavam as etapas de extracção e preparação do barro, remete-nos para o plano sensorial duma mãe que pega nos seus braços o seu filho pela primeira vez, após o parto. De uma forma firme, convicta, mas com uma força controlada, o oleiro agarra a peça, cuja consistência não apresenta firmeza necessária ao risco de deformação, sem lhe causar qualquer dano enquanto a transporta e a observa- de uma forma muito particular, que não é possível traduzir por palavras.

Quando as peças saem da roda, ou da prensa usada actualmente pelo Mestre Oleiro Fernando, as peças têm que obrigatoriamente passar pela etapa de secagem. As peças têm que secar dentro das olarias e não ao ar livre uma vez que o sol ou o gelo iriam secar demais as peças e estas estalariam.

" Um pormenor é que nunca fazemos louça perto da noite, porque a louça ainda tem muita água e com o frio da noite essa água congela e de manhã ao descongelar destrói a peça."⁹⁴

As peças, modeladas e retiradas da roda, são colocadas em compridas tábuas, os sequeiros. Muitas vezes os oleiros utilizavam as cozinhas das suas casas para secarem as suas peças perto da lareira, dispondo os objectos em prateleiras. A secagem das peças é um momento muito delicado, pois deve ser

⁹⁴ Anexo. Entrevista ao mestre Oleiro Fernando, filho do mestre oleiro Silvino, p. 198

lento, para que a água se evapore das peças de uma forma natural sem causar danos e perdas. O tempo de secagem pode ir de 8 a 15 dias dependendo da estação do ano.

O oleiro, através da sua experiência, consegue perceber quando a louça está seca, pela cor que a mesma assume, quando atinge o ponto certo e, nesse momento, a peça está pronta, pois atinge a dureza necessária para a próxima etapa. Pode voltar para a roda para lhe serem acrescentados os ornamentos, que o oleiro julgue necessários e, fundamentalmente, chega a hora de ser polida.

O polimento na louça preta é a etapa que lhe vai conferir a característica principal após a cozedura, que se traduz no seu brilho metálico e que, em alguns casos e para olhos menos experientes, dificilmente se distingue de um objecto realmente metálico. Quanto maior for o pormenor de polimento, mais lisa, homogénea e brilhante vai ficar a peça após a cozedura.

" O barro é amassado, depois a peça é feita aqui na roda, depois vai secar e depois volta outra vez para aqui para serem polidas com umas pedras muito lisas, que só se encontram no mar, por exemplo da Figueira, no rio não há, não dá brilho. É o processo de polimento."⁹⁵

Para fazer o polimento são utilizadas pedras, que não são pedras comuns. Os oleiros escolhem as suas próprias pedras, com características que individualmente, cada um, considera melhores para o seu trabalho, que se adaptam à forma da sua mão e que não são transmissíveis a outros oleiros, pois outro oleiro terá necessidade de outra forma de pedra, adaptada a si. Existem pedras que acompanham o oleiro toda a sua vida, que se vão desgastando, mas esse desgaste não altera a sua utilidade, pois o oleiro usa-a sempre na mesma posição e sempre aplica os mesmos movimentos sobre a peça que está a polir. É possível afirmar que existe uma relação íntima entre o oleiro e a sua pedra.

⁹⁵ ADIP - Entrevista Mestre Oleiro Silvino, 2005

" Quando um oleiro apanha uma pedra, nunca mais a larga. Tenho pedras do meu Pai com mais de 100 anos."⁹⁶

Após a secagem, as peças são colocadas no exterior, ao sol, ou então mantêm-se dentro da olaria, caso seja no Inverno e não exista sol. Quando, aos olhos experientes do mestre do saber fazer, a peça está bem enxuta, chega o momento da cozedura.

2.2.3 A tensão emocional no acto da cozedura da louça preta

A cozedura das peças criadas remete novamente para um momento de enorme dureza, física e até mesmo emocional. Do ponto de vista físico, o oleiro fica sujeito a temperaturas de cozedura muito elevadas e, do ponto de vista emocional, durante o tempo de cozedura, o oleiro tem que se manter muito atento, para conseguir manter as temperaturas necessárias à cozedura e perceber o momento em que esta atinge o ponto certo determinando, o momento em que a louça está pronta.

"A cozedura dum fornada de louça é um acontecimento de relevo, semelhante ao da matança de um porco, tem qualquer coisa de um rito. Cozer é sinal de que se é artista, é sinal de que a secular história da terra continua; é sinal de que se trabalhou e se vai ganhar algum, talvez o bastante para vários meses. Mas cozer é também um risco, pode correr mal, pode ser um fracasso e revelar publicamente uma incapacidade momentânea ou definitiva, para continuar na arte com o prestígio que se tinha ou pelo menos com o proveito de viver ou sobreviver."⁹⁷

Uma fornada de louça implica muitas horas de produção, se houver um descuido, o oleiro perde todo o seu trabalho e a matéria-prima que lhe corresponde. Tendo em conta que as condições económicas dos oleiros não eram abastadas, a possibilidade de perder uma fornada de louça conferia alguma instabilidade emocional.

⁹⁶ Anexo. Entrevista ao mestre Oleiro Fernando, filho do mestre oleiro Silvino, p. 199

⁹⁷ FERREIRA, José Maria Cabral - *Artesanato, cultura e desenvolvimento regional. Um estudo de campo e três ensaios breves*. Lisboa: Imprensa Nacional da casa da moeda, 1983, p. 34

Em vila Nova de Poiares, verificaram-se, até à actualidade, dois processos de cozedura: A soenga, utilizada até à década de 50⁹⁸ e o forno de grelha.

Por qualquer um destes processos, é a atmosfera redutora, a que a louça é sujeita, durante a cozedura, que lhe confere a sua cor negra. Para isso é necessário que se atinjam cerca de 1000 °C, como também refere Fernando Castro, quando faz a caracterização físico-química e estudo laboratorial da louça preta em Portugal.⁹⁹

A soenga, que na actualidade já não se pratica, consistia numa cova no solo, cujo fundo era coberto com laje ou tijolos. A louça era colocada, cuidadosamente, uma sobre a outra de forma para que houvesse o menos contacto possível entre as peças, para que assim saíssem, com a cor mais homogénea possível. Os oleiros iniciavam esta acomodação das peças, dando prioridade às de maior volume e só por fim, encastelavam as peças mais pequenas. De acordo com o mestre oleiro Fernando, a soenga, na verdade, era o lugar onde se depositava os restos de loiça partida e os restos das cozeduras, contudo, na linguagem popular, designava-se por cozer na soenga, apesar de a cozedura ser na cova preparada para o efeito e não na soenga.

Quando o processo de enforamento da louça se completa, a entrada da cova é parcialmente fechada, com terra, ficando apenas uma abertura por onde o oleiro pode, ao longo da cozedura, ir percebendo as fases da louça, até esta atingir o ponto certo, para a etapa final. Esta abertura também acumulava a função de chaminé, por onde o fumo ia sendo libertando, ao longo de todo este complexo processo.

Como combustível, para alimentar a soenga durante o processo de cozedura, recorria-se a lenha e caruma de pinheiro. Os oleiros não mediam a temperatura que era atingida no interior do forno, pois isso estava gravado nos

⁹⁸ Segundo recolha de informação junto da ADIP

⁹⁹ CRAT Centro regional de Artes tradicionais - *A louça Preta em Portugal: olhares cruzados*.

Porto: CRAT, 1997, p, 12

seus sentidos, na sua experiência, que os orientava à medida, que iam acrescentando a lenha necessária ao longo da cozedura da louça.

" A temperatura é muita, mas nunca medi, fomos sempre a mesma lenha e esperamos o tempo que for preciso." ¹⁰⁰

Quando o oleiro observava, na louça, uma cor esbranquiçada, a sua experiência dizia-lhe que chegava a hora de encerrar o forno por completo e assim a abertura, que inicialmente tinha sido deixada, para que fosse possível acompanhar o processo de cozedura, era recoberta com terra, assim como todas as entradas, por onde havia sido continuamente introduzido o combustível do forno. Antes deste encerramento, o oleiro, introduzia uma última quantidade de lenha, esta com bastante resina, proporcionando assim a obtenção de uma atmosfera carregada de carbono, pois não havia presença de oxigénio que se deposita nas peças, sendo absorvidas pela matéria- prima das mesmas, atingindo assim a tonalidade que caracteriza a louça de barro preto.

Este processo implicava muitas limitações aos oleiros, uma vez que o forno, sendo parte integrante do meio ambiente, oscilava nas suas características de temperatura e humidade de acordo com as estações do ano. Se o forno, durante o processo de cozedura, enfrentasse uma mudança de temperatura ou humidade exterior, poderia ser posto em causa o sucesso da cozedura. Sendo assim os oleiros tinham bem presente a necessidade de recorrer aos meses de Primavera e Verão, que lhes proporcionava maiores garantias de sucesso nos seus objectivos.

O forno de grelha veio permitir contornar estes obstáculos, que a própria natureza impunha, pois este forno consistia numa câmara de tijolo e cimento, cujo interior era revestido com tijolos refractários que permitiam atingir altas temperaturas, sem apresentarem deformação, semelhante a um forno de pão tradicional. Esta estrutura não sofria alterações significativas face às temperaturas exteriores. Na base do interior da câmara, encontrava-se a fornalha, que permitia

¹⁰⁰ ADIP - entrevista ao Mestre Oleiro Silvano, 2001

ao oleiro introduzir, através de um orifício, o combustível, que consistia, assim como na soenga, em lenha e caruma de pinheiro. A fornalha era separada do espaço, onde o oleiro dispunha, enforava a louça, por uma grade de tijolos refractários. O enforamento da louça era efectuado através de uma abertura semelhante a uma porta que, tal como na soenga, era parcialmente fechada, para iniciar então o processo de cozedura, sendo as restantes etapas semelhantes ao método da arcaica cova.

No forno de grelha, a distribuição do calor no interior da câmara apresentava-se mais uniforme, mais equilibrada, permitindo que todo o processo fosse mais controlado pelo oleiro, no entanto a sua atenção, continuava a ser uma condição essencial ao sucesso da cozedura. Assim como na soenga, quando a louça atingia o ponto exacto de cozedura, no parecer do oleiro, a porta era encerrada com tijolos e barro amassado, assim como o orifício da fornalha era tapado com um caçoilo, impedindo assim qualquer entrada de oxigénio e permitindo, através da já atrás referida atmosfera redutora, obter a cor negra tão desejada pelos oleiros do barro preto.

Seja na cozedura na cova, seja no forno de grelha, após a etapa final de encerramento total do forno, era necessário esperar várias horas para que o dióxido de carbono se depositasse e entranhasse de forma definitiva, conferindo elevado grau de impermeabilidade às peças. Esta espera, também se tornava fundamental, na medida em que seria impossível retirar as peças do forno, sem se verificar o seu arrefecimento à priori.

Capitulo III - O caso de estudo: O ofício da Olaria em Vila Nova de Poiares na actualidade



Fig.14 - Mestre Oleiro Fernando - Oficina de Olaria



Fig.15 - Oleira Judite - ADIP

Verificam-se, em Vila Nova de Poiares, dois casos que traduzem duas realidades diferentes no que se refere à forma de apreender as técnicas do ofício da olaria, assim como à forma de abordar o seu processo produtivo.

O mestre Oleiro Fernando representa o saber da tradição, uma vez que pertence a uma família de oleiros de várias gerações. Desde muito cedo, aprendeu o ofício da olaria, uma vez que cresceu a observar a manipulação do barro, assim como era chamado a participar de várias etapas referentes a essa manipulação. Contudo, é possível observar o caso da Oleira Judite, que não tem um passado ligado à olaria e que, apesar de ter adquirido o conhecimento do saber fazer, através de um curso de formação, já de forma tardia, tendo como referência os exemplos do passado, consegue passo a passo ir atingindo maturidade laboral e domínio sobre o processo produtivo da louça de barro preto. Actualmente, apenas estes dois Oleiros garantem a continuidade da tradição da olaria Poiarense.

Vila Nova de Poiares, regista um significativo esforço em manter vivas as suas tradições, esforço esse, que se encontra bem presente na área da olaria. A ADIP, uma associação sem fins lucrativos, cujos objectivos passam pelo desenvolvimento económico, cultural e social de forma integrada, em favor do povo da região, tem desempenhado um papel fundamental nesse sentido, reunindo condições que permitem a formação de novos artesãos, nas diversas áreas das artes e ofícios tradicionais da região.

Promovendo cursos de formação para pessoas vocacionadas para as artes, esta Associação tem por objectivo, nesta área, desenvolver capacidades em indivíduos, que na maioria dos casos, nunca tiveram contacto com as matérias-primas e processos produtivos, para que seja possível, após a formação, desenvolverem uma actividade que, por um lado, se traduza numa garantia de preservação do património imaterial, como representam as artes do saber fazer, e, por outro, possa também garantir a auto sustentabilidade do indivíduo formado.

Contudo, e de acordo com a Presidente da ADIP, Dra. Madalena, não é fácil articular todos estes processos. Os cursos patrocinados pelo Estado português

apresentam lacunas, por falta de experiência do campo de acção a que estão destinados. As regras criadas, pelas entidades competentes, não se sujeitam às características vividas nas localidades, resumindo-se a regras de transversalidade que não permitem focalizar determinadas necessidades desta ou daquela localidade em questão. Esta opinião é partilhada, também, pelo Presidente de Artesãos da Serra da Estrela.

No caso de Vila Nova de Poiares, o número de habitantes não é elevado, os ofícios característicos da zona resumem-se à olaria, aos palitos, à cestaria e produção de mós. Para que a ADIP possa activar um curso de formação, precisa de um número mínimo de alunos, para que seja possível a sua rentabilização. Contudo, surge uma questão que prejudica o sucesso destas propostas de formação. Os cursos, dentro dos moldes actuais, não permitem dentro do mesmo curso a diversificação de áreas de enfoque.

Ainda segundo a Dra. Madalena, os cursos deveriam apresentar um tronco comum e, depois, serem conduzidos para uma ramificação de áreas. Por exemplo, na prática, num grupo de alunos deveria ser possível formar três oleiros, dois paliteiros, 4 cesteiros, um produtor de mós. Actualmente, estes alunos terminam a formação, todos na mesma área de trabalho. Sendo Vila Nova de Poiares, uma localidade limitada para absorver indivíduos no mercado de trabalho, devido à sua pouca dimensão, não é considerado viável formarem-se, por exemplo, dez oleiros, uma vez que o mercado não teria capacidade de os absorver.

Neste momento, a produção de palitos, apenas está assegurada por uma artesã de idade avançada, a produção de mós também só apresenta um artesão activo e, nos cestos, a realidade não difere. Existe a consciência de que, com estes últimos mestres, perder-se-á a arte do saber fazer destes artefactos. Mas pela falta de financiamento e débil estruturação dos cursos de formação, pouco mais é possível fazer para evitar esta extinção.

3.1 Aprendizagem sistematizada. O caso da Oleira Judite

Apesar de todos os entraves económicos e burocráticos, a ADIP apresenta um caso de sucesso, que nasce de um curso de formação em olaria nos anos 90. Dos alunos formados, neste curso, dois ganharam gosto pela área da olaria e, após a formação, acabaram por se lançar na actividade. Uma das formadas abriu o seu próprio atelier, mas não teve o sucesso esperado, e acabou por abandonar o ofício, emigrando para poder arranjar um emprego que lhe proporcionasse atingir os seus objectivos de sustentabilidade. A outra aluna, a D. Judite, foi convidada a ficar a exercer a sua função de oleira na ADIP, que desenvolveu um centro de artesanato cujo principal objectivo é manter vivas as tradições culturais das artes do saber fazer locais, contando com a ajuda da câmara municipal que, como já atrás foi dito, tem bastante presente a importância destas iniciativas.

" Mesmo antes da existência da ADIP, já a câmara enviava os seus artesãos para feiras e para divulgar as actividades"¹⁰¹

Contudo, apesar do enorme esforço económico e mesmo humano, a adaptação da oleira Judite ao ofício não se traduz num trajecto sem percalços, pelo contrário, o caminho tem sido lento e muitas vezes apresenta saldos negativos.

" A Judite, que fez então uma formação, fica na instituição e em termos de competências, adquire a capacidade de desempenhar uma actividade profissional, que nunca lhe tinha passado pela cabeça, que pudesse realizar. Depois o percurso é de altos e baixos, como não pode deixar de ser. A Judite, já teve um período, em que não queria por nada ser oleira, já estava na instituição, já estava no quadro, mas achava, que a sua função era sempre o mesmo e não se sentia motivada, preferia ser chamada para outras funções dentro da ADIP, só para poder afastar-se da roda."¹⁰²

A Oleira Judite, até à sua formação por volta dos vinte anos, nunca tinha estado em contacto com a matéria-prima da olaria, o barro. As suas actividades

¹⁰¹ Anexo. Entrevista à Dra. Madalena, Presidente da ADIP, p. 188

¹⁰² Idem, p. 187



Fig.16 - Peças realizadas durante



Fig.17 - Aula de olaria às crianças na ADIP



Fig.18 - Preparar o barro a modelar



Fig.19 - Preparar para centrar o barro



Fig.20 - Modelação Jarra



Fig.21 - Modelação Jarra



Fig.22 - Modelação Jarra

passavam pela agricultura, limpezas, entre outras. Durante a formação percebeu-se que havia um dom inato na D. Judite, que deveria ser aproveitado. Contudo após a formação, a Oleira, estava apenas formatada para as peças aprendidas no curso e, se lhe era pedido para fazer outras peças, ela recusava-se pois não queria sair do conforto emocional do já aprendido e que já não lhe tinha sido fácil.

Surge a necessidade de continuar a sua formação, pois as competências adquiridas durante a formação não bastavam e estava presente, a forte condicionante desta Oleira, não ter a vivência do ofício, não pertencer a uma família de Oleiros que lhe permitisse ter presente o saber empírico, mesmo que nunca o tivesse materializado. A aprendizagem estava a ser absorvida, passo a passo, pela primeira vez, numa idade já avançada, tendo em conta que os mestres da tradição aprendiam a ser Oleiros desde tenra idade, uma vez que com seis ou sete anos, já participavam das etapas do processo produtivo.

A ADIP, tendo consciência que seria muito proveitoso, e até mesmo indispensável aos seus objectivos com a Oleira Judite, recorreu ao saber fazer da tradição na área da olaria de Vila Nova de Poiares. Foi pedido ao Mestre Oleiro Silvino, proprietário de uma olaria em Olho Marinho, que proporcionasse, à jovem Oleira, algum do seu conhecimento experimental, conseguido através dos tempos. Esta aprendizagem, com um mestre da tradição, foi muito bem aproveitada pela Oleira Judite, que encontrava grandes dificuldades na modelação de determinados artefactos característicos da localidade, devido ao pouco tempo de experimentação e, também, à existência de pormenores nos processos produtivos que carecem, na realidade, de uma passagem de testemunho, pois, numa só vida, um oleiro não conseguiria encontrar todos os caminhos para se chegar a determinados objectivos, uma vez que não teria tempo para experimentar até encontrar as soluções. Na passagem do testemunho encontra-se a chave da evolução, pois a nova geração já pode trabalhar sobre a resolução de outros obstáculos, uma vez que a geração anterior teria suprimido outros.



Fig.23 - Barro embalado



Fig.24 - Aula de olaria ADIP



Fig.25 - modelação de caçoilo



Fig.26 - modelação de caçoilo



Fig.27 - modelação de caçoilo



Fig.28 - Brunir a peça modelada



Fig.29 - Peça marcada pela ADIP

"Não foi suficiente, no curso aprendi a fazer algumas peças, depois fui para a olaria do mestre Silvino, que já faleceu, que me ensinou quase tudo que eu sei."¹⁰³

Ainda hoje, um dos maiores obstáculos para a Oleira Judite apresenta-se na cozedura da louça. Talvez seja das únicas, ou mesmo a única Oleira em Portugal, a praticar esta tarefa que no passado apenas era praticada pelos homens, tal é a sua dureza física e emocional.

"Faz um trabalho muito perigoso, que até nunca vi uma mulher fazer, que é cozer ela mesma a louça. Ela está sujeita a muitos perigos de queimadura, a qualquer momento pode haver rebentamentos dentro do forno. É uma etapa do ofício muito dura."¹⁰⁴

" Para uma mulher o acto de cozer é muito complicado. Aqui em Poiares, talvez nunca uma mulher fez esta etapa do ofício. Existiam as mulheres dos oleiros, que os ajudavam nas etapas intermédias. O Sr. Silvino, quando lhe pediram para me ajudar na cozedura, ele perguntou-me muito admirado, se eu tinha a certeza, que queria fazer aquilo. "¹⁰⁵

Também nesta etapa, os ensinamentos e orientações do mestre Silvino e também do seu filho, actualmente mestre na olaria, foram elementos decisivos para a D. Judite ultrapassar alguns dos seus receios, tais como, o medo de sofrer queimaduras, o desconforto de estar perto de altas temperaturas, assim como questões técnicas da cozedura que, por desconhecimento experimental, levava à perda de muita louça e a enormes sentimentos de frustração.

" Muitas vezes quis desistir, ir embora, sentia-me desmotivada, pela dureza da profissão. Principalmente as cozeduras, eu tinha muito medo do fogo. O Sr. Silvino veio muitas vezes cozer comigo, para me ensinar e para eu ficar mais à vontade. Foi um tempo muito duro de adaptação e foi muito difícil perceber como cozer as peças com sucesso "¹⁰⁶

¹⁰³ Anexo. Entrevista à oleira Judite na ADIP, p.192

¹⁰⁴ Anexo. Entrevista ao mestre Oleiro Fernando, filho do mestre oleiro Silvino, p. 196

¹⁰⁵ Anexo. Entrevista à oleira Judite na ADIP. p 192

¹⁰⁶ ibidem

A inércia sentida pela Oleira em avançar na experimentação, conduziu várias vezes ao desejo de desistir do ofício, pois considerava que aquela actividade nada lhe acrescentava, não sentia o seu ofício, como algo a que se atribui um valor, uma profissão.

Uma vez que a ADIP aborda outras áreas de trabalho, a Oleira Judite preferia que a conduzissem para outras funções, como por exemplo dar apoio ao lar, do que estar a trabalhar na roda, que considerava monótono e frustrante. Contudo, o seu dom natural para a modelação estava presente e, por parte da ADIP, houve um enorme empenho em manter a D. Judite no seu posto de trabalho, como Oleira. Apesar de a própria D. Judite não valorizar o seu saber fazer, era um dado adquirido que se encontrava, nesta jovem Oleira, a garantia de passagem de testemunho da tradição do barro preto de Vila Nova de Poiares.

Foram pensadas novas funções, que se pudessem acumular ao trabalho da roda, e que complementassem as necessidades emocionais da Oleira, que não sentia realização apenas na roda. Sendo assim, foram estabelecidas metas de produção, que a Oleira tinha de cumprir no seu trabalho de olaria. Após ter feito o curso de formadora, D. Judite como passou a dar formação a crianças e idosos na área da olaria. Grupos de crianças e grupos da universidade sénior, deslocam-se ao centro difusor de artesanato, onde a ADIP instalou as condições necessárias ao trabalho da oleira, assim como esta se desloca ao lar de terceira idade da ADIP para realizar trabalhos com os idosos da instituição.

" Temos que perceber, que a arte da olaria é um trabalho solitário e ser possível inseri-la noutras actividades, que cortem essas jornadas solitárias é uma forma de a manter estimulada"¹⁰⁷

Desta forma, a Oleira Judite consegue acumular ao seu ofício, outras funções que a complementam, mantendo-a entusiasmada e com vontade de seguir em frente.

¹⁰⁷ Anexo. Entrevista à Dra. Madalena, Presidente da ADIP, p. 187

É necessário ter presente, quando se analisa o estado actual das artes e ofícios do passado, que os mestres da tradição viam o seu ofício como a única forma de sustento familiar. O seu empenho era sustentado pelo forte instinto de sobrevivência e adaptação ao meio. Sendo assim, o sacrifício era superado por instinto e, mesmo que fosse muito custoso estar horas seguidas a trabalhar na roda, sem horários, não era possível pensar em desistir, pois não se conhecia, ou se podia aceder a outras escolhas.

Da mesma opinião, partilha a Professora Nadine, da escola de formação CENCAL, que sendo de nacionalidade Francesa, veio para Portugal com o objectivo de aprender olaria com um verdadeiro mestre da tradição, pois considera que o saber adquirido ao longo de gerações implica uma riqueza de conhecimentos, que não se aprendem nas escolas, uma vez que todo o conhecimento desses mestres assenta numa forte necessidade de aprender a fazer bem, para poder sobreviver, realidade que, hoje, não se verifica na nova geração de artesãos.

" Os mestres viviam do que faziam, encaravam a arte como seu sustento, por isso mergulhavam no saber. Como ganhavam pouco dinheiro, tinham mesmo que se agarrar ao barro, pois não havia mais escolhas, mais oportunidades."¹⁰⁸

O caso da Oleira Judite exemplifica bem esta ideia, pois a Oleira usufrui de um ordenado fixo garantido pela ADIP e respeita os horários de trabalho normais, independentemente do seu trabalho ser rentabilizado ou não. O seu esforço para ganhar maturidade manual no seu ofício passa pela seu gosto pessoal em querer melhorar e não por uma necessidade de instinto de sobrevivência. A Oleira tem bem presente que poderia escolher outros caminhos de subsistência e abandonar a olaria.

Sendo assim, é possível compreender que estar a trabalhar na roda de forma consecutiva, encarando as frustrações das peças, que por vezes se estragam após empenho e energia despendidos, associado ao esforço físico implicado na modelação e na cozedura, só é possível manter se houver uma

¹⁰⁸ Anexo. Entrevista à Prof. Nadine na escola CENCAL, p. 176

estrutura de suporte a esta actividade. Quer dizer, uma estrutura capaz de, por um lado, suportar financeiramente a Oleira e, por outro, de criar motivações emocionais à mesma que, enquanto individuo, precisa de ser psicologicamente incentivada para uma tarefa de tão grande complexidade, quando tem à sua disposição outros caminhos de subsistência.

No presente momento, foi atingido pela ADIP o objectivo de conseguir que a Oleira Judite sentisse prazer e mesmo orgulho no seu ofício. Começa-se a desenvolver curiosidade pelo processo produtivo da louça preta, uma vez que o centro difusor se encontra aberto ao público, que tem a oportunidade de assistir à modelação das peças na roda. Com este crescimento de interesse por parte das pessoas, a Oleira percebe que o seu saber fazer não está ao alcance de todos, começa a entender que existe em si algo que a distingue dos outros indivíduos.

O caso da Oleira Judite é paradigmático, como afirma a Dra. Madalena¹⁰⁹, uma vez que estamos perante uma pessoa nunca esteve em contacto com as artes do saber fazer no geral e nunca tinha imaginado que um dia seria Oleira.

A olaria no seu caso não foi uma escolha pessoal. Em 1998, encontrava-se desempregada e foi chamada para fazer um curso. Após fazer testes psicotécnicos, antes da formação, foi encaminhada para o curso de olaria na ADIP. Segundo a Oleira Judite, o seu primeiro contacto com o barro levou-a a pensar, que não tinha a certeza se estaria no caminho certo. As dificuldades na aprendizagem da modelação, muitas vezes, a desmotivaram, embora tenha sido uma das alunas que mais se destacou, e o seu trabalho assim o demonstra.

" Mas no início do curso, eu queria desistir, pois recebia muito pouco dinheiro para ali estar, se fosse trabalhar para outro lado ia ganhar mais, por isso foi mesmo pela força de vontade que fiquei. Após o curso fiz o estágio aqui na ADIP e acabei por ficar empregada "¹¹⁰

¹⁰⁹ Anexo. Entrevista à Dra. Madalena, Presidente da ADIP, p. 187

¹¹⁰ Anexo. Entrevista à Oleira Judite na ADIP, p. 192

A única etapa do ofício da olaria, que a D. Judite não pratica é a extracção e preparação da matéria-prima, o barro, que é comprado pela ADIP a empresas que se dedicam à extracção do mesmo. A matéria-prima chega em lingotes embalados que a Oleira vai utilizando na medida das suas necessidades, mantendo o restante armazenado em local fresco de forma a mantê-lo conservado.

3.1.1 Modelação na roda e secagem das peças

A Oleira dá início ao ciclo produtivo, quando centra o barro na roda que, segundo a mesma, esteve meses a aprender durante a formação, tal é a necessidade de concentração e ligação à matéria-prima para que se encontre o domínio da mão sobre a mesma.

Perto da roda, encontra-se uma taça com água e são utilizados como instrumentos de apoio: alisadores, cortadores, carimbos e panos para apoiar a modelação, assim como o fio de nylon para retirar as peças modeladas da roda, tal como nas olarias tradicionais. Contudo, é também possível encontrar nos seus instrumentos de trabalho, utensílios actuais, produzidos industrialmente, especificamente para apoiar a modelação em geral, o que não se verificava nas olarias tradicionais onde os instrumentos eram feitos pelos Oleiros e de acordo com as suas próprias necessidades.

As peças produzidas pela Oleira tentam ser fiéis às que representam a memória cultural de Vila Nova de Poiares, tais como caçoilos, cafeteiras, cantaras dos segredos, pote das três pernas. No entanto, também produz objectos decorativos, que ela própria vai pesquisando e experimentando. O seu trabalho, sem dúvida, tem como objectivo manter viva a tradição da louça preta decorativa, que já ninguém a produz em Vila Nova de Poiares. Contudo, também modela louça utilitária, essencialmente o caçoilo, que ainda serve a sua função nas cozinhas dos Poiarenses e de quem quiser experimentar, como recipiente para o prato gastronómico típico da região, designado por Chanfana.



Fig.30 - Alisador para uniformizar a superfície das peças



Fig.31 - seixo marítimo para brunir



Fig.32 - Carimbo. Utilizado na ornamentação das peças



Fig.33 - Moca. Utilizada para peças com orifícios estreitos



Fig.34 - Panos para puxar o barro durante a modelação



Fig.35 - Fio de nylon para retirar as peças da roda



Fig.36 - Taça para a água para humedecer as mãos do oleiro



Fig.37 - Diversos instrumentos de apoio à modelação



Fig.38 - Mestre Oleiro Fernando a centrar o barro na roda eléctrica



Fig.39 - Roda tradicional



Fig.40 - Roda do mestre Silvano



Fig.41 - Roda eléctrica da olaria do mestre Fernando



Fig.42 - Secagem das peças modeladas

Após a modelação e aplicação de alguns ornamentos, se assim for o seu objectivo, dá-se a vez à secagem, dispondo a louça modelada em tábuas corridas, como tradicionalmente se fazia. Após a secagem, chega a etapa do polimento, recorrendo às tradicionais pedras marítimas lisas. Nesta fase, a Oleira pode acrescentar mais ornamentação à peça se for esse o objectivo. Esta ornamentação nunca poderia ser reproduzida por uma máquina. É possível encontrar no trabalho desta Oleira o que William Morris, fundador do movimento das artes e ofícios, no período da revolução industrial, defendia como sendo a verdade do material e do ornamento, elementos fundamentais para produzir peças intemporais.

" Contudo, por exemplo, a louça decorativa, que a Judite faz, tem mesmo que ser produzida à mão, pois não conheço máquina nenhuma, que faça os ornamentos, os relevos, que ela dá às peças "¹¹¹

3.1.2 Cozedura da louça

Chegada a hora da cozedura da louça que produziu, a Oleira, efectua uma programação de etapas. A cozedura, poderia ser efectuada em duas vezes, contudo, como é uma etapa que implica grande desgaste físico, geralmente realiza-se em três dias. Todo este processo é efectuado de acordo com os hábitos de cozedura tradicionais.

Num primeiro dia, a louça é encastelada, começando pelas peças maiores, que no caso são os caçoilos, sendo então apoiados uns sobre os outros. Os objectos mais pequenos vão sendo acomodados nos espaços livres, entre as peças de maior porte. As peças modeladas pelas crianças e idosos vão sendo guardadas e são cozidas ao mesmo tempo das peças modeladas pela Oleira, nos dias destinados a esta etapa. Sendo, que foi possível observar pela candidata, o

¹¹¹ Anexo. Entrevista ao mestre Oleiro Fernando, filho do mestre oleiro Silvino, p. 195



Fig.43 - Forno da ADIP



Fig.44 - Enfornamento da louça



Fig.45 - Encastelamento das peças menores na



Fig.46 - forno carregado



Fig.47 - Limpeza da fornalha



Fig.48 - Fase de encerramento da porta do forno



Fig.49 - Preparação do barro para encerrar a porta do forno



Fig.50 - Levantamento do muro de tijolos unidos por barro



Fig.51 -Forno preparado para a 1ª fase de cozadura



Fig.52 - Corte da lenha para alimentar a fornalha



Fig.53 - Alimentação da fornalha

carinho e cuidado com que a Oleira Judite cuida de cada uma das peças dos seus alunos.

Quando o interior do forno se encontra preenchido, a Oleira vai amassar um barro, que vai sendo reutilizado a cada cozedura. Este barro, depois de bem amassado, misturado com alguma água, vai servir de massa, para unir os tijolos, que vão encerrar a porta do forno.

Tijolo a tijolo, a Oleira vai subindo a parede, tendo em conta que a massa deve ser bem colocada para que, no final da cozedura, não haja qualquer entrada de oxigénio devido a falta de cuidado no encerramento do forno. A Oleira efectua esta acção sem luvas, porque considera que, se o fizer com luvas, não sente o material e não percebe se está bem colocado. No entanto, a matéria manipulada é muito areada, sendo muito agressiva para as mãos, que se encontram desprotegidas. Um pormenor importante a registar incide no facto de este barro, que vai encerrar a porta, se tornar mais eficaz na sua função a cada cozedura. Sendo assim, vai ser constantemente reciclado ao longo das cozeduras seguintes.

Na parede, que encerra o forno, vai ser mantida uma abertura através da qual a Oleira poderá ir observando o estado da cozedura e por onde será libertado o fumo, quando o forno for alimentado, no dia seguinte.

A cozedura da louça inicia-se bem cedo, para apanhar as horas mais frescas do dia, principalmente no verão, uma vez que se atingem temperaturas muito elevadas, dificultando os movimentos da Oleira perto do forno.

A alimentação do forno é efectuada através de um orifício, que se encontra na base lateral do mesmo. Este orifício permite à Oleira introduzir lenha dentro da fornalha, que se encontra por baixo da câmara do forno, onde foi encastelada a louça. O aquecimento do forno, é progressivo, para, que a matéria-prima liberte a água, que ainda acumula em si, de forma gradual, uma vez, que uma perda brusca de água levaria as peças a estalarem e até partirem. É importante referir



Fig.54 - Libertação de dióxido de carbono durante a alimentação da fornalha



Fig.55 - Louça no interior do forno na 1ª fase da cozedura



Ponto ideal de cozedura



Fig.56 -A temperatura do forno nos 1000 graus



que,

Fig.57 - Momento que permite o encerramento total do forno

entre as peças, na medida em que estão encasteladas, basta uma ceder para que todas se desequilibrem e caiam, perdendo-se assim a fornada, que representa muitos dias de trabalho.

A Oleira racha a lenha com um machado, de forma a conseguir os tamanhos de madeira que considera adequados a cada fase de cozedura. Começa por pedaços de lenha mais pequenos, para mais facilmente pegarem fogo e quando atinge a temperatura pretendida, vai acrescentando pedaços de lenha maiores, que ardem mais lentamente, mantendo a temperatura dos cerca de 1000 graus, necessários à cozedura da louça.

Alimentar a fornalha do forno não é uma tarefa fácil, uma vez que a Oleira tem que se aproximar da boca da fornalha e, para além das altas temperaturas com que se depara, existe o risco constante de, no momento da introdução de mais lenha, o fogo sair violentamente do orifício, acontecimento a que os Oleiros apelidam de língua de fogo.

De acordo com o mestre Oleiro Fernando, até mesmo os Oleiros mais experientes, muitas vezes não têm tempo de escapar dos ataques de fogo, durante a alimentação da fornalha e, caso a face do Oleiro seja queimada, mesmo não sendo uma queimadura grave, este perde a orientação podendo assim ver-se envolvido numa grave situação que pode resultar em graves ferimentos e até mesmo morte.

Ao longo de sete, oito horas de cozedura, a Oleira Judite permanece perto do forno. Inicialmente, através da abertura da entrada do forno, que funciona também como uma chaminé, escapa uma densa nuvem de fumo negro. Quando a temperatura do forno é atingida, passa a ser possível observar a louça no seu interior, até então oculta pelo fumo que vai gradualmente diminuindo.

Esta observação do estado da louça permite à Oleira perceber, devido aos ensinamentos do mestre Oleiro Silvino e actualmente também pela sua experiência adquirida, o momento em que a louça se encontra no ponto certo, o que permite o encerramento total do forno.



Fig.58 - Aplicação de água sobre o forno



Fig.59 Encerramento do forno



Fig.60 -Forno encerrado

À medida que a louça vai cozendo, esta passa de uma cor avermelhada, uma vez que fica em brasa, para uma cor esbranquiçada, quando atinge o ponto de cozedura ideal. Observando as paredes interiores da câmara do forno também é possível perceber que estas passam de uma cor negra, para uma cor esbranquiçada, como a da louça. Esta linguagem visual permite à Oleira controlar a cozedura, uma vez que não dispõe de medidores de temperatura, ou outros aparelhos electrónicos, que a orientem durante este arriscado processo.

Tendo em conta que a característica que diferencia esta louça é a sua cor de grafite, o momento em que essa cor lhe é atribuída é de uma enorme relevância em todo este processo produtivo.

Se no momento de modelação, um movimento da mão do Oleiro, menos preciso, destrói uma peça, se o momento da secagem, caso esta não seja controlada, pode conduzir à quebra de peças, ou no momento do encastelamento da louça na câmara do forno, se uma peça ceder, a fornada perde-se, também o momento do abafamento do forno, através do encerramento da câmara do mesmo para permitir uma atmosfera redutora, pressupõe riscos inerentes.

Para proceder ao encerramento da câmara, a oleira volta a amassar o barro destinado a esse efeito e preenche com tijolos a abertura, que tinha inicialmente deixado no momento em levantou a parede, para tapar parcialmente a entrada do forno, antes de dar início ao processo de cozedura.

Quando a câmara se encontra encerrada, segue-se um último abastecimento de lenha ao forno. É então introduzido, dentro da boca da fornalha, a quantidade de rama e casca de pinheiro, que tendo por base a experiência, se considera necessária ao objectivo de conferir a cor negra à louça cozida.

A Oleira recorre à rama e a cascas de pinheiro pelo facto desta matéria-prima ser muito resinosa, permitindo promover uma grande dose de dióxido de carbono ao arderem dentro da fornalha. Após esta introdução de matéria inflamável, é necessário tapar a boca da fornalha rapidamente para evitar, que o fogo se prolongue bruscamente para o exterior, podendo ferir a Oleira.



Fig.61 - Abertura do forno após 24h da cozedura



Fig.62 - Observação do resultado da cozedura



Fig.63 - Período de saída de calor ainda acumulado da cozedura



Fig.64 - Remoção de todo o muro construído



Fig.65 - Desenformamento da louça



Fig.66 - Observação da qualidade da louça



Fig.67 - Fornada de louça preta



Fig.68 - Louça estalada durante a cozedura. Não é recuperável.

É utilizado para o efeito um caçoilo cozido, pois a boca do forno construído tem a sua medida exacta e este tem a resistência necessária para suportar as altas temperaturas da fornalha. Novamente, a Oleira recorre ao barro amassado para fazer a ligação do caçoilo às paredes do orifício da fornalha.

Caso o elemento que encerra este orifício se quebre, vai ser permitida a entrada brusca de oxigénio que, por um lado, vai induzir à formação de chamas, que irão escapar descontroladamente da boca da fornalha e, por outro, vai entrar oxigénio na câmara onde está depositada a louça, abortando a possibilidade de a mesma adquirir a cor negra pretendida.

O forno, devido a estar sujeito a altas temperaturas, vai sofrendo danos ao longo das cozeduras, sendo comum o aparecimento de fendas e deformações nas paredes e tecto do mesmo. Está presente a necessidade da Oleira estar atenta a essas situações. Mais uma vez, é de destacar os ensinamentos recebidos do Oleiro Silvino, na medida em que este a alertou para a necessidade de, no final do encerramento do forno, através do auxílio de uma escada, regar a cobertura do forno com água abundante, que deve estar sempre, previamente, coberta com areia.

A areia, sujeita a elevadas temperaturas e em contacto com a água, vai entranhar-se nas fendas do tecto do forno, eliminando-as. Se este processo de manutenção for efectuado a cada cozedura, menos problemas apresentarão os resultados das mesmas. De referir também que, durante as cozeduras, a Oleira vai observando as paredes do forno, para que, se houver alguma fuga de fumo, esta possa aplicar, sobre a fenda, um pouco do barro preparado por forma encerrar a porta do forno. É possível compreender que uma fenda que deixa escapar fumo, também deixa entrar oxigénio.

Após todo este processo de cozedura é necessário esperar pelo menos 24h para ser possível abrir o forno e retirar a louça, uma vez que é inviável tocar num forno que cozeu a 1000 graus e, ainda, porque a louça se mantém a essa temperatura, num estado semi-sólido, e só vai atingir solidificação após o arrefecimento.

O desenformamento da louça, será então, efectuado num terceiro dia, que não tem que ser, obrigatoriamente, no dia seguinte, até porque quanto maior número de horas decorrer, após a cozedura e abafamento do forno, menor será a temperatura dentro do mesmo e mais fácil se torna a acção.

O primeiro passo para desenformar a louça consiste em destapar a boca da fornalha, retirando o caçoilo, para permitir baixar a pressão no interior da câmara e, em seguida, deslocar os tijolos que encerram a porta da mesma, onde se encontram as peças. Essa operação requer algum cuidado para não danificar os tijolos, que serão reutilizados na próxima cozedura, assim como o barro, que os unia, como atrás já foi referido.

Mesmo com vários dias passados, após a cozedura, o calor fica retido dentro do forno e, no momento da abertura da porta, deixando a louça a descoberto, continua a ser necessário haver alguma precaução por parte da Oleira.

Um dos maiores anseios da Oleira, na abertura do forno, é conferir se realmente todo o trabalho efectuado, resultou numa louça de cor negra. Para todo este processo obter um saldo positivo, é necessário que todo o dióxido de carbono, produzido pela queima da caruma e cascas de pinheiro, numa atmosfera com ausência de oxigénio, tenha aderido à louça de uma forma uniforme.

Um erro no encastelamento da louça na câmara, deixando as peças com grandes áreas de superfície a tocar-se entre si, ou o contacto da atmosfera com oxigénio, causado pelo mau encerramento das entradas ou mesmo por fendas, que possam acontecer nas paredes do forno, devido às altas temperaturas atingidas, dará origem a peças manchadas. Estas peças não estariam perdidas, uma vez que poderiam voltar ao forno, numa próxima cozedura - salientando-se neste ponto, que apenas a louça cozida, que racha ou quebra, não é reaproveitável- contudo isso representaria menos espaço, dentro da câmara, para nova louça produzida, a ser cozida.

O barro, após adquirir a tonalidade negra, ganha elevada impermeabilidade, podendo as peças serem utilizadas para cozinhar ou para servir de recipientes para os diversos alimentos. A cor negra da louça mantém-se constante ao longo da sua vida útil, não desbotando, nem libertando matéria para os alimentos, que acomoda em si. No entanto, existe uma forma de levar o barro à sua cor original, bastando para isso, sujeitá-lo a nova cozedura. Assim que é atingida a temperatura de cozedura, o barro volta a esbranquiçar e só volta a ficar negro, passando pela etapa que promove a atmosfera redutora.

As peças retiradas do forno passam à última fase, que diz respeito à sua limpeza. A Oleira Judite passa peça a peça por água para assim ficarem aptas a serem comercializadas.

A comercialização das peças é promovida em feiras, nas quais a ADIP considera vantajoso participar. Neste caso, é calculado um número de peças de cada modelo, que a Oleira tem que produzir, sendo que depois é ela mesma que estará presente nas feiras a comercializar o seu trabalho, assim como a fazer demonstrações de modelação na roda, despertando o interesse dos visitantes, pelo processo produtivo. Alguns destes visitantes entusiasmam-se e acabam por adquirir alguma das peças colocadas à venda, na maioria das vezes, apenas pelo valor emocional que a mesma lhe transmitiu.

No caso da louça utilitária, destacando os caçoilos, as encomendas de louça são feitas por restaurantes, que têm a chanfana como principal meio de atracção de clientes, que a pretendem provar.

" Em localidades como Vila Nova de Poiares, que não são muito fortes em turismo e com uma concorrência feroz no que diz respeito a artigos, que vêm de fora a preços mais baixos, existe dificuldade em escoar produtos. Aqui em Poiares no campo da atracção turística, temos como elemento principal, a gastronomia, cujo prato fundamental é a chanfana, que utiliza para a sua confecção o barro preto. É impensável servir chanfana fora do barro preto, mas isso por si só, não justifica uma grande produção

artesanal. Temos que pensar também, que existem picos sazonais para a procura destas atracções turísticas e fora dessas alturas, pouco mais alimenta o sector"¹¹²

A câmara municipal também representa um cliente, que garante a venda de parte de produção, uma vez que sempre, que existe a necessidade de oferecer lembranças a determinadas individualidades, recorre aos artigos artesanais, que representam o património imaterial do povo Poiarense.

" Temos um parceiro fundamental, que é a câmara municipal, que tem uma perspectiva muito clara sobre estas questões, as que envolvem as artes e ofícios da localidade"¹¹³

Contudo, este nicho de comércio não é suficientemente rentável para garantir economicamente, por si só, o processo produtivo da Olaria.

" O trabalho da Judite vale pelo objectivo da preservação da olaria de vila Nova de Poiares, mas não tem qualquer significado de mais-valias económicas" ¹¹⁴

O esforço da ADIP, para manter este projecto activo, deve-se a ter presente a importância para a localidade da preservação de ofícios, que promovam a diferença face ao todo, numa era de globalização galopante.

3.2 Aprendizagem empírica. O caso do mestre oleiro Fernando

Desde muito cedo aprendeu o ofício da olaria. Cresceu a observar a manipulação do barro, assim como era chamado a participar de várias etapas referentes a essa manipulação. Apesar, de ter estado vários anos ausente da prática deste saber fazer, quando o seu Pai adoeceu, há cerca de 6 anos, depressa sentiu vontade de continuar o seu ofício e colocou em prática o conhecimento, que de forma empírica recebeu. O mestre Oleiro Silvino não faleceu sem saber que a sua olaria, à qual se dedicou de corpo e alma e que foi a sua fonte de sustentabilidade, por toda a sua vida, continuaria a servir a sua

¹¹² Anexo. Entrevista à Dra. Madalena, Presidente da ADIP, p. 188

¹¹³ ibidem

¹¹⁴ idem, p189

função, através do seu filho que recebeu o seu testemunho e manteve viva a sua estimada tradição.

Esta olaria dedicou-se, desde sempre, à produção de louça utilitária, dando muito pouca relevância à louça decorativa. O mestre Oleiro Silvino, desde cedo, concluiu que, para rentabilizar o seu trabalho, deveria dedicar-se à produção de peças simplificadas de modo a obter um maior número de peças num menor período de tempo.

As louças decorativas, tais como a cantara dos segredos, o pote das três pernas entre outras peças, exigiam muitas horas de dedicação. Eram peças mais pequenas, com mais contornos, e requeriam um maior número de fases de construção. Além disso, estas peças eram de mais difícil comercialização, uma vez que as condições de vida da população em geral, não eram fáceis e sendo assim, era dada preferência imperativa aos objectos de utilidade quotidiana, sendo as peças decorativas adquiridas apenas pelas famílias de maior poder económico.

As peças modeladas e ornamentadas, cuidadosamente, respeitando a verdade do processo produtivo tradicional, não se vendiam em quantidades suficientes para os Oleiros Poiarenses, que a elas se dedicavam, vivessem um quotidiano financeiramente folgado. Sendo assim, o mestre Oleiro Silvino orientou a sua produção para as peças destinadas ao uso diário, que eram imprescindíveis nas habitações, para armazenar ou cozinhar alimentos.

A produção nesta Olaria passava em grande parte pela modelação de caçoilos, que ainda hoje, servem a função de recipientes para cozinhar a chanfana, prato de valor cultural enraizado no povo Poiarense, representando uma importante atracção turística para a região.

O processo produtivo da louça, nesta olaria, assenta nas mesmas etapas atrás referidas, no caso da Oleira Judite, à excepção da matéria-prima, que sempre foi preparada na oficina. Actualmente parte do barro continua a vir da serra para ser amassado na, já atrás referida, maroma e posteriormente



Fig.69 - Mestre Oleiro Fernando a centrar o barro na roda



Fig.70 - exemplificação da utilização do pano para puxar o barro



Fig.71 - Exemplificação da utilização do alisador na modelação



Fig.72 - Maroma - amassadora do barro



Fig.73 - Interior da maroma



Fig.74 - Máquina de modelação dos caçoilos



Fig.75 - Caçoilos preparados para a cozedura



Fig.76 - Olaria do Mestre Oleiro Fernando

misturado com um barro mais fraco, adquirido pelo mestre Oleiro Fernando a uma empresa, que se dedica ao efeito.

De relevar que o mestre Oleiro Fernando, atento às necessidades do mercado e já no seguimento do pensamento do seu Pai, deu continuidade à produção de louça utilitária, sendo que os caçoilos mantêm-se como a sua principal produção. Contudo, também são produzidas assadeiras e outros objectos de uso tradicional, mas sempre de carácter utilitário.

Esta olaria encontra as suas raízes na verdadeira tradição do processo produtivo, ao contrário da Olaria do centro difusor de artesanato, que surge recentemente, bebendo conhecimento na tradição, mas adquirindo esse conhecimento de forma sistematizada e não empírica. No entanto, o mestre Oleiro Fernando, para rentabilizar a sua oficina, adquiriu máquinas de modelação, abandonando em grande parte a modelação à roda. Os caçoilos, que no tempo do seu pai eram puxados na roda manualmente, actualmente, resultam da introdução da matéria prima em moldes, proporcionando assim uma maior quantidade de peças para serem disponibilizadas ao comércio. Se, por um lado, são conseguidas mais peças com menor esforço, por outro, estas acabam por sair mais perfeitas, que aquelas que outrora eram modeladas à força da mão do oleiro.

De salientar que, segundo o mestre oleiro Fernando, os consumidores são muito exigentes na perfeição das peças e no seu geral entre uma peça modelada à mão, que não se apresenta tão homogénea, e uma perfeita resultante de um molde, o consumidor vai dar a sua preferência à peça mais perfeita aos seus olhos. Também, no que respeita às perdas de louça, a modelação recorrendo aos moldes, implica menor prejuízo, uma vez, que a peça apresenta-se com a matéria-prima distribuída por toda a peça de igual maneira, tornando-se mais estável durante a secagem e cozedura.

O mestre Oleiro Fernando proporciona trabalho a mais duas pessoas que o vão ajudar em algumas das etapas, principalmente, no enformamento e desenformamento das peças, assim como na limpeza final das mesmas. A



Fig.77 - Antigo forno do mestre Oleiro Silvino



Fig.78 - Caçoilo com asa modelado pelo Mestre Oleiro Silvino



Fig.79 - Cantara dos segredos modelada pelo mestre Oleiro Silvino



Fig.80 - Paredes de tijolo onde ainda se observam as marcas das bolas de barro que foram lá coladas para secar



Fig.81 - Barro proveniente das barreiras armazenado até à sua utilização



Fig.82 - Forno actual da olaria do mestre Oleiro Fernando



Fig.83 - Enfornamento da Louça



Fig.84 - Forno carregado para iniciar a cozedura



Fig.85 - Louça rachada durante a secagem



Fig.86 - Fornalha com mecanismo de fecho através de porta dispensando a utilização do caçoilo

limpeza é efectuada peça a peça, com o apoio de um compressor, que ejecta ar, retirando o excesso de pó. De seguida, passa por uma máquina que lhe dá um último polimento, deixando o produto preparado para ser comercializado.

No Verão, coze uma fornada de louça pelo menos duas vezes por semana, enquanto no Inverno as vendas descem e, sendo assim, coze menos vezes. Entre os seus clientes estão feirantes, que lhe comprem as peças e as revendem nas feiras onde participam, talhos, que comprem os caçoilos para vender a chanfana já preparada dentro do recipiente de forma ao cliente só ter o trabalho de colocar o caçoilo no forno para assar, lojas, que comercializam artigos cerâmicos regionais. Também vende a visitantes que, por curiosidade, acabam por visitar a olaria e comprar algumas peças atribuindo-lhe o valor simbólico que a visita proporcionou.

Apesar de a olaria não conseguir a sustentabilidade económica suficiente ao Oleiro, que precisa de outra actividade para complementar o orçamento necessário ao quotidiano, é possível afirmar que consegue manter-se, sem apresentar prejuízos, e que encontra um nicho de mercado particular, que lhe garante a possibilidade de dar continuidade ao ofício que representa a sua tradição familiar.

3.3 Reflexão sobre os casos observados

Em Vila Nova de Poiares, é possível perceber a viabilidade do empenho em fomentar a formação de uma nova geração de artesãos. Contudo, é de relevar a urgência em trabalhar sobre esta temática, pois o caso da Oleira Judite é o exemplo que permite verificar que, mesmo após uma formação e detendo inclusive um dom inato para trabalhar manualmente, a falta de experimentação, assim como a falta do saber empírico passado de geração para geração, implicam entraves à prática do ofício, que podem conduzir ao fracasso laboral.

Foi essencial, para a oleira Judite, o contacto com os artesãos tradicionais pois, sem essa ajuda sábia, não seria capaz de seguir o seu percurso como Oleira, sendo hoje uma garantia de que no futuro será possível a passagem do



Fig.87 - Forno com mecanismo de encerramento através de porta dispensando a construção de parede



Fig.88 - Pavimento do forno revestido por pedaços de cerâmica refractária para compensar deformações do forno e evitar desequilíbrio da louça



Fig.89 - Cerâmica refractária para utilizar no revestimento do pavimento do forno



Fig.90 - Termómetro para controlar a temperatura do forno



Fig.91 - Elemento utilizado para separa entre si as peças encasteladas dentro do forno



Fig.92 - Limpeza da louça desenformada



Fig.93 - Eliminação de cinzas recorrendo a um compressor de ar



Fig.94 - Inicio do desenformamento



Fig.95 - Polimento mecânico da louça



Fig.96 - Louça preparada para ser comercializada

saber oficial a outros indivíduos. De relevar o trabalho desenvolvido pela ADIP que, percebendo a mais-valia da continuidade do saber artesanal local, tenta a todo o custo, manter o centro difusor de artesanato em funcionamento, fazendo questão de manter a Olaria o mais próximo da prática tradicional possível. Porém, não se esquece de contextualizar essa prática artesanal nos tempos actuais, no que respeita ao comportamento humano, uma vez, que não é possível esperar de uma artesã de nova geração o mesmo comportamento dos mestres tradicionais.

Por sua vez, o mestre Oleiro Fernando, dentro do seu saber empírico, que lhe foi passado de forma geracional, e não estando protegido por uma instituição ou qualquer outro órgão, percebe que não consegue conduzir a sua Olaria a uma estabilidade económica, se não abrir as portas a uma certa industrialização, que lhe permita resultados financeiros mais vantajosos, sem por isso se perder o seu valor artesanal. Este Oleiro guarda em si todo o saber necessário à prática artesanal, contudo, contextualiza-se, adequa-se ao mercado actual, que é, segundo o mesmo, muito diferente do vivido pelo seu Pai, o mestre Oleiro Silvino.

" Eu conheço todas as etapas da olaria, eu sei ir ao barro, sei escolher o barro, sei extrair o barro, não estou dependente de ninguém para fazer o trabalho." ¹¹⁵

Sendo assim, a recuperação das técnicas de produção artesanais, não implicam, necessariamente, uma negação da evolução tecnológica e à contextualização no quotidiano actual, no que respeita ao pensamento humano. O que está em causa é a necessidade de os povos carregarem consigo, ao longo dos tempos, a arte do saber produzir, sendo mesmo necessário a sua adaptação às realidades actuais, conduzindo a uma evolução e não a um retrocesso ou estagnação.

¹¹⁵ Anexo. Entrevista ao mestre Oleiro Fernando, filho do mestre oleiro Silvino, p. 196

Capitulo IV - O papel do Design na área das artes e saberes tradicionais

4.1 A importância para o desenvolvimento económico de uma região da recuperação das suas artes e ofícios tradicionais

As artes e ofícios representaram, desde sempre, o modo de sustento das famílias, que ocupam as várias localidades do País. Representavam, por sua vez, também, uma forma de os indivíduos produzirem objectos, que tinham por fundamento a utilidade prática e seriam trocados por dinheiro ou por espécies, sendo esta última, muito comum no passado. As localidades desenvolviam-se com base no que produziam, fosse através da agricultura e todas as áreas que lhe estão associadas, ou pela produção de artefactos.

Contudo, e como já foi atrás referido, a industrialização trouxe consigo, por um lado, o fenómeno do êxodo rural, uma vez que as pessoas deslocavam-se para os centros industrializados, para tentarem usufruir de um melhor nível de vida e, por outro, os objectos produzidos industrialmente, apresentavam-se como uma nova possibilidade de escolha, face aos artesanais. Gradualmente, os mestres dos saberes artesanais foram ficando sem sucessores, para continuarem a sua arte de produzir a história dos Povos.

" As louças eram utilitárias, lembro-me da minha avó fazer todos os dias o café numa cafeteira de barro preto, lembro-me das assadeiras, dos caçoilos utilizados para cozinhar no dia a dia. As peças decorativas faziam-se, mas eram para vender para outras pessoas de outras localidades, Porto, Lisboa, pois as pessoas da vila não tinham dinheiro para comprar. Faziam-se bilhas de segredo, s paliteiros, os castiçais. até aos meus 13 anos as louças de barro preto eram muito utilizadas. A partir daí, vieram os plásticos e louças diferentes e o barro preto foi ficando para trás." ¹¹⁶

Como afirma José Silva¹¹⁷, o trabalho do homem sempre se manifestou como o principal aspecto que influencia a vida de todos os indivíduos, pertencentes a uma sociedade.¹¹⁸

¹¹⁶ Anexo. Entrevista à oleira Judite na ADIP, p. 191

¹¹⁷ José Luís de Almeida Silva - CENCAL. Economista e Professor de empreendedorismo na ESAD, Caldas da Rainha.

Facilmente se percebe que são nas localidades rurais que se encontram os últimos mestres do artesanato puro que, pela sua avançada idade e poucos ou nenhuns aprendizes, tendem a deixar de existir. Contudo, este nicho produtivo não deixa de encontrar alguma sustentabilidade económica, mesmo que tenha que ser conjugada com uma segunda actividade, como serve de exemplo, o mestre Oleiro Fernando e como também afirma a Presidente da ADIP.

*" Na generalidade dos casos, a parte dos ofícios é um complemento a outra actividade comercial mais segura. Dificilmente, aqui em Poiares, temos um grande número de pessoas que se consiga auto sustentar apenas pela produção de artesanato tradicional e sua venda "*¹¹⁹

*" Mas apesar de ser uma actividade complementar, tem expressão no orçamento familiar "*¹²⁰

A consciência da necessidade de recuperar estes espaços rurais, que se apresentam com economias frágeis, conduz a que determinadas acções de promoção ao desenvolvimento destas localidades, se desenvolvam e marquem, de forma convicta, caminhos a serem explorados.

O caso da Dueceira¹²¹ serve de bom exemplo, pois reflecte a união entre vários municípios que visa fomentar a adaptação das mentalidades às transformações que o fenómeno de globalização implica, levando à recuperação e

¹¹⁸ SILVA, José Luís de Almeida - *Cenários para as indústrias dos sectores tradicionais em Portugal num horizonte de 2010 / 2015 e aplicação da metodologia da prospectiva estratégica à indústria cerâmica*. 1ª Edição. Caldas da Rainha: Rede de Centros de Recursos em Conhecimento, 2004, p. 149

¹¹⁹ Anexo. Entrevista à Dra. Madalena, Presidente da ADIP, p. 188

¹²⁰ Idem, p. 189

¹²¹ Dueceira - associação sem fins Lucrativos, que tem por principal objectivo o desenvolvimento integrado e auto-sustentado das regiões sobre as quais intervem, e que abrange os concelhos de Vila Nova de Poiares, Miranda do Corvo, Penela e Lousã. A melhoria das condições de vida das populações e a tentativa de criar uma imagem atractiva sobre o mundo rural, enfatizando as características originais das localidades, de modo a atingir-se um fortalecimento e auto estima locais, que conduzam à fixação das pessoas aos lugares, estão na essência da acção desta associação. http://www.dueceira.pt/missao_duec.htm < capturado em 11 / 07 /11 >

afirmação da economia local e, desta forma, gerando um movimento da corrente social, que se encontra envelhecida e sem perspectivas futuras.

Este investimento é feito através de programas como o LEADER+ELOZ. Entre Lousã e Zêzere.

" Conceptualmente avançámos, nos últimos anos, na construção de uma 'região solidária' tendo por suporte as matrizes referenciais associadas ao conceito de capital social. Assumimos que o capital social de um território é a sua principal riqueza, a força propulsora para promoção do seu desenvolvimento e sustentabilidade. Neste contexto, assumimos que um território com uma forte componente em capital social caracteriza-se como um espaço com uma cultura definida, pessoas dinâmicas, organizações coesas e relações estabilizadas entre si que trabalham, em rede, em prol de uma estratégia comum." ¹²²

Em 1996, realizou-se em Cork, na Irlanda, uma conferência, cuja temática incidia na preocupação em revitalizar localidades que, dentro da engrenagem da globalização, foram perdendo expressão. Dessa conferência resultou a declaração de Cork, onde foram definidos os fundamentos para a integração das localidades rurais, tendo em conta a sustentabilidade económica, que passa pelo espaço físico onde as mesmas estão inseridas, mas também pelos indivíduos detentores de conhecimentos da prática do saber fazer.¹²³

A partir da análise destas iniciativas, facilmente se percebe a importância da recuperação das artes e ofícios, que caracterizam a identidade de cada localidade, devido às suas particularidades que as distinguem na universalidade da globalização. Esta preocupação não se limita às fronteiras portuguesas. Toda a Europa adere a esta necessidade de criar estratégias de desenvolvimento, que impliquem a auto-sustentabilidade e a preservação das identidades locais, sejam estas materiais ou imateriais.

¹²² GAL-ELOZ. Entre a serra da Lousã e o Zêzere. ELD - Estratégia local de desenvolvimento. http://www.dueceira.pt/docs/geral/descricao_estrategia_desenv_local.pdf. < capturado em 11 / 07 / 11 >

¹²³ A Declaração de Cork. http://ec.europa.eu/agriculture/rur/leader2/dossier_p/pt/dossier/cork.pdf. < capturado em 11 / 07 / 11 >

Na Serra da Estrela, verifica-se uma realidade, no que respeita à área dos saberes empíricos, que é possível referir como um exemplo de sucesso e que reflecte o que a perda destes conhecimentos representariam para a localidade como refere o João Amaral.

*" Na maioria dos concelhos de interior, o maior empregador é a câmara municipal, a seguir são as IPSS, que tem uma função social na primeira infância e na última. Se tirarmos estes dois órgãos do panorama das localidades, fica um conjunto de pessoas com micro empresas de carácter familiar, a maioria delas de produção artesanal. Nestes dois lados, temos um lado que produz riqueza e outro que distribui riqueza. Se o artesanato se extinguir, o lado que distribui riqueza não poderá assimilar tantas pessoas. É interessante perceber, que em época de crise, são exactamente as empresas artesanais, que detém o saber de transformar as matérias-primas, as últimas a sentir a crise e muitas delas nem a chegam a sentir. As indústrias, que produzem em massa são obrigadas a terem uma continua produção e a escoarem o produto dessa produção, se isso não acontece vão à falência rapidamente. Estas produzem, se vendem, ganham, se não vendem, perdem. As indústrias artesanais, como são de carácter artesanal, produzem na medida do escoamento que fazem do produto. Estas produzem, se vendem ganham, se não vendem apenas não ganham. Sendo assim, não é difícil concluir, que encontramos nas artes e ofícios do passado, um nicho de sustentabilidade muito interessante e a sua extinção, trará sérios problemas de empregabilidade. "*¹²⁴

A Serra da Estrela produz inúmeros bens alimentares, decorativos e de carácter funcional, que ocupam uma boa parte da população, que se encontra incentivada, pois já se encontra enraizada na sua cultura, a verdadeira importância dos seus saberes e, por sua vez, usufruem de um retorno financeiro para as suas práticas oficinais. Atingindo o estado de auto-sustentabilidade, não deixa de haver interesse dos mais novos em seguirem ofícios dos seus Pais e

¹²⁴ Anexo. Entrevista a João Amaral. Presidente da Associação de Artesãos da Serra da Estrela, pp. 204-205

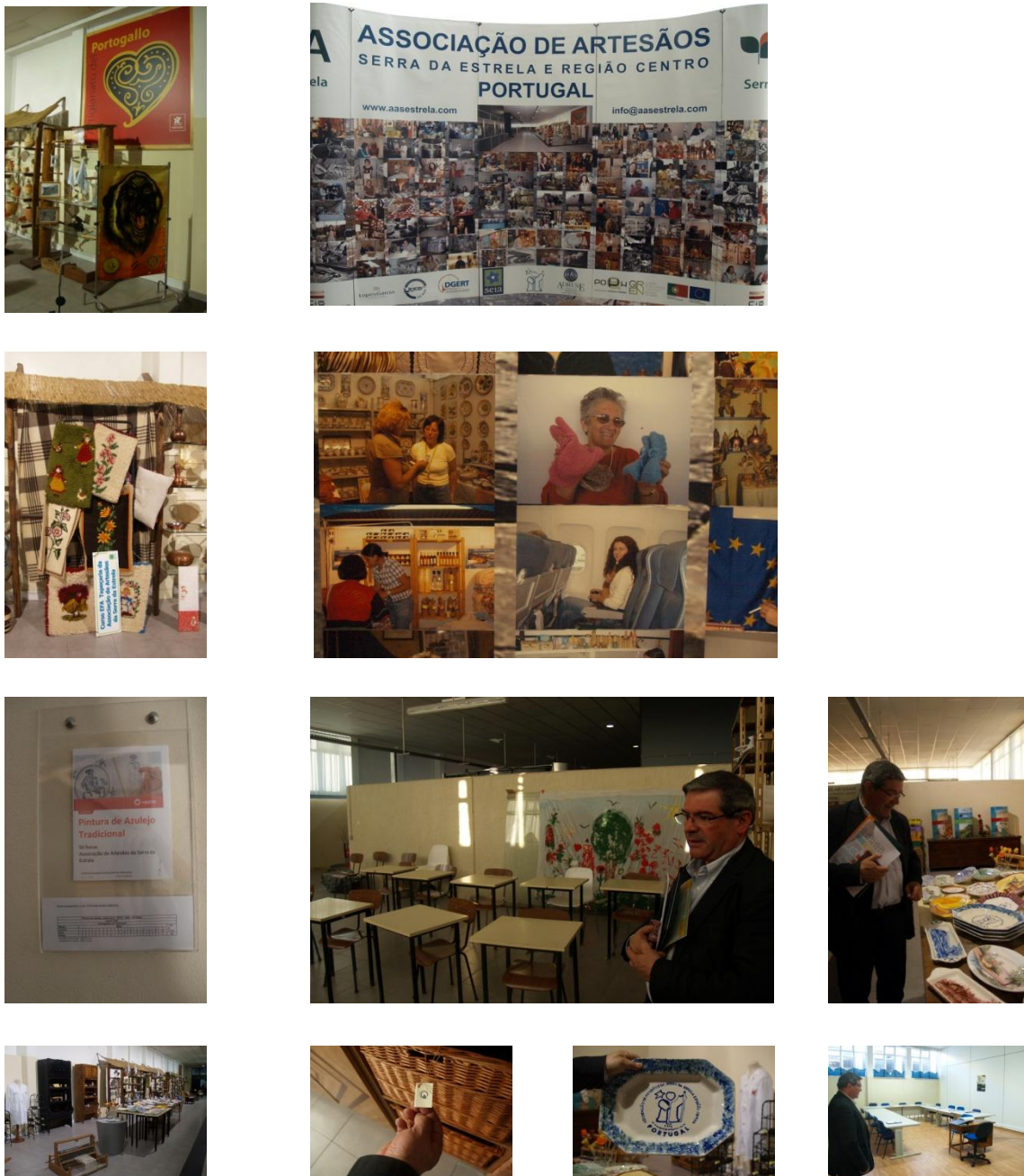


Fig.97 - Associação de Artesãos da Serra da Estrela. Sr. João Amaral durante a entrevista concedida

avós. Por outro lado, nesta localidade, já se percebe, através de exemplos, como Miguel Gigante¹²⁵, o investimento nas matérias-primas e saberes oficinais da região, desenvolvendo-se trabalhos, onde a preocupação pelo particular, que implica a identidade da localidade, se manifesta claramente. Trata-se de um processo que fomenta a curiosidade pela região e, ao mesmo tempo, a auto-sustentabilidade social, uma vez que se cria riqueza, que vai sendo distribuída pelos colaboradores da empresa, gerada com base neste contexto de abordagem ao saber local, que se transporta para o mercado global.

4.2 O encontro entre a disciplina do Design e a área das artes e saberes tradicionais

*" Nossa estrada tem tudo a ver com nossa origem. "*¹²⁶

"As viagens e os filmes alimentavam nosso dia-a-dia no interior. Eu, Fernando, via os brinquedos motorizados e as máquinas, voltava fazendo nave espacial, jato com quatro turbinas e disco voador com restos de madeira ou com mandaracu. Desde pequeno tenho paixão por avião; queria ser astronauta quando crescesse. Eu, Humberto, queria ser índio. Construía casas nas árvores, com piso de bambu e teto de palha. Uma vez peguei sucatas variadas e fiz nichos onde coloquei porcos, galinhas, patos, cada um no seu viveiro, como se fosse um mini zoológico. Construía brinquedos com os galhos das árvores, com as plantas, argilas e madeira.

*A Vivência da cultura caipira misturada ao acesso à cultura universal é uma grande riqueza em nossa vida. É a base que nos fez e nos deu o norte "*¹²⁷

Os Designers, tenham estes uma perspectiva tecnológica, onde a ciência aliada à máquina dispensa o homem como intermediário no processo produtivo,

¹²⁵ Miguel Gigante - empresário da Covilhã, cuja família, há três gerações, trabalha na área têxtil, desenvolveu um projecto, que incide na recuperação da tradição do burel, tecido de lã virgem, muito utilizado para as capas de protecção dos pastores.

<http://ww1.rtp.pt/noticias/?article=182710&headline=20&visual=9> < capturado em 11 / 07 /11 >

¹²⁶ CAMPANA, Irmãos - *Cartas a um jovem Designer. Do manual à indústria, a transfusão dos Campana*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, Lda, 2009, p. 7

¹²⁷ CAMPANA, Irmãos - *Cartas a um jovem Designer. Do manual à indústria, a transfusão dos Campana*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, Lda, 2009, pp. 14 -15

ou uma perspectiva que assenta na construção manual, recorrendo à manipulação directa das matérias-primas, onde a intervenção do homem é um valor acrescentado para desenvolverem capacidade de passarem da fase de projecto à materialização das suas criações, necessitam do contacto directo com a tridimensionalidade dos materiais e a sua transformação através das inúmeras técnicas dos processos produtivos, como também defende José Luís Almeida.

" Nas escolas de Design estrangeiras já está bem presente essa necessidade, por exemplo, na Finlândia, na escola de Helsínquia, o Designer tem uma zona de trabalho oficial e grande parte do tempo é passado nessa zona oficial. No outro dia estive numa escola de Design, em Limoges, onde cada aluno tem o seu ateliê pessoal onde desenvolve ele mesmo, os seus projectos. Quando se inscreve no curso, tem direito ao seu ateliê, vai às aulas e regressa ao eu espaço de trabalho onde trabalha 8 a 10h por dia. No Japão os alunos, que aprendem cerâmica criativa, têm que trabalhar 10 a 12 h por dia, 6 dias por semana, onde refinam a componente prática da sua aprendizagem. No Design não é possível separar a componente prática da teórica. Na escola das Caldas já se tenta e consegue-se inserir esta ideia de necessidade do saber fazer. Eu dou-lhes uma disciplina de inovação e empreendedorismo e estou sempre a dizer-lhes, eles não verão o milagre de ter empregos se não agarrarem a componente prática do saber fazer."¹²⁸

Observando o exemplo do percurso dos irmãos Campana, percebe-se que, no desenvolvimento do seu trabalho, que assenta num fio condutor sólido, bebem do seu próprio percurso de vida. Não têm dúvidas de que a relação próxima com as matérias-primas abundantes, que os cercavam durante a sua infância estimulando a criação de artefactos, que eles sentiam necessidade de ter, tal e qual o homem primitivo, quando criava os seus próprios instrumentos ou os mestres do ofício, quando desenvolviam as técnicas produtivas deste ou daquele objecto, serviram de plataforma para a filosofia do seu trabalho. Alertam, através de palestras e pela própria história inserida nas suas obras, divulgadas por todo o mundo, para a riqueza que as artes e ofícios, aliados a matérias-primas locais, representam dentro da área dos processos criativos.

¹²⁸ Anexo. Entrevista ao Doutor José Luís de Almeida Silva, p. 184

Na realidade, os Designers, durante a sua formação, desenvolvem a capacidade de expressão dos seus projectos, tendo como suporte a imagem virtual. Como é também da opinião de David Carson, existem muito bons trabalhos, muito bons designers, contudo todos utilizam o mesmo software.¹²⁹

*"Primeiro é preciso saber a quem nos dirigimos, qual é a audiência, qual é o alvo a atingir. Depois é preciso ler o artigo. E se é sobre música é preciso ouvir a música de forma a ficar totalmente envolvido pelo próprio artigo. O que te vai conduzir para uma certa direcção de design, em vez de ter já um esquema previamente montado."*¹³⁰

Seja na área do Design de comunicação, de produto, de interiores, moda, joalheria, a necessidade do Designer se envolver intensamente com as matérias, que vão materializar as suas criações, torna-se indispensável, uma vez que só pelo contacto experimental, consegue detectar obstáculos reais aos seus desenhos e também as soluções para os mesmos.

Através desta relação experimental, o designer pode estabelecer caminhos que conduzem a projectos, que não assentam numa formatação do processo de design. Desta abordagem surgirão objectos e espaços com emoções, que serão transmitidas aos consumidores através da sua linguagem particular apreendida na cultura da observação e da experimentação.

Daciano da Costa também defendia que o desenvolvimento da capacidade manual, durante o processo criativo, era decisivo para um resultado consistente. O designer, o arquitecto devem encontrar no desenho, no esboço, a primeira fase da materialização da ideia e paralelamente recorrer à prática ofical, seja para a construção de maquetas, que pormenorizam tridimensionalmente a ideia, seja

¹²⁹ Entrevista a David Carson na RTP2. <http://pt-br.facebook.com/video/video.php?v=10150216546864376> < capturado a 11 / 07 /2011>

¹³⁰ entrevista a David Carson à RTPN. http://tv1.rtp.pt/programasrtp/index.php?p_id=24937&c_id=7&dif=tv&idpod=57550 < capturado em 11 / 7 / 11 >

pelo manuseamento e interacção com as matérias-primas que irão materializar o produto final.¹³¹

Neste contexto, a intervenção do Design, nas artes do saber fazer tradicionais, não pode ser interpretada como uma invasão de um território, que apenas pertence aos mestres dos ofícios, uma vez que apenas representa uma extensão da prática do Design. Por um lado, apresentam-se os designers, que necessitam perceber a engrenagem das várias áreas dos processos produtivos e por outro os artesãos, que dominam a manipulação da matéria-prima, com um conhecimento empírico enraizado, mas que não possuem o conhecimento teórico e a visão da transversalidade disciplinar, que permite ao designer, capacidade de adaptação para entrar no mercado global, visando satisfazer as novas necessidades das sociedades.

*" O artesanato só por si em localidades que não produzam elementos com força suficiente precisa de aliados para ganhar estrutura e avançar positivamente."*¹³²

*"A indústria em Portugal está quase a desaparecer e a que existe começa a não ter como manter um posto para o Designer que só projecta. O trabalho do Designer não vai espelhar-se numa produção suficiente, para a sustentabilidade de cada indústria que é cada vez de menor dimensão e produz menos. Temos que assumir, que nesta época de crise os primeiros a saírem das empresas foram os Designers e não os artesãos cujo trabalho produzia riqueza imediata"*¹³³

Depara-se actualmente com dois problemas. Até aqui, os mestres artesãos conseguiam sustentabilidade económica, produzindo as suas peças, utilitárias ou decorativas, por outro lado, os designers, abordando as novas tecnologias e dominando poderosos softwares, mantiveram-se no nível industrial, onde a produção em massa tinha por objectivo satisfazer uma era de consumo galopante. A indústria, através do valor acrescentado conferido pelo estatuto do Design, ganhou terreno. Contudo, a elevada utilização do termo e a formatação

¹³¹ GULBENKIAN, Fundação Calouste - *Daciano da Costa Designer*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p.87 - 88

¹³² Anexo. Entrevista ao Doutor José Luís de Almeida Silva, p. 182

¹³³ idem, p. 183

dos processos criativos, aliados actualmente a uma crise financeira mundial, conduz as indústrias a desprenderem-se de elementos que não contribuem directamente para a produção de riqueza. Actualmente, o mercado está entupido de oferta de objectos, já nada se inventa, pelo contrário, o acto criativo passa mais pela imagem criada do produto industrial do que pelo próprio produto.

"Neste momento chegamos a uma fase em que o Designer tem que perder a ideia de que a sua função apenas passa pelo desenho, pela concepção do projecto. Neste momento, e por uma necessidade óbvia, precisa ser o realizador também. Nos cursos de design aqui das caldas, tenho defendido, que os Designers deviam ser também Craft, ou seja têm que ser um pouco de artesãos, pois esta coisa do Designer desenhar e estar à espera, que um escravo o vá produzir está a transformar-se numa utopia."¹³⁴

Mas deixemos claro, que é preciso distinguir duas áreas: na produção de pequena escala o designer tem o novo desafio, onde tem que saber fazer, na produção de grande escala, realmente o designer só tem tempo para desenhar, contudo este deve perceber, que representa na actualidade uma mais-valia, acumular o conhecimento do saber fazer."¹³⁵

Verificando-se que as empresas deixam de conseguir absorver designers, que não acumulem em si competências que lhes permitam dirigir directamente uma produção e, por sua vez, que o artesanato, caminha para um nicho de mercado cada vez mais apertado, que se articula apenas entre o turismo e a curiosidade pelos processos produtivos, percebe-se um campo de trabalho que ainda não se encontra explorado o suficiente, onde a parceria entre estas duas áreas de actuação pode conduzir ao desenvolvimento de um projecto que promova uma sustentabilidade económica e social para todos os intervenientes.

4.3 A relação entre Designers e Artesãos da tradição

" Encontramos neste campo algumas guerras, onde o próprio operário boicota o trabalho do designer. O operário tem noção que o designer não sabe fazer e aborta o projecto do designer, por dizer que não é possível fazer. O operário quer concorrer com o

¹³⁴ Anexo. Entrevista ao Doutor José Luís de Almeida Silva, p. 183

¹³⁵ ibidem

*designer e isso também é preciso ultrapassar, pois não é justo para o designer, que fez um bom trabalho projectual, ser impedido pelo operário de o materializar. Na realidade temos dois lados: por um lado um designer, que encara o artesão como o operário, que apenas executa e nada mais e por outro lado o artesão, que vê no Designer um rival e que não está para por em prática o seu saber fazer, para o novo elemento que chega na empresa, que não domina o processo criativo. Esta falta de diálogo é negativa para os dois lados."*¹³⁶

Quando abordado o campo de acção dos designers e dos artesãos, é necessário estabelecer uma ordem de análise, pois não se resume pacificamente apenas ao campo do artesão e ao campo do Designer e a sua intersecção. Talvez pelas fronteiras nestas áreas de actuação estarem tão pouco definidas, se origine o caos entre as partes, não resultando assim uma construção positiva.

Os artesãos da tradição, que dominam o processo produtivo de forma empírica, como já nos pontos atrás foi referido, contêm em si o saber geracional. Deste saber resultam objectos, que obedecem a formas tradicionais e que vão sendo incansavelmente repetidas ao longo dos anos. Esta repetição conduz aos objectos que marcam a cultura dos povos, contudo, estes vão perdendo expressão, pois deixaram há muito de resolver os problemas para que foram criados e não houve a capacidade, por parte dos mestres do saber fazer, para reverem as suas abordagens ao mercado de consumo.

O artesão, que domina os processos produtivos, não é capaz de se integrar em fábricas de produção em massa, como afirma José Silva, pois não foi formatado para materializar etapas, mas sim o todo do objecto.

*"Do lado do artesão, percebemos que ele é o dono do seu saber, é dono das suas máquinas, é dono do seu tempo e é dono do produto acabado, que vai ter que vender para se sustentar."*¹³⁷

¹³⁶ Anexo. Entrevista ao Doutor José Luís de Almeida Silva, pp. 185

¹³⁷ Anexo. Entrevista a João Amaral. Presidente da Associação de Artesãos da Serra da Estrela, p. 203

*" O principal objectivo da Associação da Serra da Estrela é formar empresários, não é criar proletários. Assumimos isso com toda a transparência. A formação que damos é para alargar a nossa base de sustentação para garantir o sistema. "*¹³⁸

O artesão tradicional tem consciência do seu conhecimento da técnica produtiva e não se encontra muito disponível para abordar novas ideias, mesmo percebendo, que o seu ofício, caiu em desuso ganhando contorno arcaico. Para este artista, o problema não está em si, ou no seu ofício, está na indústria e sendo assim, rende-se ao fracasso, aceitando, sem luta, que o seu tempo já passou.

*" Os tempos foram mudando e as pessoas começaram a usar outro tipo de utensílios, que não os feitos de barro e com a produção em massa os oleiros viram as suas condições de vida piorarem muito. Não é possível competir com a indústria. "*¹³⁹

Já na indústria, os operários não desenvolvem interesse pelo objecto no seu todo, formatam modos de fazer, direccionados apenas a uma etapa da produção. Contudo, é relevante ter em conta que é imprescindível a existência de pelo menos um elemento que compreenda o fio condutor do processo produtivo. Regressando ao passado, já atrás referido, esses mestres eram recrutados das suas oficinas de carácter familiar, para cumprirem essa função. Actualmente, o envelhecimento dos mestres dos ofícios e a sua extinção conduzem à impossibilidade de continuar a usufruir desses conhecimentos do saber fazer, por parte das indústrias.

O Design nasce no coração das práticas oficinais, pois os primeiros artesãos, antes da revolução industrial, criavam e executavam os objectos como refere também Dijon de Moraes.¹⁴⁰ Reside na capacidade de desenhar e antever necessidades de consumo a chave para a fronteira entre estas duas áreas. Contudo, o designer não pode reduzir a acção do artesão apenas à

¹³⁸ Anexo. Entrevista a João Amaral. Presidente da Associação de Artesãos da Serra da Estrela, p. 204

¹³⁹ Anexo. Entrevista ao mestre Oleiro Velhinho. Formador na CENCAL. p, 173

¹⁴⁰ MORAES, Dijon - *Limites do Design*. São Paulo: Livros Studio Nobel LDA, 1997, p. 21

materialização seca do objecto, reduzindo-o a um operário cumpridor de tarefas, pois isso não corresponde à realidade.

O artesão confere aos objectos emoção, a cultura do povo, o ritual do processo produtivo, não desenha, não projecta, não prevê, mas não por incapacidade para o fazer e sim porque não desenvolveu a sua visão sobre o todo que o rodeia, pois não teve tempo, uma vez que a aprendizagem, pela via da experimentação da sua arte, monopolizou toda a sua atenção.

*"Com o barro nós não temos noite, não temos dia, pois as etapas da produção das peças obedecem a tempos certos, que exigem a nossa constante atenção, senão perco-as estragam-se. As cozeduras tão duras, exigem muito amor à arte. Os mais novos, não conseguem dar tanto de si. Pode haver muito interesse por parte dos Designers, mas se os mestres, que sabem fazer a arte desaparecerem, não há mais nada a recuperar. Por exemplo, eu sei na teoria como se fazem as talhas de grande porte, mas não consigo na prática fazer perfeitos, pois não tenho o tempo de prática necessário. A olaria exige tempo de experiência, que muitas vezes uma vida não chega e se alguém pensar, que pode ser oleiro sem aprender com mestre está enganado. Precisamos aprender os segredos dos mais velhos para evoluirmos a nossa própria técnica de trabalho."*¹⁴¹

Na falta de tempo útil, encontra-se a essência da necessidade de haver uma diferenciação nos dois campos de acção, Artesanato e Design. Um mestre de ofício de tradição não consegue numa só vida desenvolver a técnica da sua arte e, ao mesmo tempo, analisar o todo universal, necessita de focar-se no particular, para manipular a técnica de transformação das matérias-primas. Esta focalização restringe o artesão ao seu ofício, mas não o reduz a alguém pouco qualificado, pelo contrário, eleva-o a um especialista na área de acção.

Como afirma Francisco Providência¹⁴², a pouca acessibilidade por parte das pessoas dos meios rurais, onde se encontram a maioria dos mestres oficinais, aos grandes centros, que vivem em pleno o fenómeno de globalização, dificulta a

¹⁴¹ Anexo. Entrevista ao mestre Oleiro Velhinho. Formador na CENCAL, p. 174

¹⁴² Francisco Providência - Designer de comunicação que tem fomentado a parceria entre o artesanato e o design

abertura de mentalidades e o enraizamento da disciplina do Design, para que este não seja considerado como uma intrusão no conhecimento edificado, e sim como um aliado indispensável à reintegração dos saberes oficinais no todo universal.¹⁴³

O Designer tem por obrigação perceber a visão do artesão e respeitar o seu espaço, o seu saber e o seu tempo. Na parceria e co-autoria nos projectos reside o fundamento para que estes dois campos de acção, de fronteiras pouco definidas, contudo presentes, consigam relacionar-se conduzindo a um estágio de conforto profissional.

O designer não deve entrar na oficina de um artesão e considerar, como ponto de partida, que este vai materializar os seus projectos, apenas sob a promessa de uma percentagem de lucro, verificando-se sucesso nas vendas. O artesão, em caso algum, irá servir o objectivo do designer, se não estiver à partida em questão o pagamento do seu serviço, que espelha o seu conhecimento oficial.

*"A minha experiência diz-me que os artesãos encaram a intervenção do artista com alguma curiosidade e desconfiança. Contudo, quando genuinamente entendemos e respeitamos o seu ofício, a sua arte, o resultado acaba sempre por lhes conquistar o interesse e admiração."*¹⁴⁴

"No caso particular da Boca do lobo, a relação Designer/ Artesão foi uma tarefa complicada quando se tentou dar os primeiros passos. Nos dias de hoje é NO LIMITS! Até ao infinito e mais além! Já não há barreiras. Quando no passado chegar com um desenho fora do trivial poderia ser colocado em questão pelos artesãos, hoje isso não acontece. Existe forte relação entre Designer e Artesão não só a partir da apresentação do projecto, mas muito antes. O Projecto não é apresentado ao artesão na sua fase final. é discutido na fase inicial e procuramos sempre aliar a grande experiência dos Artesãos obtida durante longos anos e arrojo dos designers. Procuramos discutir processos criativos ao longo do desenvolvimento do projecto. DESIGNERS + ARTESÃOS =

¹⁴³ DESIGN, Centro Português - *A Alma do Design. Cadernos do Design*. Lisboa: Centro Português do design, SD, p. 18

¹⁴⁴ Anexo. Entrevista a Joana Vasconcelos, Artista plástica, p. 206

*EQUIPA. Por vezes são os Designers a trazer novos processos produtivos para a produção. SOMOS EQUIPA e não devemos separar por completo o papel de ambos."*¹⁴⁵

O termo *equipa*, no campo experimental da materialização dos desenhos criados pelos Designers, apenas se aplica aos casos em que o Designer cria o seu próprio laboratório experimental, onde contrata determinados Artesãos, que irão colaborar no processo criativo, em contrapartida de um salário fixo. Nesta situação, o designer consegue realmente dominar todo o processo criativo, pois os elementos da equipa estão disponíveis a tempo integral para levar a bom termo as expectativas dos designers mesmo que, em muitas situações, manifestem inércia para o fazer. Contudo, o espaço oficial, as máquinas e o tempo de trabalho dos artesãos pertencem ao designer, sendo esta realidade a sua mais-valia, mas não o elemento determinante do sucesso do seu objectivo. Mesmo nestas situações, se o Designer assumir uma postura, que não seja a de *equipa*, os artesãos abandonam o projecto, pois têm bem presente que o seu conhecimento produz riqueza imediata e podem-no executar em qualquer outro espaço de trabalho.

Parceria, será o termo a aplicar à relação entre o designer e o artesão, quando não se verifica a existência de um laboratório experimental próprio. Neste caso, o caminho é de longa conquista, como afirma, baseada na sua própria experiência, a designer Liliana Guerreiro. Um artesão, que se encontre numa situação economicamente estável, produzindo os seus artefactos, não abdicará do seu tempo para colocar em prática objectos, que poderão ou não ser vendidos. Não tem esse tempo disponível, nem pretende abordar a experiência nesse contexto. A comunicação do designer tem que ser cuidada, tem que saber explicar o que pretende e para se afirmar perante o artesão, que o olha com desconfiança e certeza do seu desconhecimento do ofício, tem que lhe provar, que domina o processo produtivo, mesmo não tendo a formatação necessária para o colocar em prática.

¹⁴⁵ Anexo. Entrevista a Marco Costa . Designer da Boca do Lobo, p. 210

Perante a segurança do designer, no que respeita ao entendimento da materialização do que desenhou, o artesão recuará na sua atitude de negação, perante o novo e desenvolverá interesse, pois o designer irá demonstrar-lhe que pode existir um proveito nesta relação. O artesão não está formatado para dar nada, pois o seu percurso de vida foi duro e a aprendizagem muitas vezes contrariada, intensa. Está habituado a que se trabalha no sentido de serem possíveis trocas comerciais e não para oferecer. O pensamento do artesão, não passa pela ideia de que através da sua participação em determinados projectos, pode alcançar outros mercados, que não tinha até então, uma vez que o seu conhecimento na sua arte está provado há gerações. Esta realidade deve estar presente no designer durante todo o processo da longa conquista. A parceria de trabalho nesta situação traduz-se em deixar os campos de trabalho e o retorno financeiro bem claros em cada projecto.

Mas, se o designer deve ter todos estes pontos como de extrema relevância na sua abordagem ao artesão, por outro lado, é necessário um esforço de enraizamento da disciplina do Design em torno destas actividades, que tendem a viver unicamente dos apoios financeiros das câmaras e outros órgãos sociais, como atrás se referiu, e por esse motivo caminham para a extinção. O fundamentalismo por parte dos artesãos, que rejeitam abrir mentes para a globalização, onde o Design é o seu único aliado, reduzirá a sua força e capacidade de sustentabilidade social, económica e cultural, pondo assim em causa a relevância e diferenciação das localidades face ao todo universal.

4.3.1 Nova geração de artesãos. O caso da Escola de formação Cencal

" Sem dúvida que existem tensões entre artesãos e designers. Existem designers, existem empresas, existem artesãos tradicionais, que aprenderam um ofício, que praticam da forma que lhes ensinaram ou ainda com a forma original ou com alterações, que o próprio tempo foi acrescentando de uma forma empírica. Mas surgem agora um novo grupo novo grupo de artesãos, que estão entre os 20 , 30 anos, que estão entre o artesanato tradicional, que é o plano de onde partem, mas que já incorporam a fase de projecto, desenho, abordam o campo do Design, mas não são designers, pois não tem uma formação em Design, contudo são pessoas com talento, que produzem peças onde



Fig.98 - Logótipo CENCAL



Fig.99 - Jardim interior da CENCAL

*estão presentes as etapas do pensamento projectual. Pela falta da formação teórica, mantêm-se a designação de produto artesanal. Aqui instala-se a confusão para estabelecer o campo do Designer e o campo do artesão e na joalheria é uma questão flagrante.*¹⁴⁶

Para além dos designers e artesãos da tradição, surge também uma nova geração de artesãos que se situa no ponto de intersecção destas duas áreas. São artesãos, aprendem um ofício, com mestres da tradição, ou em escolas afectas a essa função e desenvolvem capacidade de abordar a linguagem do Design, tendo consciência de como se constrói o processo criativo. Não são designers porque lhes falta o nível de ensino superior, mas têm em si criadas as bases para o poder ser e, com empenho, trabalharão no mesmo mercado dos Designers.

Como não são designers, não fazem design e sim artesanato, contudo, o produto final poderá traduzir-se no mesmo, pois a capacidade criativa não está na formação em Design e sim no interior de cada individuo que nasce com o dom de prever e conceber soluções. A mais valia do Artesão-criativo reside na prática oficial. Não é seu objectivo reduzir o seu saber fazer aos objectos da tradição, mas sim, através das técnicas apreendidas, desenvolverem trabalhos de autor, que se destacam pela sua nova linguagem, que reflecte a visão mais abrangente desta nova geração de artesãos, que tem presente o significado do design, mas não tem como objectivo apenas a materialização dos projectos dos Designers.

Foi possível, durante esta investigação, observar no centro de formação profissional para a indústria de cerâmica, CENCAL, todo um processo de ensino direccionado à área da cerâmica criativa, que se materializa no aparecimento da nova geração de Artesãos.

O CENCAL localiza-se nas Caldas da Rainha, onde a indústria da cerâmica implica um significado substancial na economia local. A tradição cultural gira em torno da olaria tradicional e industrial, que atravessa, assim como todas as áreas

¹⁴⁶ Anexo. Entrevista a Liliana Guerreiro. Designer de Joalheria, p. 218



Fig.100 - Workshop de Olaria conduzido pelo Mestre Velinho, no CENCAL, a alunos dos quais vários licenciados em Design cerâmico

oficinais, uma profunda crise financeira, conduzindo à necessidade dos intervenientes deste cenário a pensarem em possíveis soluções para manter viva a sua tradição cultural.

*" O CENCAL tem consciência das ameaças que o sector da cerâmica, tanto a nível industrial como artesanal, esta a sofrer no início deste séc. XXI, mas sabe também que em tempos conturbados destes emergem novas oportunidades para aqueles que estão melhor preparados, capacitados e atentos."*¹⁴⁷

Um dos recursos para a recuperação das artes da olaria é o próprio CENCAL que, através de cursos técnico-profissionais, que conferem o grau do 12º Ano, atraem indivíduos para a possível aprendizagem deste ofício.

*"Formamos técnicos de cerâmica criativa, com a equivalência do 12º Ano e a CEARTE em Coimbra, forma oleiros tradicionais sem a componente projectual com a equivalência ao 9º Ano. Isto veio da necessidade de proporcionar mais saída profissional aos oleiros, pois eles, ao sair do curso de olaria, queriam constituir as suas próprias empresas e não tinham ferramentas de conhecimento para o fazer, bloqueando."*¹⁴⁸

Se, por um lado, alguns alunos participam dos cursos por verdadeira vocação, existem outros que se encontram presentes por último recurso para obterem o grau académico, ou até mesmo pelos possíveis subsídios que os centros de emprego fomentam durante a formação. Contudo, em alguns destes alunos, que não tinham inicialmente um interesse genuíno pela aprendizagem, desperta uma curiosidade que muitas vezes conduz a casos de sucesso de inserção na actividade profissional, após o curso.

*" Não tinha conhecimentos de cerâmica, trabalhei sempre em escritórios de contabilidade, quando fiquei desempregada, surgiu esta oportunidade de terminar o 12º Ano através deste curso de cerâmica criativa. "*¹⁴⁹

¹⁴⁷ Catálogo multimédia de cerâmica criativa. CENCAL, Museu de cerâmica

¹⁴⁸ Anexo. Entrevista à Designer Maria Jesus Sheriff - Professora na Escola de Formação CENCAL, p.169

¹⁴⁹ Anexo. Entrevista ao Aluno 4, do curso de cerâmica artística do CENCAL, p. 166



Fig.101 - Aula de olaria conduzida pela Prof. Nadine a alunos do curso de formação profissional de cerâmica artística no CENCAL, com equivalência ao 12º ano

*" Eu já tinha um percurso na cerâmica industrial e estava farto desse tipo de trabalho industrial. Era só modelador, fazia sempre o mesmo. Trabalhei com designers, que faziam os projectos e eu executava o modelo pelos desenhos. Agora quero ter um projecto meu, quero ter o meu ateliê e quero misturar um pouco do industrial com o artesanal. Não me identificava com o trabalho frio da indústria da cerâmica, em que um modela, outro pinta, outro coze e ninguém produz nada do princípio ao fim. "*¹⁵⁰

A formação contempla as disciplinas comuns ao ensino normalizado da área das Artes, passando pelo Português, Matemática, Desenho entre outras, acrescentando-lhe a disciplina de Projecto I, II e III. Nesta disciplina, leccionada por designers, os alunos entram em contacto com o método do processo criativo.

Por parte do designer, incumbido da formação, existe a preocupação de deixar bem claro o campo do Design e o campo do Artesão-criativo. Pretende-se clarificar que o acto criativo envolve um tempo de pesquisa, de reflexão, de desenho, de experimentação e só por fim de materialização final. O acto criativo não está associado à objectividade no que se refere a um tempo dedicado ao efeito, deixando outro tempo dedicado à materialização da criação. Sendo assim, a divisão destes dois campos de acção é benéfica e o trabalho em parceria contribuirá para uma aceleração de um percurso que será muito lento e desgastante se for acumulado no mesmo individuo. Esta acumulação de áreas de actuação, devido à necessidade de uma auto sustentabilidade, conduziria a um enfraquecimento da qualidade do projecto que, por sua vez, resultaria num produto final menos afectivo, menos pormenorizado, menos pensado, resultaria num produto sem alma própria.

No entanto, fica também claro para o designer que muitos destes alunos, após a formação, desenvolvem competências que os elevam, na sua capacidade de abordar o projecto, ao nível dos designers. Não são Designers, contudo, ninguém lhes poderá dizer que não têm o direito ou a capacidade de criar só porque não concluíram o ensino superior. O designer tem a consciência que, durante a sua formação, a sua maturidade criativa passou por si mesmo, sendo

¹⁵⁰ Anexo. Entrevista ao Aluno 2 do curso de cerâmica artística do CENCAL, p. 165

que os seus professores apenas lançaram determinados impulsos para despertar mentes. Não faria sentido ser de outra forma, senão os designers obedeceriam a receitas criativas formatando acções e não a processos criativos que conduzem a soluções diversas para o mesmo problema.

Sendo assim os alunos da CENCAL, terminando o período de formação, ficam aptos a desenvolverem o seu próprio projecto de trabalho, consoante o seu nível de empenho dentro da área abordada. Nesse projecto poderá estar contemplado o trabalho em parceria com um designer, a sua integração numa indústria, ou até mesmo um projecto, que sobreviva apenas com a sua própria intervenção, dominando a criação e a execução do produto artesanal.

*"Projectos e conceitos, técnicas e tecnologias, história e tradição, decoração e design, gestão e sucesso, são tudo bocados de um mundo em que eles embarcam provocando uma conjugação de saberes que resultará numa sólida base para o desenvolvimento de um projecto pessoal num futuro que emerge prometedora."*¹⁵¹

São competências do ceramista-criativo:

1. Conceber e desenvolver projectos de peças de cerâmica
2. Executar peças cerâmica, com base em técnicas de olaria de roda, de escultura cerâmica e outras.
3. Preparar pastas cerâmicas, vidradas e engobes
4. Proceder à conformação de peças de cerâmica utilizando a roda de olaria e técnicas de escultura cerâmica.
5. Executar moldes em gesso.
6. Proceder à decoração das peças de cerâmica utilizando várias técnicas e diferentes materiais decorativos
7. Proceder à cozedura e controlo de qualidade do produto final.
8. Proceder à gestão básica do negócio em termos de produção e comercialização.

Para além do empenho na formação dos alunos, a CENCAL desenvolve projectos que fomentam a dinamização do sector. Um dos pontos que é

¹⁵¹ Catálogo multimédia de cerâmica criativa. CENCAL, Museu de Cerâmica

considerado relevante passa pelo turismo industrial. A promoção de visitas a espaços industriais possibilita o contacto dos visitantes com os processos produtivos nas fábricas. Este modelo irá contribuir para a divulgação dos produtos resultantes desses processos produtivos, promovendo aumento de vendas e, simultaneamente, um conjunto de serviços das localidades, onde se situam os espaços industriais, serão dinamizados economicamente devido á afluência de turistas atraídos para as visitas às fábricas.

Neste sentido foi desenvolvido um projecto a que foi chamado, Rotas de Cerâmica. Este projecto tendo como principal motivação a recuperação do sector da cerâmica, criou relações de parceria com outras escolas e várias empresas da área, fomentando workshops e visitas guiadas às indústrias destinadas a jovens e técnicos do sector cerâmico e operadores turísticos. Contudo, muitas dificuldades se colocaram, entre elas, a desconfiança e desmotivação por não se atingir resultados imediatos. Os portugueses não têm o hábito de se envolverem neste género de iniciativas, ao contrário de outros países, como serve de exemplo a França, onde esta abordagem é muito bem aceite. Por outro lado, a crise que o sector vive, resultado do processo de globalização, implica necessariamente a retracção no investimento neste género de projectos sem retorno financeiro certo e imediato. O projecto encontra-se parado devido à falta de verbas para manter o seu funcionamento, mas com sérias perspectivas de voltar a arrancar com novas forças impulsoras, que envolvem não só rotas nacionais, mas também também rotas europeias.

No sentido de promover o espírito de parceria entre designer e artesãos-criativos, a nova geração de artesãos, o CENCAL tem desenvolvido projectos que fomentam esta aproximação. De acordo com a Maria Jesus Sheriff, um desses projectos incidiu no lançamento de um concurso, promovido pelo ICEP, onde foi à priori lançada, por parte de um designer convidado uma ideia. Várias áreas foram abordadas tal como a cortiça, os metais, a cerâmica e o vidro. Os designers que desenvolveram os melhores projectos em cada uma das áreas foram encaminhados para as indústrias, os da cortiça foram para a Cinkork, os de vidro para a Marinha grande, os de cerâmica ficaram no CENCAL, onde puderam

usufruir de um estágio que lhes permitiu acompanhar de perto os processos produtivos que envolviam a produção das suas criações. Não intervinham de forma directa e solitária nesses processos, mas sim acompanhavam os artesãos, que detinham a arte do conhecimento da produção.

" Deste projecto, não saíram daqui Designers-Artesãos, não era isso que se pretendia, saíram Designers que levaram a mais-valia de terem acumulado a experiência oficial ao seu conhecimento teórico" ¹⁵²

Desta experiência resultou a observação directa da relação entre os designers e os artesãos de nova geração. Se nuns casos, a união se apresentou pacífica e produtiva, resultando num trabalho efectivo de qualidade, noutros casos, a comunicação não se estabeleceu. Por um lado, porque o designer não foi capaz de, através do projecto, passar a mensagem do pretendido e, como não detinha o domínio sobre o processo produtivo, não conseguiu ver materializado o seu objectivo. Por outro lado, dois motivos podem ter estado na origem do fracasso. O artesão, estando perante um desenho que não entende, mesmo dominando o processo produtivo, não consegue ser fiel à ideia do designer, originando outro produto final que não o pretendido. Mas, mesmo perante um desenho que o artesão entende, se não se estabelecer um diálogo de parceria, onde as duas partes percebam a sua complementaridade bem definida, não é possível chegar a resultados positivos.

4.3.2 A relação entre Designers e a nova geração de artesãos

O artesão tradicional, atrás da sua desconfiança, guarda a humildade pois considera que não tem capacidade de ir mais além, porque não tem, na maioria dos casos, instrução e geograficamente, como já foi referido, se encontra distante de novos mercados. A nova geração de artesãos posiciona-se de forma diferente, tem instrução, tem objectivos e percebe a engrenagem dos novos mercados globais. O limite entre este novo artesão e o designer é ténue, o que promove conflitos sérios de interesse, uma vez que está bem presente na realidade dos

¹⁵² Anexo. Entrevista à Designer Maria Jesus Sheriff - Professora na Escola de Formação CENCAL, p. 171

designers, a sua falta de defesa no que toca a sua área de trabalho. O novo artesão poderá trabalhar com o designer em parceria, se a relação for lucrativa, mas nunca ficará na sua sombra por tempo indefinido, pelo contrário, irá beber informação e experiência no processo criativo e depressa alcançará a mesma posição do Designer, com a mais-valia do domínio da técnica oficial. Este artesão-criativo, se não desenvolver um projecto seu, será recebido na indústria, substituindo os mestres da tradição extintos. Apesar de não dominarem com a mesma sabedoria e habilidade o acto do fazer desses mestres, o artesão-criativo consegue dominar as etapas dos processos produtivos e detectar falhas e possíveis soluções para as mesmas. Neste artesão, o designer encontra maiores obstáculos na comunicação para atingir os seus propósitos, não pela pouca informação do artesão, mas sim porque ambos bebem da mesma fonte, a observação.

Perante esta realidade, o designer necessita deixar bem clara a sua abordagem e, no caso de designers que não seguem a vertente tecnológica e industrial e se voltam para os processos produtivos, torna-se imperativo a manipulação directa das matérias-primas que materializam os seus desenhos. O designer continua a deter o conhecimento teórico e sistematizado que o deixa um passo à frente, contudo, tem que salvaguardar a sua capacidade oficial, a sua capacidade de transformar, de materializar, não pode depender inicialmente de terceiros para colocar em prática o seu projecto, com risco de o ver abortado. O primeiro passo deve ser autónomo, deve construir o seu laboratório experimental e, gradualmente, dependendo da capacidade financeira, ir acrescentando artesãos e operários que o ajudarão, em *equipa*, a fomentar cada vez mais sucesso, pessoal e global. Assim, criará condições para atingir a sustentabilidade social e económica tão desejada por todos os indivíduos.

A relação de parceria desta nova geração de artesãos e designers pode conduzir a casos de sucesso. Se o artesão e o designer definirem bem os seus propósitos encaixando as suas ideias, anulando conflitos de interesse, podem-se desenvolver parcerias de trabalho muito positivas e duradouras.

Capitulo V - Objectivos e análise das entrevistas realizadas

5. Objectivos e análise das entrevistas realizadas

Ao ser levantada a possibilidade, e a necessidade, da disciplina do *Design* intervir no campo das artes e ofícios do passado para dinamizar a sua recuperação e promover sustentabilidade social, surge também a necessidade de perceber como esta área se vem articulando até à actualidade.

Se, por um lado, se entende que determinados ofícios, para se manterem como actividades sustentáveis nos dias de hoje, precisam de se ancorar no Design, que os encaminha para a nova realidade social e económica, por outro lado, para o Design entrar nesta área dos saberes tem de carregar consigo uma bagagem de uma enorme humildade, pois está a entrar num campo onde o saber fazer se transporta de geração para geração, com um grau de formatação dos processos produtivos muito elevado e cujos produtos resultam de longos anos de experimentação e solidificação de conhecimentos efectivos.

Para que a intervenção do design nos processos produtivos do passado não se apresente frágil ao ponto de, inclusive, não conseguir levar avante determinadas intervenções que, na perspectiva dos mercados actuais, representaria uma mais-valia para o ofício, é necessário haver um estudo por parte do designer. É necessário compreender, de um lado, os processos produtivos referentes a cada área do saber, tentando recuar tanto quanto possível no tempo para encontrar a verdade mais pura do processo produtivo e, por outro lado, perceber a forma como esse processo se foi alterando ao longo dos tempos.

Apesar destes conhecimentos artesanais serem passados de geração para geração, estes vão assimilando novas características ao longo dos tempos, embora esteja sempre intrínseco ao mestre do ofício a forma pura de produzir os objectos. Pela força da necessidade prática, vai sendo necessário introduzir novas formas de produção, seja para rentabilizar matérias-primas, economizar produção, ou até, para controlar o preço de venda de modo a não perder competitividade. Contudo, esta evolução das técnicas de manipulação das matérias-primas, só é possível por existirem raízes de conhecimento muito bem presentes no mestre do ofício, designadamente sobre o saber fazer na sua

verdade mais pura. Só a partir de um terreno de conhecimento sólido é possível ter segurança para modificar ou evoluir qualquer área de trabalho.

Sendo assim, o designer não pode trabalhar, e muito menos falar em tentar recuperar ofícios do passado- que representam património imaterial de um povo, precisamente pelo grau de aprofundamento e experimentação dos processos produtivos - sem primeiro mergulhar em toda esta engrenagem, que apesar de ser artesanal, empírica, tem contornos de enorme complexidade, desde o factor humano, que não é de todo controlável, até às próprias técnicas, que, sendo por sua vez controláveis, são em muitos casos de difícil apreensão.

Por outro lado, com os novos tempos, surge uma nova geração de artesãos que não tem, necessariamente, um passado ligado às artes do saber fazer, mas que as agarram e trabalham sobre elas, Não são mestres do ofício, na sua verdade de expressão, devido à ausência de vivência do ofício, elemento que caracteriza os verdadeiros mestres e também não são designers, porque ainda não atingiram a formação académica para tal, mas obtêm conhecimentos em escolas de formação que lhes permitem trabalhar as matérias-primas correspondentes a cada área do saber e adquirir conhecimentos básicos de projecto. Se, por um lado, esta formação facilita a comunicação com os designers, quando têm que trabalhar com eles, em equipa, por outro, desenvolve vontade e capacidade, para eles próprios, trabalharem o campo projectual sem sentirem a necessidade da presença de um designer no processo. Encontramos, nesta nova geração de artesãos, uma linha de separação dos campos de acção que pode atingir um contorno muito ténue, muito frágil, e que levanta reflexões ao designer sobre a sua necessidade de acrescentar ao seu saber académico o saber oficial. Deste modo, no futuro, poderá ele próprio viabilizar os seus projectos sem ter que recorrer e depender de uma possível geração de artesãos que trabalham em concorrência e não em parceria.

As entrevistas foram consideradas de grande importância neste trabalho de investigação, uma vez que a temática abordada nesta dissertação assenta no campo do Património imaterial, cujo produto resulta da experiência conquistada

pelo homem ao longo dos tempos. Sendo assim, foi indispensável recorrer à experiência dos entrevistados, pois cruzaram-se perspectivas sobre a temática que se completam. Perspectivas que envolvem o Design e as artes do saber fazer artesanais e que, na sua complementaridade, proporcionam uma reflexão geral sobre o tema. Os indivíduos entrevistados não foram abordados de forma aleatória, mas sim de uma forma programada que incidia na sua experiência efectiva, no seu campo de acção.

As entrevistas apresentam-se como sendo do tipo semi-estruturado, uma vez que foram preparados guiões para servirem de fio condutor no decorrer das mesmas. Para cada área de conhecimento foi preparado um guião, de modo a tornar possível adaptar a linguagem ao campo de acção e experiência de cada entrevistado, enquanto as questões foram sendo colocadas de acordo com o caminho do diálogo.

Este tipo de entrevista apresenta a vantagem de ser flexível e adaptável na recolha das informações, pois é possível, se for conveniente e enriquecedor para o trabalho, ir acrescentando outras questões que até ao momento não tinham sido planeadas. Resultaram destes guiões, entrevistas com respostas muito diferenciadas entre si, que enriqueceram a reflexão final.

Foram entrevistados artesãos cujo saber lhes foi passado de forma geracional. O mestre Velhinho, oleiro de barro vermelho, há 64 anos, hoje, além do seu trabalho como oleiro, dá formação em escolas e na sua oficina. O mestre Fernando, oleiro de barro preto, pertencente a uma família de oleiros da tradição, que, após o falecimento do pai, deu seguimento ao ofício desde há seis anos para cá. A D. Lucinda, artesã têxtil, que aprendeu o ofício devido à necessidade de, na sua juventude, conseguir mais algum dinheiro para a auto-sustentabilidade, sem nunca ter tido o artesanato como actividade principal.

Os objectivos destas entrevistas relacionaram-se com a tentativa de perceber a forma como estes artesãos, que detêm o saber fazer, encaram o seu ofício, um campo que dominam e que não apresenta quaisquer segredos; saber

quais as suas perspectivas para o futuro; e entender de que forma eles encaram a intervenção da área do Design no seu campo de acção.

A Professora Nadine, ceramista oleira, que obteve o seu conhecimento na área da olaria com o mestre Velhinho, sem ter um passado ligado à arte em questão. Foi assim uma aprendizagem retirada do saber fazer tradicional, na sua forma de conhecimento puro do ofício da olaria. Esta entrevista teve como objectivo perceber a perspectiva, sobre toda esta temática, de uma artesã que adquire o seu conhecimento, não de forma empírica geracional, mas já através de um método de ensino, com etapas pensadas organizadas, com um mestre tradicional que detém a verdade e a vivência do ofício. A professora Nadine leva para a sua aprendizagem uma bagagem de conhecimentos exteriores ao ofício que se propôs aprender. O seu passado até então estava ligado a outras áreas, ao contrário dos mestres da tradição que reduziam a sua visão apenas ao campo da sua arte, por falta de tempo e também por falta de interesse por outros campos. Contudo, era esse enfoque cego que permitia criar verdadeiros mestres do saber fazer.

Foram entrevistados alunos, cuja formação profissional está a ser feita na área da cerâmica artística, com o objectivo de perceber os motivos que os levam a querer aprender um ofício e quais as suas perspectivas no final da sua formação. Estes alunos correspondem a uma nova geração de artesãos que aprendem em escolas, com professores que, tal como a Professora Nadine, não são mestres de ofício mas que foram adquirir o seu conhecimento aos mestres tradicionais.

A entrevista à D. Judite, oleira de barro preto, foi importante, uma vez que representa um exemplo de uma pessoa, que se encontrava desempregada e que é chamada pelo Instituto de Emprego para um curso de formação em olaria. A D. Judite nunca tinha estado em contacto com o ofício e só o fez por obrigação. No entanto, conseguiu, no meio da aprendizagem, desenvolver aptidão e gosto e encaminhar um futuro profissional que lhe permite uma auto-sustentabilidade segura. Hoje, tem a seu cargo a produção de louça de barro preto de Vila Nova

de Poiares, cuja comercialização é dinamizada pela ADIP (Associação de Desenvolvimento Integrado de Poiares). Através da entrevista, percebe-se a visão da Judite no que toca ao seu saber fazer, ao seu percurso, que envolveu sérias reflexões sobre as ansiedades e crescimentos relacionados com o domínio de uma arte, bem como acerca da sua posição actual sobre o presente e sobre o futuro do ofício da olaria.

Foi assim possível encontrar três formas de contacto com os ofícios. Um primeiro contacto que se dá através da passagem do conhecimento geracional, uma aprendizagem a que é possível chamar empírica e que se confunde, em muitos casos, com conhecimento inato, tal é a ligação do mestre à matéria-prima. Um segundo contacto, com um indivíduo que, a dada altura do seu percurso, considera importante debruçar-se e aprender um ofício, recorrendo a um mestre tradicional que acumulou em si toda a vivência e experimentação da matéria-prima ao longo dos tempos. Por fim, um terceiro contacto, que se dá através de uma aprendizagem pela via do ensino nas escolas. Nestas escolas de formação, os professores já não são os mestres tradicionais, passam o conhecimento das técnicas oficinais mas sem terem em si a vivência, a verdade do saber ofical tradicional.

Destas três formas de contacto resultam formas de abordagem à matéria-prima diferentes. Os sentimentos pelo ofício são também diferentes, assim como a visão sobre o futuro da profissão.

A entrevista à professora Maria de Jesus Sheriff, designer industrial, teve como objectivos entender o perfil dos alunos que entram para a formação do ofício da cerâmica artística; saber quais áreas de conhecimento se cruzam durante a formação; conhecer a motivação dos alunos para o ofício e os tipos de saídas profissionais se encontram, após a formação. Também houve interesse em perceber a opinião da Professora Maria sobre a relação entre esta nova geração de artesãos e a disciplina do Design, tendo em conta a sua experiência na escola de formação e a sua própria formação em Design.

O Professor Doutor Luís Silva revelou, através da entrevista e com a sua experiência enquanto economista e Professor na Escola de Design das Caldas da Rainha e na Escola de formação profissional, CENCAL, a sua opinião sobre a possível e necessária intervenção da disciplina do Design na área das artes tradicionais, salvaguardando a necessidade da intervenção de forma directa dos designers nos processos produtivos pela necessidade dos novos tempos que se atravessam.

As entrevistas ao Sr. João Amaral, Presidente da Associação da Serra da Estrela, e à Dra. Madalena, Presidente da ADIP, permitiram, através do primeiro, perceber a engrenagem do nicho de mercado do artesanato, o que ele pode representar para uma localidade o desaparecimento destas artes e saberes, o que tem sido feito para preservar os saberes na sua localidade, a relação e intervenção da área do design neste nicho de mercado. Com a Dra. Madalena, foi possível entender a forma como uma instituição tenta preservar um ofício que em muito traduz a raiz cultural da localidade. Percebemos, igualmente, quais as dificuldades que tem enfrentado e o que tem resultado desta tentativa de recuperação do património imaterial. Tentou perceber-se, também, de que forma a ADIP estaria receptiva, ou considera importante, a intervenção do Design em todo este processo que engloba artes e ofícios.

Foram realizadas entrevistas à artista plástica Joana Vasconcelos, aos designers, Liliana Guerreiro e Marco Costa, que viram na recuperação das artes e ofícios do passado, fonte de inspiração e um caminho para desenvolver os seus projectos com sucesso. Estas entrevistas assumiram como objectivos perceber a interpretação dos Designers sobre a áreas dos ofícios artesanais; o seu grau de intervenção nos processos produtivos; a sua relação com os artesãos detentores do saber fazer; assim como as suas perspectivas para o futuro deste nicho de conhecimentos. Também se considerou importante perceber de que forma a intervenção dos designers, nas áreas respectivas dos ofícios tradicionais, contribuíram para um melhoramento das perspectivas de auto-sustentabilidade, tanto para os artesãos como para os designers.

CONCLUSÃO

São inúmeros os Artesãos de tradição que vêem com pessimismo o futuro do ofício que em tempos serviu a sua sustentabilidade. Se, por um lado, a indústria afasta do seu caminho as artes e ofícios do passado, por falta de poder competitivo, por outro, os filhos dos mestres das artes do saber fazer já há muito deixaram de ver na actividade dos seus Pais o seu futuro profissional.

É inegável que a produção industrial retira a competitividade às pequenas oficinas artesanais, mas também é inegável que os mestres Artesãos se fecharam numa realidade estagnada, produzindo apenas objectos, cujo processo produtivo já tinham formatado sem abrirem as suas mentes a um processo imparável, a globalização. Na sua maioria, já em idade avançada, estes mestres não se sentem com impulso para avançarem em novos projectos, resignando-se ao inevitável abandono das suas artes.

Contudo, após este trabalho de investigação conclui-se que se encontra em crescimento, dentro das várias localidades, a consciência de que as artes do saber fazer de cada região constituem, enquanto património imaterial, uma forte arma de defesa numa era de globalização. Marcam a diferença cultural, pelas suas características tão particulares, atraindo assim olhares curiosos sobre si, promovendo a sua abertura para o exterior e conquistando o seu lugar na complexa engrenagem social, política e económica.

Em muitas localidades, formam-se associações de apoio aos saberes locais, que trabalham no sentido de promover o espírito corporativo entre os vários artesãos, fortalecendo assim a imagem dos produtos locais e das próprias regiões. Sob estas condições, assiste-se com mais frequência aos filhos dos mestres seguirem os ofícios da sua tradição familiar, que dominam de forma empírica, mas com um forte carácter empresarial associado, impulsionado pelas próprias associações. Nesta perspectiva, continuam os objectos da tradição a ter o papel principal. É necessário, no entanto, deixar claro que nem todos os produtos artesanais e tradicionais detêm em si força de expressão suficiente para promoverem a sustentabilidade dos seus produtores.

Por parte destas associações, existe a consciência de que o termo Design é um aliado fundamental para entrar nos mercados internacionais, mas o designer não se encontra previsto nas necessidades para o funcionamento deste nicho de mercado que se movimenta entre os artesãos, as suas associações e os consumidores dos seus artigos. Acredita-se na mais-valia de um designer nos projectos de desenvolvimento e comercialização dos produtos, no entanto, não se consegue viabilidade económica para recorrer aos seus serviços criativos.

Na análise desta realidade, conclui-se, também, que apenas os artesãos que detêm capacidade empresarial podem incluir-se nesta engrenagem promovida por associações de artesãos, deixando de fora inúmeros artistas que não pretendem, ou não se sentem capazes de aderir a estas iniciativas de desenvolvimento.

Entretanto, uma nova geração de artesãos, designados por artesãos criativos, começa a surgir com uma expressão considerável. Indivíduos que, não tendo na sua tradição familiar um vínculo aos ofícios, demonstram vontade de aprendizagem nestas áreas do saber fazer e recorrem a cursos de formação profissional para concretizarem essa sua vontade. Associada à aprendizagem do ofício, observa-se também uma aprendizagem de carácter teórico, que lhes atribui valências para o mercado de trabalho e lhes permite serem capazes de criarem e gerirem o seu próprio projecto.

Estes indivíduos não têm como objectivo atingir o grau de mestre de ofício, na perspectiva dos mestres do passado. Pretendem antes aprender as técnicas dos processos produtivos característicos das culturas e utilizá-las nos seus projectos sem necessariamente obedecerem às formas tradicionais. Têm bem presente o valor acrescentado da disciplina do Design, percebendo que na aliança entre o artesanato e o Design se encontra um caminho fértil de oportunidades para o futuro. Contudo, esta aliança não está isenta de tensões.

O âmbito de actuação destas duas áreas não se encontra demarcado na prática. O artesão não é designer, mas pode agir como tal e, até mesmo, invocar o termo Design para o seu trabalho. Por sua vez, o designer não é artesão, mas também nada o impede de o ser ao materializar os seus próprios projectos, desde

que tenha capacidade para o fazer. No desenho e na abordagem teórica, reside a diferença entre o designer e o artesão, contudo, a nova geração de artesãos recebe formação ao nível do desenho projectual, acumulando ao seu saber fazer o saber desenhar e projectar também.

Sendo assim, após a análise desta investigação, é possível concluir que, nas artes e ofícios, encontramos a história dos povos que viram nas suas práticas, cada vez mais sábias, o seu meio de subsistência. A transformação das matérias-primas pode ser elevada a rituais, se o homem as observar e se envolver através dos seus sentidos. Não perder o conhecimento trabalhado ao longo da existência humana faz parte de uma obrigação social por parte do Designer, que desenha tendências e educa mercados.

Mas se o Designer desenvolve o seu trabalho em torno das necessidades do homem, sejam elas de consumo, quando está a projectar novos objectos, sejam elas de sustentabilidade, quando não abdica da presença da mão do homem para materializar os seus projectos, este não se pode esquecer de que necessita de conquistar no mercado o seu lugar para garantir a sua própria sustentabilidade.

Numa sociedade onde a indústria cada vez absorve menos designers e, numa época de crise, com a indústria a abdicar primeiramente da sua função, chega o momento de estes repensarem a sua estratégia e desenharem o seus próprios projectos de vida para reencontrar a sua posição no mercado de trabalho, que se encontra tão pouco defendida.

Nas artes e ofícios, o designer vai encontrar um campo rico de experimentação e rico de oportunidades. Contudo a intervenção do designer deve ser cuidadosa, pois a área do saber fazer abre as portas ao conceito do Design, mas trava a entrada do designer que só projecta. O artesão sempre dominou todo o processo produtivo e só vai prestar atenção ao que o designer lhe propõe, se ele sentir o domínio dele sobre o processo produtivo. Caso contrário, boicota qualquer tentativa de experimentação em regime de parceria.

Esta barreira é ultrapassada se o designer criar o seu próprio laboratório experimental e contratar artesãos que, em troca de um salário, executarão os seus desenhos. Não sendo este caminho possível, resta ao designer aprofundar conhecimentos no ofício determinado para que, no contacto com o artesão, exista um certo equilíbrio no conhecimento em questão. Desta forma, o designer conseguirá transmitir ao artesão a viabilidade dos seus desenhos, ficando bem claro a mais-valia para ambas as partes, sem nunca o designer deixar de ter bem presente que o artesão apenas trabalha em troca de algo que lhe permita sustentabilidade, ao contrário do designer, que aposta o seu trabalho mesmo não tendo certeza da retribuição financeira.

Através das entrevistas realizadas, facilmente se conclui que o designer que inicia o seu percurso profissional, tomando conhecimento profundo com o ofício ou ofícios que apoiam a sua área projectual, materializando ele mesmo em primeira instância os seus desenhos, mais facilmente encontrará espaço num mercado. Este mercado cada vez necessita cada vez mais de indivíduos dotados da característica da versatilidade. A indústria abdica de um designer que não consegue dominar o processo produtivo, mas não abdica de um designer que tem a capacidade de sair da sua mesa de desenho para resolver as questões práticas, designadamente as que se relacionam com a direcção de uma linha de produção.

Será de prever que os artesãos e designers trabalharão em parceria, pois o designer tem bem presente a dificuldade em se atingirem resultados perfeitos e lucrativos se forem acumuladas, no mesmo indivíduo, a função projectual, com a função de execução. O artesão brevemente o irá perceber também. As duas áreas, quando a trabalhar em estágios mais evoluídos e de maior exigência, irão completar-se. Não estando nenhuma das áreas na sombra da outra, cada parte executará o que lhe é devido após discussão conjunta do plano a considerar. Contudo, ambas as partes, quando a trabalhar em estruturas menos ambiciosas, irão fundir em cada uma das mesmas, as duas funções, estando o designer, devido à sua formação académica mais completa, em vantagem, caso domine perfeitamente a execução,. Caso não consiga atingir o domínio da execução, correrá o risco de não conseguir materializar os seus projectos.

Por fim, é de realçar o interesse que desperta nas pessoas os processos produtivos dos objectos, principalmente dos objectos que fazem parte da história dos povos, tais como o vidro, a cerâmica, as madeiras, o metal entre outros possíveis de referir. O interesse não incide directamente no objecto, mas nas técnicas envolvidas para o produzir. Nestes casos, o individuo acaba por adquirir o objecto pela afectividade criada pelo momento da observação vivida ao nível sensorial. O objecto foi produzido através de um ritual de práticas apreendidas, ao longo da evolução do homem, o que remete o seu observador para a sua própria essência.

Nesta cultura dos processos produtivos, deixa o objecto produzido de ser o tema principal e passa a ser a experiência da transformação, do percurso, que ganha a capacidade de produzir riqueza, como que um turismo proposto aos consumidores, através das artes do saber fazer, onde se usufrui das texturas, das cores, dos sons, dos cheiros e até dos gostos das matérias-primas, prontas a serem transformadas em oficinas repletas de uma criatividade que só no designer é possível encontrar.

Bibliografia

Referências bibliográficas

BERDINARI, Bernardo – *Introdução aos Estudos Etno – antropológicos*. Lisboa: Edições 70, 2007

BOAS, Franz - *Cuestiones Fundamentales de Antropologia Cultural*. 1ª Edição. Buenos Aires: Ediciones solar, 1964

BORGES, Nelson Correia - *Coimbra e região*. Lisboa: Editorial Presença, Lda, s.d.

BRANDÃO, Pedro - *A Alma do Design*. Lisboa: Centro Português de Design, s.d.

BRONISLAW, Malinowski – *O que é a cultura?* (1ª Edição). Lisboa: Edições 70, s.d.

CAMPANA, Irmãos - *Cartas a um jovem Designer. Do Manual à Indústria, a Transfusão dos Campana*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, Lda, 2009

Catálogo oficial da Exposição Internacional do Porto. Porto: Tipografia do Comércio, 1865

Centro Português do Design- *A Alma do Design. Cadernos do Design*. Lisboa: CPD, 2003

CRAT Centro regional de Artes tradicionais - *A louça Preta em Portugal: olhares cruzados*. Porto: CRAT, 1997

Declaração de Cork
http://ec.europa.eu/agriculture/rur/leader2/dossier_p/pt/dossier/cork.pdf.
<capturado em 11.07.11>

Entrevista a David Carson à RTPN. <http://pt-br.facebook.com/video/video.php?v=10150216546864376> <capturado a 11.07.2011>

Entrevista a David Carson na RTP2. http://tv1.rtp.pt/programasrtp/index.php?p_id=24937&c_id=7&dif=tv&idpod=57550 <capturado em 11.07.11>

FERNANDES, Isabel Maria; MOSCOSO, Patrícia; CASTRO, Fernando — *A Louça preta de Bisalhães (Mondrões, Vila Real). Vila Real, Barcelos: Museu de Arqueologia e Numismática de Vila Real, Museu de Olaria, 2009*

FERRÃO, José Maria Dias - *Concelho de Poiares. Memória histórica, descritiva, biográfica, económica, administrativa e crítica*. Typ. Louzanense de J. Ribeiro dos santos, 1905

FERREIRA, José Maria Cabral - *Artesanato, Cultura e Desenvolvimento Regional. Um Estudo de Campo e três Ensaios Breves*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1983

FLUSSER, Vilém - *Uma Filosofia do Design*. Lisboa: Relógio D'Água

GULBENKIAN, Fundação Calouste Gulbenkian - *Daciano da Costa Designer*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001

GAL-ELOZ. Entre a serra da Lousã e o Zêzere. ELD - *Estratégia local de desenvolvimento*.

http://www.dueceira.pt/docs/geral/descricao_estrategia_desenv_local.pdf.
<capturado em 11.07.11 >

GEERTZ, Clifford. - *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978

GUIDDENS, Anthony – *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002

- GUIDDENS, Anthony; BECK, Ulrich; LASH, Scott - *Modernização Reflexiva. Política, Tradição e Estética na Ordem Social Moderna*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997
- HALL, Stuart - *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005
- Jornal O *Poiarense*. 20 de Novembro de 1992, p 7.
- JÚNIOR, Manuel Leal - *Vila Nova de Poiães*. Vila Nova de Poiães: 1978
- KROEBER, A. L.- O conceito de cultura em ciência. *Natureza da Cultura*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- LÉVI – STRAUSS, Claude – *O olhar distanciado*. Lisboa: Edições 70, 1986
- LÉVI – STRAUSS, Claude - *Raça e História*. Lisboa: Editorial Presença, 2008
- LÉVI – STRAUSS, Claude - *Tristes Trópicos*. Lisboa: Edições 70, s.d.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean - *A cultura-mundo. Resposta a uma sociedade desorientada*. Coimbra: Edições 70, 2010
- LOCKE, John - *Ensaio Acerca do Entendimento Humano*. São Paulo: Nova Cultural, 1999
- MAIA, José António Carvalho Ferreira - *A indústria em espaços predominantemente rurais (O caso de Vila Nova de Poiães)*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1992
- MASCARENHAS, Teresa; MACEDO, Ana - *Vila Nova de Poiães. Cem anos de História*. Oeiras: Edições Golfinho, 1999
- MITJAVILA, Myriam Raquel; JESUS, Cristiane da Silva de. – *Globalização, modernidade e individualização social*. Katálysis. Florianópolis, 2004, pp. 69-79 http://www.servicosocial.ufsc.br/06_katalysis_revista_010.php < capturado em 27.02.11 >

- MORAES, Dijon - *Limites do Design*. São Paulo: Livros Studio Nobel LDA, 1997
- Olaria: Estudos Arqueológicos, históricos e etnológicos, 2ª série, N.º 2, Barcelos: Câmara Municipal de Barcelos, 1997/1998
- Olaria: Estudos Arqueológicos, históricos e etnológicos, 2ª série, N.º 3, Barcelos: Câmara Municipal de Barcelos, 1999/2004
- Olaria: Estudos Arqueológicos, históricos e etnológicos, 2ª série, N.º 4, Barcelos: Câmara Municipal de Barcelos, 2008/2010
- Olaria: Estudos Arqueológicos, históricos e etnológicos, N.º 1, Barcelos: Câmara Municipal de Barcelos, 1996
- PAPANÉK, Victor - *Arquitetura e Design. Ecologia e ética*. Lisboa: Edições 70, 2007
- PARAFITA, Alexandre – *Património Imaterial do Douro*. 2ª Edição. Lisboa: Âncora Editora e Fundação seu do Douro, 2010
- PEVSNER, Nikolaus - *Origens da Arquitetura Moderna e do Design*. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- PRESS, Mike; COOPER, Rachel - *El Diseño como experiência*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009
- RAIZMAN, David - *History of modern design*. 2ª Edição. London: Laurence King, 2010
- RATTNER, Henrique - *Cultura, Personalidade e Identidade*. São Paulo: 2001
<http://www.espacoacademico.com.br/arquivo/rattner.htm> <capturado em 4.2.11>
- SILVA, José LuisLuís de Almeida - *Cenários para as indústrias dos sectores tradicionais em Portugal num horizonte de 2010 / 2015 e aplicação da metodologia da prospectiva estratégica à indústria cerâmica*. 1ª Edição. Caldas Da Rainha: Rede de Centros de Recursos em Conhecimento, 2004

SPARKE, Penny - *Diseño y cultura. Una Introducción*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010

TITIEV, Misha – *Introdução à Antropologia Cultural*. 5ª Edição. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1985

TYLOR, Edward Burnett - *Primitive Culture*. London: Jonh Murray,1871

UNESCO - Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, Paris, 17 de Outubro de 2003

<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf> <capturado em 4.2.11>

UNESCO – Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural.
http://www.unesco.pt/cgi-bin/cultura/docs/cul_doc.php?idd=16

VELOSO, Mariza – Fetiche do Património. *Habitus*. Vol 4: nº1, 2006
<http://revistas.ucg.br/index.php/habitus/article/view/363/301> <capturado em 6.2.11>

VIEIRA, Ricardo; Magalhães, Fernando – *Património e Identidade*. Leiria: Profedições.CIID-IPL, 2009,

Sites Consultados

ADIP- Associação de Desenvolvimento Integrado de Poiares

<http://www.adipoaires.org/>

Associação de Artesãos da Serra da Estrela

<http://www.aasestrela.com/site>

Atelier do burel

<http://atelierdeburel.blogspot.com/>

Boca do lobo

<http://www.bocadolobo.com/>

Câmara municipal de Vila Nova de Poiares

<http://www.cm-vilanovadepoiares.pt/>

CENCAL - Centro de Formação Profissional para a Indústria de Cerâmica

<http://www.cencal.pt/pt/default.htm>

Joana Vasconcelos

<http://www.joanavasconcelos.com/>

Liliana Guerreiro

<http://www.lilianaguerreiro.com/>

Manufactura das Tapeçarias

http://manufacturedesgobelins.fr/manufacture_des_gobelins.001100.fr.html

<capturado em 9.04.11>

Museu da Olaria

<http://www.museuolaria.org/intro.aspx>

Rotas de cerâmica

<http://www.rotasdeceramica.pt/>

Anexo

Entrevistas

Índice das entrevistas

a. Entrevista aos alunos do curso de cerâmica criativa do CENCAL	158
b. Entrevista à Professora Maria Jesus Sheriff. Designer Industrial. Professora no CENCAL	162
c. Entrevista ao Mestre Velhinho. CENCAL. Aula de olaria de formação contínua.	165
d. Entrevista à Professora Nadine. Aprendiz de olaria do mestre Velhinho. Professora do módulo de olaria no CENCAL	169
e. Entrevista ao Doutor José Luís de Almeida Silva. CENCAL.	172
f. Entrevista à Dra. Madalena, Presidente da ADIP	180
g. Entrevista à D. Judite. Oleira da ADIP	184
h. Entrevista ao Sr. Fernando. Mestre oleiro de barro preto. Olho Marinho.	187
i. Entrevista ao Sr. João Amaral. Presidente da Associação de Artesãos da Serra da Estrela	193
j. Entrevista a Joana Vasconcelos – Artista Plástica	199
l. Entrevista ao Designer Marco Costa. Boca do Lobo	201
m. Entrevista a Liliana Guerreiro. Designer.	210

a. Entrevista aos alunos do curso de cerâmica criativa do CENCAL

Qual a motivação que vos conduziu a querer aprender cerâmica artística?

Já tinham tido algum contacto com a olaria anteriormente?

Quais as perspectivas para o futuro?

Aluno 1

Nunca tinha feito nada em olaria. O meu único contacto com as artes foi apenas em visitas a museus, feiras, mas sempre gostei da área. Era para ir fazer outro curso, mas não tive a possibilidade de entrar e acabei por fazer este. É meu objectivo tentar seguir um caminho profissional através deste curso, mas ainda é muito cedo, não sei como o vou fazer ainda, uma vez que o curso só começou há três meses.

Aluno 2

Eu já tinha um percurso na cerâmica industrial e estava farto desse tipo de trabalho industrial. Era só modelador, fazia sempre o mesmo. Trabalhei com Designers, que faziam os projectos e eu executava o modelo pelos desenhos. Agora quero ter um projecto meu, quero ter o meu ateliê e quero misturar um pouco do industrial com o artesanal. Não me identificava com o trabalho frio da indústria cerâmica, em que um modela, outro pinta, outro coze e ninguém produz nada do princípio ao fim.

Aluno 3

A minha actividade está muito ligada às artes do saber fazer, mas sem teorias. Fazia publicidade decorativa, mas agora ninguém liga a isso, por isso tive que pensar em fazer outra coisa. Esta ideia surge de repente, vi o curso e decidi fazer, no futuro logo se vê.

Aluno 4

Não tinha conhecimento de cerâmica, trabalhei sempre em escritórios de contabilidade, quando fiquei desempregada, surgiu esta oportunidade de terminar o 12º ano através deste curso de cerâmica criativa.

Aluno 5

O meu filho é designer de interiores e a minha sobrinha está a fazer Design também, foram eles que me incentivaram. O meu projecto, em conjunto com os meus familiares, passa por abrir uma quinta pedagógica, onde possa haver vários ateliês: de cerâmica, de desenho, trabalhos manuais em geral. O público seriam as crianças, os idosos, turistas.

Aluno 6

Eu gosto de trabalhos manuais e em casa já fazia alguns. Já trabalhei em muitos sítios, mas a falta de escolaridade sempre me prejudicou. Este curso foi uma forma de tirar o 12º ano e tentar ser eu própria a desenvolver o meu trabalho, sem depender de ninguém. Mas claro que o investimento na roda, no forno é elevado e o ordenado do fundo de desemprego não é muito.

Aluno 7

Nunca tive experiência nesta área, sempre fui empregada de mesa, mas depois fui mãe e nunca mais consegui emprego, pois os horários não eram flexíveis com a parte de ser mãe. Como sempre gostei de fazer trabalhos manuais, quando ouvi falar deste curso, foi a oportunidade certa e estou a adorar. Gostaria também de ter um ateliê próprio para trabalhar com crianças e idosos, até porque no lugar onde eu vivo, este tipo de iniciativa faz falta, pois existem principalmente muitos idosos.

Aluno 8

Nunca tinha pensado neste curso, não queria nada disto, o que eu queria era estética. Mas depois cheguei à conclusão, que a estética pode ter a ver com

cerâmica e posso juntar as duas coisas. Posso fazer um ateliê com a estética integrada. Por exemplo produzir as taças onde coloco os óleos, que vão ser vendidos aos clientes. Os clientes terão a possibilidade de irem à clínica de estética, onde poderão relaxar a mexer no barro, na roda. O meu projecto passa por aí.

Aluno 9

Gosto muito disto. Sempre mexi um bocadinho no barro. Gosto muito disto, é a minha motivação.

Aluno 10

Gosto muito de artes, a minha filha é designer. Também vi neste curso a possibilidade de concluir o 12º ano, abrindo-me portas para outras formações. Trabalhei com crianças, tenho formação em pintura. Tenho objectivo de criar o meu posto de trabalho, em conjunto com a minha filha.

Aluno 11

Eu já tinha tirado um curso para completar o 9º ano, mas não aprendi muito mais do que já sabia, então sempre disse, que quando fosse tirar o 12º ano iria querer fazer um curso que me ensinasse algo diferente. Tive conhecimento deste curso e considereei que talvez fosse interessante para mim. Gosto muito e até já tenho projectos para o futuro e até já tenho nome e tudo...vai ser " a casa do troglodita"...quero fazer um ateliê para turistas, para divulgar as especialidades da minha terra, as comidas e também as cerâmicas, de forma personalizada.

Aluno 12

Já tenho alguma experiência, já tirei alguns cursos de pintura aqui na escola. Trabalhei numa fábrica onde por acaso passei por todas as secções, mas a maioria das pessoas só tinham uma função e de lá não se formavam artistas.

Depois a cerâmica começou a decair e eu vim embora. Fui para a área da saúde onde estive vários anos. Depois fiquei doente, vim embora e acabei por vir para aqui tirar o curso. Gostava de no futuro ter o meu ateliê próprio.

Aluno 13

Já tinha alguns conhecimentos, porque passei pela cerâmica industrial. Tive a sorte de ter passado por várias secções e aprendi muita coisa. Já estava à espera de fazer este curso há muito tempo e tive a sorte deste arrancar numa altura, que eu estava desempregada. Ainda não tenho projectos para o futuro, mas considero que ter ateliê próprio não passa pelos meus objectivos, até poderia ter que fazer algumas peças de autor, mas não para viver da cerâmica. Neste momento estou mais inclinada a acabar o 12º ano e seguir para a universidade, talvez até fazer o curso de Design.

Aluno 14

Sou Designer de interiores do IADE, fui aluna do Professor Espiga Pinto, pintor, escultor. Gosto muito de pintura, mas para sobreviver isso não serve, então tive de ir fazer outros cursos, restauro, móveis, que também não deu para sobreviver. Por isso, tive que andar por lares a tratar de pessoas idosas, mas nunca deixei de pintar. Fazer este curso, era uma grande vontade, mas eu vivia em Lisboa, inscrevia-me, mas acabava por desistir, porque tinha 3 filhos e não conseguia tempo, mas agora apanhei uma aberta e aqui estou. Eu quero aplicar-me à pintura de cerâmica.

b. Entrevista com a Professora Maria Jesus Sheriff. Designer Industrial. Professora no CENCAL.

1. Como surge o perfil dos alunos da cerâmica criativa?

Como havia várias profissões na cerâmica, vários órgãos sociais, como o centro de emprego, sindicatos e outros, definiram essas profissões: a profissão de modelador que atingia vários graus, o pintor também com vários graus, o técnico de laboratório cerâmico, o técnico industrial de cerâmica com vários níveis e por fim o oleiro. Nós já tínhamos tido cá olaria e teve muito sucesso, mas só olaria já não era suficiente e começamos a sentir necessidade de inserir uma aproximação à área projectual para completar a formação em olaria. Criou-se assim o curso de cerâmica criativa. Formamos técnicos de cerâmica criativa, com a equivalência do 12º ano e a CEARTE, em Coimbra, forma oleiros tradicionais sem a componente projectual com a equivalência ao 9º ano.

Isto veio da necessidade de proporcionar mais saída profissional aos oleiros, pois eles ao sair do curso, queriam constituir as suas próprias empresas e não tinham ferramentas de conhecimento para o fazer, bloqueando. Na altura, o Design ainda não tinha o impacto que hoje começa a ter, mas os tempos estavam a mudar e os ceramistas que iam trabalhar para as empresas tinham que estar em contacto com Designers, tinham que perceber a sua linguagem projectual.

Existe a necessidade de sensibilizar a nova geração de artesãos para a linguagem do Design e da profunda necessidade de estas duas áreas caminharem em parceria. Desta forma os alunos têm disciplinas como: Introdução ao Design, Projecto I, II, Metodologia de projecto. Desta forma, quando alguém lhes aparece com um projecto, eles já estão sintonizados com a linguagem do Designer. Na verdade, a estrutura do curso tem que estar sempre a mudar, porque os tempos e as necessidades mudam e nós tentamos acompanhar isso.

2. Os alunos após a formação têm conseguido saídas profissionais?

A média de sucesso flutua muito, mas 40% dos alunos conseguem atingir o percurso profissional nesta área. Muitos alunos, após a formação de equivalência ao 12º ano, regressam para as formações contínuas para aperfeiçoar técnicas. Por exemplo, o Mestre Velinho dá aulas de aperfeiçoamento na formação contínua. Claro que alguns alunos só estão aqui para atingir o 12º ano e porque recebem algum retorno financeiro. Mas desses alunos, alguns despertam o gosto pela cerâmica e atingem bons resultados. Depois temos outro tipo de aluno, que já tem definido a sua vocação e vem para a escola com os seus objectivos bem traçados e trabalham para eles do princípio ao fim da formação.

3. Como vê a relação entre os Designers e Artesãos que obtiveram uma formação no sentido de evoluírem para o campo projectual?

Quando lhes estamos a dar projecto eles percebem que o processo criativo não é fechar os olhos e fazer uma peça ou ir à internet buscar um desenho. Eles percebem que o processo criativo tem um tempo de pesquisa, de estudo, de desenho, que leva tempo, que dá muito trabalho. Eles percebem que desenhar e materializar, tudo reunido na mesma pessoa, acaba por não se produzir para a auto-sustentabilidade porque não sobra tempo. Não é possível afirmar que os técnicos de cerâmica criativa não têm capacidade para a área projectual, muitos têm muita capacidade, o que é preciso deixar claro é que não dá tempo para fazer tudo, por isso tem de continuar a existir o Designer e o Artesão numa relação justa de trabalho. Desta forma os dois promovem riqueza.

No Cencal, foi feito o concurso "jovem designer", promovido pelo ICEP, em que veio um Designer estrangeiro, lançava uma ideia, os alunos concorriam na área dos metais, cortiça, cerâmica, vidro. Os projectos eram seleccionados, os da cortiça iam para a Cinkork, os de vidro iam para a marinha grande e os de cerâmica ficavam aqui no CENCAL. Durante o mês de Agosto, acompanhavam o processo produtivo das peças do princípio ao fim. Não faziam sozinhos, mas participavam de forma interactiva na produção em conjunto com os artesãos. Em alguns casos, esta experiência foi muito positiva, noutros casos percebe-se a lacuna na comunicação entre as duas áreas e o resultado não foi tão positivo.

Quando a relação não resulta, os dois lados são culpados, um porque se fecha no seu saber e o outro porque não sabe comunicar o seu projecto.

O Designer tem que comunicar ao Artesão, que o que lhe está a propor serve para alguma coisa, pois o Artesão está formatado para produzir objectos em função. Deste projecto não saíram daqui Designers artesãos, não era isso que se pretendia, saíram Designers, que levaram a mais-valia de terem acumulado a experiência ofical ao seu conhecimento teórico.

c. Entrevista ao Mestre Velhinho. CENCAL. Aula de olaria de formação contínua.

1. Fale-me do seu percurso pelo ofício da olaria.

Sou do Alentejo, de S. Pedro do Corval, sou oleiro há 64 anos, comecei a trabalhar com 11 anos. Eu era muito pobre e só andei na escola três anos e meio, mas eu queria tirar a 4ª classe e pedi à professora para me dar as aulas atrasadas, estudei até mais do que precisava e consegui fazer o exame da 4ª classe com sucesso. Aos 11 anos entrei para uma olaria, mas que acabou em pouco tempo.

Um certo dia assisti ao Sr. Jacinto a enfiar louça e ele perguntou-me, enquanto eu o ia ajudando, se eu não tinha trabalho. Eu disse-lhe que não, mas que gostava muito de aprender. Assim de foi passando o tempo de olaria em olaria, até que fiz sociedade com um sócio e trabalhei com ele até aos 65 anos.

Neste percurso, tiro uma conclusão, o que matou o meu ofício foi a introdução da máquina que permite a produção em massa, o que levou a ter mais oferta que procura. Eu e o meu sócio fomos resistindo, porque nos dedicamos a fazer peças de grande dificuldade de produção, ele fazia potes de mel, que os outros oleiros não gostavam de fazer, porque tinha que ter medidas muito certas, era difícil e eu fazia alguidares para a matança do porco, as jarras, as ânforas e outras peças de técnica minuciosa... Acabamos por ser os únicos a fazer este tipo de trabalho minucioso. Nunca me recusei a fazer qualquer peça, às vezes encomendavam-me alguma coisa que eu não sabia fazer, mas eu dizia sempre que fazia. Se não ficasse perfeita, eu oferecia a peça, não levava dinheiro, mas já ficava com aquela experiência.

Apareço aqui no CENCAL há 2 anos, inesperadamente, pois nunca pensei em ser possível ensinar num lugar como este. Fechei a minha olaria por volta dos 70 anos, mas continuei a trabalhar em casa, a fazer aquelas talhas antigas, aquelas talhas grandes e ensinava pessoas da minha terra a fazer, pois o último senhor que as fazia faleceu, mas o forno dele ficou mesmo junto do meu quintal. Saí então da olaria onde trabalhava e dediquei-me a fazer talhas, aqueles potes

grandes de 200, 300 litros. Eu tinha as noções de ver fazer, mas tive que treinar. Os potes eram para guardar o vinho nas adegas da terra, pois antes não havia inox. A propósito dessa arte, fui convidado para vir aqui dar cursos de olaria. Encontrei aqui pessoas com muito jeito e que fizeram coisas muito bonitas.

Tenho fama de ser um grande oleiro, mas sinceramente não considero nada disso. As pessoas é que criam mitos, acerca da dificuldade do ofício. Não ensino por dinheiro. Há 30 anos que faço demonstrações para a Câmara da minha terra e nunca cobrei um tostão. Ensino porque gosto e gosto que as pessoas aprendam.

As pessoas sentem necessidade da transmissão de conhecimento, pois sem determinados ensinamentos, as pessoas teriam que andar uma vida inteira a praticar e se calhar não iam lá chegar. O conhecimento que passa de geração em geração é a única forma de manter vivos os saberes antigos.

2. Como era a profissão do mestre oleiro e como é agora?

Os oleiros antigamente produziam as peças, que as pessoas precisavam no dia a dia. Os pratos para comer, as jarras para ir à água, os alguidares para guardar a comida. Produziam-se peças utilitárias. Os donos de olarias, que tinham empregados, conseguiam viver bem, nunca foi uma profissão com grandes lucros, mas dava para viver bem. Os tempos foram mudando e as pessoas começaram a usar outro tipo de utensílios que não os feitos de barro e com a produção em massa os oleiros viram as suas condições de vida piorarem muito. Não é possível competir com a indústria.

3. Vê no interesse dos Designers pelos processos produtivos uma forma de recuperar ofícios em extinção?

Vejo pessoas cheias e com muito boas ideias, desenharam peças lindíssimas aqui na escola, mas quantas peças venderam daquelas? São peças bonitas, mas sem saída comercial. As peças têm andado em exposições, mas não tenho visto quaisquer resultados financeiros promovidos por esse esforço. No entanto, vejo que esse pode ser um caminho, mas que ainda não tem expressão.

Depois, temos a segunda parte do problema, os mais novos não querem ser oleiros. Tenho um filho, que nunca se sentou na roda, os filhos do meu sócio também não, querem outro tipo de vida. Com o barro nós não temos noite, não temos dia, pois as etapas da produção das peças obedecem a tempos certos, que exigem a nossa constante atenção senão perco-as, estragam-se. As cozeduras tão duras, exigem muito amor à arte. Os mais novos, não conseguem dar tanto de si. Pode haver muito interesse por parte dos designers, mas se os mestres que sabem fazer a arte desaparecerem, não há mais nada a recuperar. Por exemplo, sei na teoria como se fazem as talhas de grande porte, mas não consigo na prática fazer perfeito, pois não tenho o tempo de prática necessário. A olaria exige tempo de experiência, muitas vezes uma vida não chega e se alguém pensar que pode ser oleiro sem aprender com um mestre, está enganado. Precisamos aprender os segredos dos mais velhos para evoluirmos a nossa própria técnica de trabalho. Os ensinamentos, que eu dou aqui no CENCAL são apenas base, pois para ser uma formação a sério, seriam precisos pelo menos 3 anos de ensino. Para saírem bons mestres, teriam que ser alunos com características muito específicas. Nem todos têm as qualidades necessárias. Na olaria, a vontade é fundamental, mas não chega.

4. De que incentivos tem usufruído para manter o seu ofício activo?

Não concordo com nenhum incentivo, nem quero, pois o dinheiro que tem sido dado como incentivo, incentiva é a não trabalhar. As pessoas ficam com o dinheiro e não o utilizam para fazer nada de proveitoso. Os mais novos que metam na cabeça que não podem estar à espera de dinheiro dado, têm que trabalhar, têm que produzir por si próprios. Das facilidades nunca vi sair nada de importante.

Aluna do Mestre Velhinho. Licenciada e mestre em artes Plásticas.

1. Vê na olaria uma área sustentável financeiramente?

Não tenho ninguém na família ligada à olaria, mas sempre andei à volta da matéria-prima. Fiz a formação em olaria e fiz o meu próprio ateliê onde cheguei

a ter empregados. Mas de há uns 5 anos para cá a procura deste tipo de peças caiu e tive que mandar embora os funcionários. Neste momento só as peças de autor têm alguma saída e com a diminuição geral de dinheiro é um nicho cada vez mais apertado. Neste momento para conseguir manter este ofício, é necessário encará-lo como uma actividade a tempo parcial, pois como actividade principal não é auto-sustentável.

Aluna do Mestre Velhinho. Licenciada em Design e tecnologias de cerâmica.

1. Vê nos mais novos vontade de aprenderem artes e ofícios?

Exige-se a mudança de mentalidades, para que os mais novos queiram aprender artes e ofícios do passado, pois os ofícios são mal vistos socialmente. Ou a cultura muda ou não é possível querer que os mais novos se proponham a ser "escravos" dos outros, pois quem trabalha em ofícios é visto como alguém com uma profissão de segunda.

d. Entrevista à Professora Nadine. Aprendizagem de olaria do mestre Velhinho. Professora do módulo de olaria no CENCAL

1. Como foi o seu percurso na aprendizagem do ofício da olaria?

Eu tinha um grande interesse em aprender a roda. Sou Francesa e lá não se encontram mestres de olaria ainda com um conhecimento da tradição. Encontrase uma nova geração de oleiros, mas que já aprenderam em escolas, os da tradição já desapareceram.

Vim para Portugal, conheci em S. Pedro do Corval o Mestre Velhinho e passei lá uma boa temporada a aprender na oficina dele. O conhecimento dele vem de gerações e eu apesar de não saber fazer tudo o que ele me ensinou, percebi o método produtivo e isso serve de base para eu fazer muitas outras coisas. Foi essencial ter estado este tempo na oficina, esta experimentação directamente na fonte enriquece a criatividade.

2. Qual a diferença quando estamos a receber conhecimento de um mestre, que detém o saber empírico e um que recebeu formação em escolas, universidades?

Não tem nada a ver, pois na nova geração, não está lá a vivência do mestre. Os mestres viviam do que faziam, encaravam a sua arte como o seu sustento, por isso mergulhavam no saber. Como ganhavam pouco dinheiro, tinham mesmo que se agarrar ao barro, pois não havia mais escolhas, mais oportunidades. Não existia o descanso, por isso a relação dos mestres com a matéria-prima era completa e rica de cumplicidade. A cerâmica tinha o carácter da funcionalidade muito acentuado, hoje já vemos a cerâmica com o valor acrescentado do artista. Já não é preciso fazer 100 cântaros para viver, é possível fazer uma peça com um valor que engloba em si a arte do saber fazer, mas também o acto criativo de quem a produziu. A relação dos novos mestres com a matéria-prima não tem implicado aquela dedicação e espírito de sacrifício, que encontrávamos nos mestres tradicionais. O tempo de contacto com as matérias-primas são inferiores, por isso o conhecimento é mais superficial.

O ideal é a aprendizagem com o mestre original, pois só assim é possível conseguir a passagem do conhecimento da forma mais pura. A nova geração de oleiros, já desenvolve um trabalho muito individual, com um estilo muito próprio, que se inserem no mercado de consumo onde se valoriza o acto criativo e o valor humano implícito em cada peça individualmente.

Mas é preciso distinguir, a olaria tradicional da nova geração, não é possível meter no mesmo saco a tradição e a inovação. Na actualidade a nova geração já não se intitulam por oleiros, são ceramistas oleiros ou ceramistas artísticos. O oleiro que fazia as peças, que serviam a função, estão mesmo em extinção. Para mim foi um privilégio fazer o meu percurso de aprendizagem com o Mestre Velhinho.

3. Qual a dinâmica dos seus alunos com o curso de cerâmica artística?

Aqui no CENCAL dou os módulos de olaria aos alunos, que estão a concluir o 12º ano. O objectivo do curso é preparar profissionalmente os alunos para desenvolverem funções na área da cerâmica criativa. Aqui no CENCAL, comparado com outras entidades, os alunos parecem mais vocacionados, pois talvez a selecção seja mais apertada. Contudo, em cada turma nem todos conseguem o sucesso profissional, uns tem gosto mas falta a garra, outros tem as condições necessárias para um futuro brilhante na área.

4. Como vê a relação entre o Designer e o artesão?

Muito complicada essa relação. Aqui no CENCAL houve uma experiência de tentar trazer designers aqui para a escola para trabalharem em conjunto com os oleiros tradicionais, com o objectivo de reavivar a arte da olaria criando peças com o valor acrescentado do Design. Só que surge o problema dos oleiros tradicionais terem feito sempre os objectos da mesma forma e não estarem receptivos a novas ideias e até as encararem como aberrações.

Os mais novos são mais maleáveis à inovação e têm noção da sua necessidade. Fizeram-se projectos interessantes, mas nem todos os designers conseguiram comunicar com os artesãos e os projectos ficaram por concluir. Aqui

surge o outro lado da relação, alguns designers não conseguem perceber que têm que saber comunicar os seus desenhos e para isso só conhecendo o método produtivo. Eu não sou designer, mas eu adoraria desenvolver um trabalho com um designer, falta na minha aprendizagem que o design confere. É fundamental que o artesão perceba que o futuro passa pela associação do seu trabalho ao design e o designer perceba que o sucesso dos seus projectos passa pela sua envolvência nos processos produtivos. A relação entre estes dois profissionais se for pacífica, conduz ao sucesso.

e. Entrevista ao Doutor José Luís de Almeida Silva. CENCAL.

1. Gostava que me falasse um pouco da sua intervenção nesta temática da cultura dos processos produtivos nas indústrias tradicionais Portuguesas...

No início dos anos 90, fiz uma dissertação de Mestrado de Economia e Gestão de Ciência e Tecnologia, em que tentei estudar o que poderiam ser empresas de cerâmica inovadora e encontrei na Alemanha, uma fábrica muito interessante, a Rosenthal, com peças muito bonitas e com lojas em todo o mundo. Eu pensei então, que esse seria um bom modelo para Portugal de fábricas de cerâmica. Mas após ter concluído a dissertação de Mestrado e ter iniciado a tese de doutoramento, pensei que, o que seria importante estabelecer, era o que seriam as empresas de cerâmica dos próximos anos 2010 a 2015 e voltei a visitar uma data de empresas, incluindo a Rosenthal e constatei, que esta estava quase em falência. Apesar de na altura ter o melhor design, a melhor organização, os melhores sistemas de trabalho... estava com muitas dificuldades.

Quando iniciei então, a minha tese de doutoramento, comecei a reflectir, que se a Rosenthal, com todas as qualidades que referi fechou, então o que iria acontecer, às empresas desta área em Portugal. Vendo o que se estava a passar na Europa e vendo o que se estava a passar em outras partes do mundo, eu percebi, que da forma como as empresas se apresentavam, dificilmente se iriam aguentar e o mesmo aconteceria em Portugal. Utilizando as metodologias da perspectiva dos cenários, eu tentei construir 5 cenários em que tentava entender as empresas para 2010, 2015 e como já estamos em 2011 já é possível ver algumas das coisas a acontecer, do que foi previsto naquela altura. No caso da mesa e decorativa eu elaborei 5 cenários, um dos quais foi definido com “Portugal, pé descalço negócio da china” e se o ler, vai ver que é exactamente o que se está a passar... infelizmente. Este cenário foi elaborado 10, 11 anos antes,

e, sinceramente, pensei que seria possível não atingir esta situação tão difícil, que a indústria tradicional, e não só, atravessa, neste momento.

Um dos aspectos que abordei durante o meu estudo inicial, incidia na necessidade de mudar algumas questões nas empresas, que passavam pela abordagem destas a outras actividades, que passaria por exemplo pelo ramo do turismo industrial, que é muito abordado nos outros países. Empresas mais pequenas que produzissem produtos de qualidade, produtos com valor acrescentado por determinadas características particulares, vendidos a um preço mais elevado, promovendo a sustentabilidade de cada uma delas. Esses produtos captariam os consumidores pelo lado afectivo, emocional das peças produzidas.

2.O Bordalo Pinheiro propôs a sete designers com base em moldes antigos encontrados na fábrica, produzirem sete peças com história. Como analisa esta iniciativa para a projecção da fábrica?

É um caminho, mas não basta, as peças desenhadas e produzidas são muito caras, em termos de operação de marketing está correcto, em termos de viabilização do negócio, são elementos tão caros que dificilmente são comercializados de uma forma rentável. Com este tipo de abordagem criamos a imagem, mas para criar uma viabilização de negócio sustentável, é preciso produzir peças de valor mais baixo, com maior tiragem. Tem que existir os dois níveis. Foram produzidas peças todas do mesmo nível, muito elevado. Esta operação só serve um lado da questão.

3. Após conversar com o Presidente da Associação da Artesanato da Serra Da Estrela, conclui, que naquela localidade, metade da população consegue sobreviver da produção artesanal de produtos da região, mas não acontece isso em todas as localidades, a que se deve essa dificuldade e que solução para a ultrapassar?

Tem a ver com o produto que vendem. Por exemplo, na localidade do mestre Velhinho, S. Pedro do Corval, tem muita loiça feita e pintada à máquina, que simboliza a cultura da região, mas tem atrás de si a produção em massa, que

permite vender aquilo muito barato, em grande quantidade e cria-se um nicho de vendas sustentável. Eu não sou contra essa abordagem, mas considero que é necessário abordar outros caminhos e não correr para trás das grandes vendas, pois esse é um mercado que corre o risco de se esgotar a prazo, pois Portugal não é muito grande, as pessoas começam a cansar-se e deixam de comprar. Uma medida que seria prévia a isso tudo, e eu não estou a inventar nada, os japoneses já o fazem, incidiria na criação de um estatuto de quase património nacional para as pessoas que fazem muito bem determinado ofício. No Japão, essas pessoas são muito respeitadas e vistas com símbolos. Cá a maior parte dos artesãos, mesmo quando são muito bons, são vistos como pessoas de categoria inferior, uns pobrezinhos que fazem as coisas muito bem, mas não se comparam com as outras profissões vistas como superiores, isto erradamente, porque uma pessoa que detém um saber e o põe em prática muito bem é um património a preservar, pois à sua morte é uma grande perda para a identidade do país. Na França encontramos isto na culinária. Os grandes chefes da cozinha são homenageados e ocupam um elevado estatuto perante a sociedade, está enraizado na cultura que assim o é. Em Portugal talvez não se faça isso, porque se calhar dá trabalho e em Portugal a tendência à banalização é grande e às tantas já todos eram considerados detentores do saber fazer sem o ser.

4. Que exemplos se poderiam enunciar que foquem a importância que a abordagem à indústria artesanal tem sobre a sustentabilidade das localidades?

Um bom exemplo é o concelho de Tondela, Molelos, que é uma aldeia, onde vive muita gente da cerâmica e da agricultura. Encontramos lá cerâmica do barro negro e tem lá os dois exemplos: a produção de barro negro em toda a sua tradição artesanal. Ainda produzindo as mesmas peças que vem dos antepassados e já lá tem ceramistas que inovam e fazem peças com as mesmas técnicas, mas muito diferentes, apesar de se basearem nas mesmas técnicas de produção artesanal.

S. Pedro do Corval vive muito do vinho e da cerâmica, mas com menos criatividade na cerâmica, mas tem dinamismo. Barcelos também mistura a cerâmica artesanal com a cerâmica industrial e vai dinamizando o sector.

Temos é que tocar num ponto importante, que não devemos esquecer, quando falamos de artesanato, não é possível dar como certo, que ao investir numa empresa artesanal ela só por si, na sua forma tradicional, vá conseguir acrescentar algo economicamente significativo, a uma localidade. Existe sim, uma enorme potencialidade, da ligação entre várias áreas das localidades criarem um todo atractivo, para que as pessoas se desloquem a essas localidades para usufruírem de pacotes, por exemplo, associando o artesanato à gastronomia, ao turismo rural, caminhadas, visitas guiadas. O artesanato só por si, em localidades que não produzem elementos com força suficientes precisam de aliados para ganhar estrutura e avançar positivamente. Os Franceses fazem isso muito bem, assim como os nórdicos e os americanos já estão a desenvolver bem isso apesar de ser recente.

5. Em vila Nova de Poiares encontramos uma das únicas ou até a única oleira neste contexto do barro preto, que domina o processo produtivo desde a criação de peça até à sua cozedura. A D. Judite teve uma longa formação, tem assumidamente um ofício, mas passou por fases de negação da sua própria identidade enquanto artesã detentora de um saber importante para a sua terra. Como analisa este sentimento de inércia?

Acontece com todos neste ofício, os próprios oleiros, ceramistas desvalorizam e não acreditam na importância do que fazem, é um problema cultural. Aliás, os portugueses em geral não valorizam a sua própria cultura, é um problema geral e não só dos oleiros. Claro que existem excepções, mas no plano geral tem que ser os estrangeiros a cá vir para valorizar o que é nosso. Os Japoneses já são diferentes, o ofício de ceramista já é altamente bem visto, valorizado em todo o país.

Em 2005, antes da área da cerâmica entrar em crise, tentei que o jornal Expresso publicasse um artigo sobre este tema da cerâmica. Não quiseram... só

quando se instalou a desgraça e muitas pessoas perderam os postos de trabalho é que o tema passou a ser de interesse nacional. Não interessou falar do que se produzia em Portugal, mas já interessou falar do que se deixou de produzir em Portugal nesta área.

6. Como vê a relação entre o Designer e o artesão, sendo que, até há bem pouco tempo, este detinha o controlo sobre as peças, desde o seu desenho até ao produto final?

Neste momento, chegamos a uma fase em que o Designer tem que perder a ideia de que a sua função apenas passa pelo desenho pela concepção do projecto. Neste momento, por uma necessidade óbvia, precisa ser o realizador também. Nos cursos de Design, aqui nas Caldas, tenho definido que os Designers deviam ser também Craft, ou seja, têm que ser um pouco de artesãos, pois, esta coisa do Designer desenhar uma peça e estar à espera, que um escravo o vá depois produzir está a transformar-se numa utopia. A indústria em Portugal está quase a desaparecer e a que existe começa a não ter como manter um posto para o Designer que só projecta. O trabalho do Designer, não vai espelhar-se numa produção suficiente, para a sustentabilidade de cada indústria que, são cada vez de menor dimensão e produzem menos. Temos que assumir que nesta época de crise os primeiros a saírem das empresas foram os Designers e não os artesãos cujo trabalho produzia riqueza imediata. Mas deixemos claro que é preciso distinguir duas áreas: na produção de pequena escala o Designer tem o novo desafio, onde tem que saber fazer, na produção de grande escala realmente o Designer só tem tempo para desenhar, contudo este deve perceber que representa na actualidade uma mais-valia, acumular o conhecimento do saber fazer.

Temos que assumir que o artesão de características humildes de operário, que só cumpre o que lhe mandam fazer e o Designer que só projecta, estão a desaparecer, pela imposição dos novos tempos. É uma nova era, com mudanças inevitáveis, na qual, já não podem haver dúvidas desta fusão.

Nas escolas de Design estrangeiras já está bem presente essa necessidade, por exemplo, Na Finlândia, na escola de Helsínquia, o Designer tem uma nova zona de trabalho oficial e grande parte do tempo é passado nessa zona oficial. No outro dia, estive numa escola de Design, em Limoges, onde cada aluno tem o seu ateliê pessoal onde desenvolve ele mesmo, os seus projectos. Quando se inscreve no curso, tem direito ao seu ateliê, vai às aulas e regressa ao seu espaço de trabalho onde trabalha 8 a 10 h por dia. No Japão, os alunos que aprendem cerâmica criativa, têm que trabalhar 10 a 12 h por dia, 6 dias por semana, onde refinam a componente prática da sua aprendizagem. No Design não é possível separar a componente prática da teórica. Na escola das Caldas já se tenta, e consegue-se, inserir esta ideia de necessidade do saber fazer. Eu dou-lhes uma disciplina de inovação e empreendedorismo e estou sempre a dizer-lhes que eles não verão o milagre de ter empregos se não agarrarem a componente prática do saber fazer.

7. Como é que os alunos encaram esta nova necessidade de intervir no processo produtivo dos produtos, que projectam no papel?

Começam a perceber que o caminho é esse, não tem outro, nesta fase o aluno está a perceber que o campo do saber fazer e o campo do Design se estão a cruzar por necessidade dos novos tempos. O Designer está a entender por força de necessidade que se quer trabalhar tem que desenvolver o seu nicho de produção, senão dificilmente consegue entrar no mercado de trabalho. Os alunos que não encaram este lado prático do Design, e não têm capacidade de o dominar, estão enganados na área e têm que recorrer a outra área de formação.

Aqui no Cencal, fizemos durante alguns anos uns concursos de jovem designer, uma acção organizada pelo ICEP, eles vinham para aqui, durante um mês, em Agosto, trabalhar. Nos primeiros, houve assim uma má reacção, pois eles tinham na ideia que chegavam aqui e tinham funcionários para produzir o que eles desenhavam. A certa altura, perceberam que isso não era possível. No fim já eles agradeciam isso, pois nunca tinham tocado em nada e de repente deram conta que eram capazes de materializar os desenhos, eles mesmos.

Perceberam que essa abordagem lhes proporcionou a maturidade projectual, que em Lisboa não tinham tido oportunidade de atingir. A separação entre o conceber e o fazer está em extinção, no futuro meia dúzia de empresas vão ter possibilidade de contratar Designers só para projectar e os alunos estão a perceber isso e os artesãos também.

8. Como analisa a relação entre Designers e Artesãos?

Encontramos nesse campo algumas guerras onde o próprio operário boicota o trabalho do Designer. O operário tem noção que o Designer não sabe fazer e aborta o projecto do Designer, por dizer que não é possível fazer. O operário quer concorrer com o designer e isso também é preciso ultrapassar, pois não é justo para o Designer, que fez um bom trabalho projectual ser impedido pelo operário de o materializar. Na realidade temos os dois lados: por um lado, um Designer que encara o artesão como o operário, que apenas executa e nada mais e, por outro lado, o artesão, que vê no Designer um rival e que não está para pôr em prática o seu saber fazer, para o novo elemento que surge na empresa, que não domina o processo produtivo. Esta falta de diálogo é negativa para os dois lados. Os dois lados têm que fazer um trajecto paralelo, nas grandes produções e como já disse, fundindo, no caso das pequenas produções. Aqui é possível dar como exemplo, o campo da cerâmica. O Designer cerâmico é muito parecido com o ceramista criativo. O ceramista criativo não tem por objectivo a funcionalidade das suas peças, a componente artística está mais presente, mas acaba por perceber a necessidade da funcionalidade e é capaz de dominar essa componente e rapidamente chega ao design. O Designer que tem a componente funcional como ponto de partida principal, também tem a capacidade de desenvolver o lado mais artístico nas suas criações, estas áreas encontram-se. As pessoas nestas áreas do saber fazer, que só executam, estão a desaparecer.

Os artesãos que têm a arte do saber fazer não estão talhados para estarem fechados num lugar a fazer apenas partes do processo produtivo, eles não aguentam, vão-se embora, apenas operários, que não têm interesse pelo ofício enquanto arte do saber fazer, acabam por ocupar esses lugares na indústria, por

isso torna-se indispensável que o Designer domine a prática da área projectual a que se dedica, para que possa fazer a devida orientação dos operários, que não estão ali para perceber como se chega ao produto final e sim para concluir partes, até ao produto final. O domínio do todo cabe neste momento ao Designer. Para estes Designers ainda haverá lugar nas indústrias portuguesas.

9. Qual, no seu entender, o elemento chave para impulsionar as artes e ofícios tradicionais e a sua aprendizagem por parte dos mais novos?

A emotividade, a afectividade, que cativam a nova geração de consumidores e o sentimento de necessidade de encontrar um lugar no mundo do trabalho.

f. Entrevista à Dra. Madalena, Presidente da ADIP

1. Gostaria que falasse sobre a iniciativa de recuperar a arte do processo produtivo do barro preto em Vila Nova de Poiares através da formação de uma oleira, a D. Judite.

A Judite é um de vários exemplos que nós temos aqui na instituição, ela na área dos ofícios, mas temos outras áreas. A Judite que fez então uma formação, fica na instituição e, em termos de competências, adquire a capacidade de desempenhar uma actividade profissional, que nunca lhe tinha passado pela cabeça que pudesse realizar. Depois o percurso é de altos e baixos, como não pode deixar de ser.

A Judite já teve um período em que não queria por nada ser oleira, já estava na instituição, já estava no quadro, mas achava que a sua função era sempre o mesmo e não se sentia motivada, preferia ser chamada para outras funções dentro da ADIP, só para poder afastar-se da roda. Mas a partir de certa altura começou a motivar-se, que coincidiu com a modificação de algumas coisas aqui na ADIP, quando se começou a trabalhar por objectivos e ela sentiu que atingindo os objectivos contribuía com alguma coisa, sentia desafios. Foi-lhe permitido também abordar outros campos na área da formação a crianças e idosos, que até então ela nunca pensou ser capaz de fazer. Ela trabalha a roda, a olaria, mas acumula outras tarefas ligadas às artes e ofícios que passou a ser muito mais estimulante, que só apenas fazer o barro preto.

Considero que nesse ponto de vista, o que nos propusemos alcançar neste campo, conseguimos. Ela é um caso paradigmático. Recebeu formação de formadores, desenvolveu a aprendizagem, passou a dar formação e estar em contacto com outros públicos. Neste contexto é um caso de sucesso.

Temos que perceber, que a arte da olaria é um trabalho solitário e ser possível inseri-la noutras actividades que cortem essas jornadas solitárias é uma forma de a manter estimulada. Já começa a fazer coisas novas, pois no início, recusava-se a sair do que já tinha aprendido na formação, não sentia segurança.

Agora, já faz por ela e isto é muito importante para a auto-estima dela e para nós enquanto instituição também. Com isto temos a garantia de, daqui a algum tempo, ser possível abrir novos cursos, tendo a Judite com capacidade de passar o seu conhecimento a outras pessoas.

Temos que pensar que as artes e ofícios no geral não são actividades muito rentáveis economicamente. No caso da Judite, ela teve a oportunidade de ficar numa instituição, que garante o vencimento dela, não estando o vencimento dela dependente do que ela produz ou vende. Na generalidade dos casos a parte dos ofícios é um complemento de outra actividade comercial mais segura. Dificilmente, aqui em Poiares, temos um grande número de pessoas que se consiga auto sustentar apenas pela produção de artesanato tradicional e sua venda.

Em localidades como Vila Nova de Poiares, que não são muito fortes em turismo e com uma concorrência feroz no que diz respeito a artigos que vêm de fora a preços mais baixos, existe a dificuldade em escoar produtos. Aqui em Poiares, no campo da atracção turística, temos como elemento principal, a gastronomia, cujo prato fundamental é a chanfana, que utiliza para a sua confecção o barro preto. É impensável servir chanfana fora do barro preto, mas isso por si só não justifica uma grande produção artesanal. Temos que pensar também que existem os picos sazonais para a procura destas atracções turísticas e fora dessas alturas, pouco mais alimenta o sector. Fazemos uma feira ou outra mas o que se gasta em feiras quase que não justifica o investimento financeiro e de tempo. Vamos tentando fazer aqui algum trabalho de recuperação do ofício, mas com os pés bem assentes.

2. Em que é que esta tentativa de recuperar a arte da olaria, tem trazido benefício à instituição e mesmo à localidade?

Neste momento eu só quero que não dê prejuízo. Temos um parceiro fundamental que é a Câmara Municipal, que tem uma perspectiva muito clara sobre estas questões, que envolvem as artes e ofícios da localidade. Mesmo antes da existência da ADIP, já a câmara enviava os seus artesãos para feiras e

para divulgar as actividades. Neste momento a Câmara compra-nos o artesanato para dar de presentes em eventos e vai promovendo algum movimento económico.

O trabalho da Judite vale pelo objectivo da preservação da olaria de Vila Nova de Poiares, mas não tem qualquer significado de mais-valias económicas. No entanto, não significa isto que o artesanato na região não tenha expressão. Existem muitas pessoas a viverem do artesanato local em Vila Nova de Poiares. No entanto, não passa de uma expressão local, não tem um mercado alargado para comercializar os produtos. Essa actividade de produzir artesanato é uma actividade complementar, paralela a um emprego de onde sai um sustento fixo. Mas apesar de ser uma actividade complementar, tem expressão no orçamento familiar.

3. Que incentivos são dados à aprendizagem de ofícios artesanais?

Acabaram os incentivos, financiamentos a nível do Instituto de Emprego à formação de artesanato. O artesanato era uma actividade interessante para se desenvolver, se não fossemos obrigados a ter 10 pessoas a aprender o mesmo ofício. O que seria ideal era termos um curso com um tronco comum, mas que depois fosse possível distribuir os alunos por várias especialidades, por exemplo, duas a fazer palitos, duas a fazer cestos, duas a fazer olaria. Termos 10 pessoas no mesmo ofício, acaba por não ser motivador, pois muitas delas até não seria aquele ofício que realmente gostariam de ter, mas não tem possibilidade de escolha. Temos que ter presente, que muitas destas pessoas aderem a estes cursos porque, enquanto frequentam o curso, vão recebendo uma bolsa e se calhar se houvesse possibilidade de diversificar as escolhas até poderia ser atingido mais sucesso na adesão destes alunos menos interessados. Por outro lado, as pessoas têm consciência que em 10 pessoas num curso, muitas não conseguirão retirar o seu sustento das competências que adquiriram, porque o mercado da localidade não absorve tanta gente com o mesmo saber. Se as turmas fossem diversificadas na aprendizagem, seria rentável tanto para as

localidades como para o país, pois não seria gasto tanto dinheiro, que depois não se reflecte na sustentabilidade dos alunos.

4. Como vê a possibilidade da contratação de um Designer para promover e dinamizar esta iniciativa de recuperação da arte da olaria?

Considero que não justifica, porque estamos a falar de valores de ordenados elevados, inseridos numa actividade que anda perto de dar prejuízo. Nós, neste momento, tentamos equilibrar as coisas para garantir o ordenado da Judite e as matérias-primas. Teria que haver uma grande dinamização e uma aliança de várias artes do artesanato, para ser possível tirar um bom rendimento da área dos ofícios. Mas não conseguimos pagar a um Designer para trabalhar nessa dinamização.

g. Entrevista à D. Judite. Oleira da ADIP

1. Que memórias guarda das louças de barro preto durante a sua infância?

Na minha família não tinha ninguém com conhecimentos de olaria. Nasci em Torres Vedras, onde não tem tradição de barro preto. Vim para Vila Nova de Poiares aos 4 anos. As louças eram utilitárias, lembro-me da minha avó fazer todos os dias o café numa cafeteira de barro preto, lembro-me das assadeiras, dos caçoilos utilizados para cozinhar no dia a dia. As peças decorativas faziam-se, mas eram para vender para outras pessoas de outras localidades, Porto, Lisboa, pois as pessoas da Vila, não tinham dinheiro para as comprar. Faziam-se bilhas de segredo, os paliteiros, os castiçais. Até aos meus 13 anos as louças de barro preto eram muito utilizadas. A partir daí, vieram os plásticos e louças diferentes e o barro preto foi ficando para trás. Hoje, no dia a dia, já não se utiliza o barro preto a não ser nas festas, onde o prato característico aqui da zona é a chanfana que é servido no caçoilo do barro preto, onde realmente a comida fica mais apurada. Eu em casa, quando faço chanfana, ainda utilizo o barro preto, mas porque estou habituada da infância, pois agora os mais novos talvez nem saibam como se cozinha chanfana.

2. Sentia aptidão para as artes antes de ter tido formação na olaria?

Eu era uma criança normal, sempre tive a ideia de que gostaria de trabalhar com crianças, mas nunca pensei em trabalhar com barro. Estudei até ao 6º ano e depois comecei a trabalhar. Trabalhei na agricultura, em limpezas e outras coisas até aos 18 anos. Mas depois percebi que não podia ficar agarrada a este tipo de empregos, que não me davam propriamente uma profissão de futuro, e inscrevi-me no centro de emprego para ver o que poderia aparecer. Ao fim de um tempo, isto em 1998, enviaram-me um postal, para ir fazer exames psicotécnicos e de aptidão manual e acabei por ser escolhida para vir fazer o curso de olaria aqui na ADIP. Foi a primeira vez que toquei no barro. De todos os alunos eu e outra colega é que ficamos na olaria após o curso. Eu fiquei na ADIP e ela montou uma olaria própria, mas desistiu e foi para França. Só eu fiquei, tomei-lhe o gosto. Mas

no início do curso, eu queria desistir, pois recebia muito pouco dinheiro para ali estar, se fosse trabalhar para outro lado ia ganhar mais, por isso foi mesmo pela força de vontade que fiquei. Após o curso fiz o estágio profissional aqui na ADIP e acabei por ficar empregada.

3. A aprendizagem no curso foi o suficiente para conseguir atingir bons resultados na produção de peças?

Não foi o suficiente, no curso aprendi a fazer algumas peças, depois fui para a olaria do mestre Silvino, que já faleceu, que me ensinou quase tudo que eu sei. O Sr. Silvino era viciado no barro, ele levantava-se às 3h da manhã, para ir tratar do barro. Lembro-me de o ver trabalhar descalço, ele fundia-se com o barro. Tinha muita ligação ao barro, ele nasceu dentro de uma família de Oleiros ao contrário de mim. Eu nem sei se ele não nasceu dentro de um caçoilo.

Foi muito duro conseguir chegar até ao ponto que estou. Muitas vezes quis desistir, ir embora, sentia-me desmotivada pela dureza da profissão. Principalmente as cozeduras, eu tinha muito medo do fogo. O Sr. Silvino veio muitas vezes cozer comigo, para me ensinar e para eu ficar mais à vontade. Foi um tempo muito duro de adaptação e foi muito difícil perceber como cozer as peças com sucesso. Para uma mulher, o acto de cozer é muito complicado. Aqui em Poiares, talvez nunca uma mulher fez esta etapa do ofício. Existiam as mulheres dos oleiros, que os ajudavam nas etapas intermédias. O Sr. Silvino, quando lhe pediram para me ajudar na cozedura, perguntou-me muito admirado, se eu tinha a certeza, que queria fazer aquilo. O calor é muito, chega aos 800, 900 graus. Na escola nunca tive contacto directo com a cozedura. Fomos assistir a uma cozedura a Olho Marinho, a um irmão do Sr. Silvino, que se dedicava, enquanto oleiro, a produzir peças mais decorativas. O Sr. Silvino fazia peças mais funcionais. Por exemplo o Sr. Silvino morreu sem passar o segredo de como se fazem as assadeiras. O filho, o Sr. Fernando faz as assadeiras, mas por molde, não manualmente. O segredo das assadeiras morreu com ele.

4. Que interesse demonstram os mais novos no ofício da olaria?

Já tenho dado cursos aqui para jovens, eles fazem o curso, mas nenhum adere ao ofício como profissão e tenho notado que à medida que o tempo vai passando, mesmo durante os cursos, cada vez mostram menos interesse. Até mesmo os que têm jeito para as artes manuais, não se entusiasmam, não se ligam ao ofício. Quando vou fazer as feiras de artesanato, as pessoas de todas as idades, mostram muito interesse em perceber como se produzem as peças, às vezes até querem experimentar a roda. Mas experimentar é uma coisa, aprender mesmo é outra. É preciso muita paciência para este ofício, só para aprender a centrar o barro na roda, precisei de meses de treino. Os mais novos não têm paciência, têm outro ritmo, tudo tem que ser rápido e dar resultados rápidos.

5. Qual o seu sentimento pelo seu ofício neste momento?

Estou mais motivada sem dúvida, tenho noção que sei um ofício, que cada vez menos pessoas o sabem fazer. Sou mais reconhecida pelo que faço e vejo mais resultados a aparecer. Tem sido mais divulgado o meu trabalho, tenho ido à televisão, o que ajuda muito a transmitir o que sei fazer. Continuam a existir momentos em que me apetece desistir, pois apesar de me sentir mais à vontade com o meu trabalho, não deixa de ser um trabalho muito duro que exige de mim muito esforço e paciência para atingir resultados.

h. Entrevista ao Sr. Fernando. Mestre oleiro de barro preto. Olho Marinho.

1. Fale-me do seu percurso enquanto oleiro.

Eu sou duma família de oleiros, o meu pai criou-nos e sustentou-nos do seu trabalho como oleiro, mas é preciso ver que no passado a educação das crianças não se dava como hoje em dia. Os pais não tinham como objectivo pôr os filhos a estudar, a educação passava apenas por aquelas regras gerais, do conhecimento comum. Eu, os meus irmãos e primos só temos a 4ª classe. O ofício dava para sustentar a família, porque depois da escola, o meu pai ficava ali, ao pé de uma oliveira, que já não existe, à nossa espera, para que viéssemos ajudar a amassar barro com os pés, mas eram todas as famílias, mesmo com outros ofícios. Visto pelo lado que os filhos aos 6 ou 7 anos já tinham que trabalhar pela casa, os pais não tinham que pagar funcionários, então, o ofício sustentava a casa, porque todos os membros da casa trabalhavam para o mesmo. Na altura havia muitos oleiros, recordo-me pelo menos de 10. Era muita gente a fazer o mesmo, e a procura era pouca, pois havia pouco dinheiro, e menos gente.

A louça que se produzia era louça utilitária. Eu brinco quando digo que até máquinas de lavar roupa se faziam de louça preta, mas era verdade, faziam-se uns enormes potes, as vareleiras, para as senhoras deixarem as roupas branquear, faziam uma espécie de barrela. Para louça decorativa, as pessoas não tinham dinheiro.

Os oleiros mais antigos eram muito fechados, desconfiavam de pessoas que não conheciam, acabavam por não passar o que sabiam, por um lado porque não queriam dar a conhecer os seus segredos sobre o ofício, e por outro por desconfiança do desconhecido. Muitos segredos morreram com os mestres por esse motivo.

Eu tomei conta da olaria há 6 anos, estive 28 anos fora da arte. O meu pai entretanto faleceu, e eu tinha condições de vida que permitiram eu continuar com a olaria. Se aqui viesse há anos, encontrava ali ao canto uma roda muito velha, torta, onde meu pai fez milhares de peças, só tinha a máquina manual e a roda de

amassar barro que ele adquiriu não há muitos anos, o que foi bom, pois deixamos de amassar barro com os pés. Muitas vezes eu toquei a roda com os pés e descalço para não estragar a roda. A madeira ia se gastando e os pregos aparecendo, as vezes não dava conta e lá ia um pé. A roda manual exigia uma enorme concentração em todo o corpo, não era em dois dias que se aprendia.

Temos de ter consciência, que pode ser muito bonito puxar o barro a mão, mas para fazer a louça utilitária que ainda se vende, caçoilos, assadeiras, a máquina passou a ser imprescindível, para que os preços possam ser competitivos e uma outra questão é a perfeição, o barro puxado a mão não fica tão perfeito como com a ajuda das máquinas e os clientes querem as peças perfeitas. Contudo, por exemplo, a louça decorativa que a Judite faz, tem mesmo que ser produzida à mão, pois não conheço máquina nenhuma que faça os ornamentos, os relevos que ela dá às peças. Mas as peças utilitárias para conseguirem entrar no mercado de consumo com preços razoáveis, temos que recorrer às máquinas. Além da perfeição, temos o tempo que leva uma peça puxada à mão, ou uma peça moldada na prensa. Uma peça moldada na prensa pode ser vendida por 5 euros e dá lucro, à mão teria que custar 15 euros, e não ficaria totalmente perfeita.

2. Que interesse mostram os mais novos em aprender o ofício da olaria?

Eu não quero que os meus filhos fiquem com esse conhecimento, porque eu não vejo qualquer futuro nesse ofício. Não vejo sustentabilidade neste ofício. Eu até tenho tentado dar a conhecer aqui a olaria, mandei fazer um site onde associei o artesanato ao conceito de Design, “artesanato com design”, mas no fundo não vejo futuro, apesar de gostar muito disto.

Os jovens não mostram interesse por esta profissão milenar, o caso da Judite é um caso muito raro, são muito poucos os jovens, que se agarram e conseguem um sustento com alguma expressão, seguindo o ofício da olaria. A Judite conseguiu emprego numa instituição pública, teve sorte, não sei se só por si, conseguiria viver do ofício da olaria. Mas faz um trabalho muito perigoso, que até,

nunca vi uma mulher fazer, que é cozer ela mesma a louça. Ela está sujeita a muitos perigos de queimadura, A qualquer momento pode haver rebentamentos dentro do forno. É uma etapa do ofício muito dura.

Eu conheço todas as etapas da olaria, eu sei ir ao barro, sei escolher o barro, sei extrair o barro, não estou dependente de ninguém para fazer o trabalho. Não tenho vergonha nenhuma do meu ofício, pois já tenho uma estrutura de vida criada que me permite ter muita auto-confiança, mas entendo que muitas pessoas da área dos ofícios se considerem discriminadas, pois existe a ideia de que os ofícios são profissões menores e encontra aí uma razão para que os mais novos não queiram aprender e seguir estas profissões.

3. O que pensa da possibilidade de ser convidado a participar de projectos desenvolvidos por Designers na sua área de trabalho?

Eu estaria aberto a propostas de trabalho por parte de Designers, desde que eles me garantissem mercado rentável para as peças. Não iria investir dinheiro e tempo em projectos que não tivessem uma venda certa.

4. A fábrica Bordalo Pinheiro, convidou 7 Designers, para desenharem 7 peças através de moldes antigos encontrados na fábrica, promovendo assim a imagem da fábrica. Qual a sua opinião acerca dessa acção?

Mas quantas peças vão vender dessas? Vão conseguir aguentar as despesas da fábrica com essas peças? Sinceramente, duvido. É apenas uma forma de aparecer num momento, mas as pessoas depressa esquecem. A fábrica tem que produzir peças, que tenham uma venda contínua, só isso vai conduzir à saída da falência.

Existe bastante curiosidade, no verão vem muitos estrangeiros, escolas para virem ver a trabalhar na roda, ver cozer a louça, mas isso não me dá rentabilidade, mostro a olaria, perco tempo e não ganho nenhum dinheiro com isso. É preciso entender que não posso fazer do ateliê da olaria uma atracção turística, sem ter uma recompensa por isso. Não é viável. Gosto muito de ajudar e ser simpático com todas as pessoas, mas primeiro trato da minha

sustentabilidade, e só depois penso em fazer acções por simpatia. Uma vez estive num evento com o presidente do turismo da região centro e em conversa perguntei porque o artesanato não era considerado turismo, cultura, e ele, respondeu-me que considerava que o artesanato era um pouco de tudo isso, porque não recebemos apoio do ministério da cultura ou pelo ministério de turismo. Eles realmente até dão apoios, mas é preciso tanta burocracia, que nem todos os artesãos conseguem chegar lá.

5. Descreva-me o processo produtivo, da louça preta. Como se produzia antes, e qual a modernização a que tem recorrido pela necessidade dos novos tempos.

Antigamente os oleiros iam aos Barreiros, extrair o barro, escavavam buracos e depois transportavam o barro em sacos às costas, grandes trajectos. Eu e o meu pai muitas vezes o fizemos. Claro, que era pela experiência que se começava a conhecer o tipo de barro melhor para a louça. De repente com o barro extraído daquele ou outro Barreiro, produziam-se louças, que partiam menos na cozedura ou davam peças mais perfeitas, então passávamos a ir sempre aquele Barreiro. Sem dúvida que era a experiência ao longo dos anos, que nos dava o conhecimento. Com a cozedura acontecia o mesmo, Os fornos não tinham termómetro ou alarmes para ver se a louça estava pronta, era pela experiência que se atingiam as boas cozeduras. Hoje em dia, já tenho ajuda mecânica para as cozeduras, mas era para uma orientação, contínua a ser indispensável a experiência do tempo, mas admito que ter ali o aparelho de apoio ao forno, é um grande avanço. Antes era tudo a olho.

O barro era extraído na serra, vinha às costas em saco para baixo, se fosse antigamente, colocávamos o barro no lugar e amassaríamos com os pés, depois espalharíamos o barro amassado pelo terreiro 3 ou 4 horas para o enxugar. Quando estivesse numa espécie de pasta, fazíamos umas bolas e colocávamos essas bolas numa parede. A parede seria em tijolo

Sem reboco, pois o tijolo também é poroso e iria continuar a tirar a humidade do barro, quando o barro ficava no ponto certo de humidade, deslocava-se da

parede, e nós sabíamos que ele estava pronto a trabalhar. Depois juntávamos novamente as bolas e voltávamos a amassar com os pés e as mãos, pegamos numa foice de cortar mato atada a um pau, tipo catana, e cortávamos o barro às fatias. No fim, fazíamos grandes montes que tapávamos com plásticos de onde iríamos tirando o barro para produzir as peças. Esta é a tal memória da louça, porque hoje já não se faz isso. A Judite não pode saber isto, porque não viveu isto, eu vivi. Hoje a preparação da pasta já é diferente. Hoje em dia o barro vem na mesma da serra, mas em carrinhas, fica a amolecer no tanque, quando está mole, mas não líquido, vem para a amassadora eléctrica, que o meu pai adquiriu há uns trinta anos.

Ainda me lembro de ver, com o meu pai, uma máquina de amassar, mas que em vez de eléctrica, era puxada por um burro que andava à volta dela e fazia amassar o barro, era como uma nora. Esta máquina chama-se marona. Foi um grande avanço aqui na olaria e poupou-nos muito esforço. O barro depois de ser amassado na marona já sai dela em blocos, que até já poderiam ir para a roda, mas eu comprei uma máquina que ainda vai amassar melhor o barro, pois esta máquina vai extrair por vácuo todo o ar do barro e retirar-lhe a maioria das impurezas. O ar e as impurezas são os principais factores, para estragar a peça quando a estamos a puxar.

Esta máquina de amassar é fundamental, para ser possível fazer a louça por moldes, porque a prensa não pode receber barro, com bolsas de ar e impurezas. Mais uma vez percebemos que a ajuda da máquina é uma mais-valia, por exemplo, existem formas, que eu faço através da máquina de extorsão, que nunca conseguiria fazer de uma forma tão perfeita à mão ou então, iria demorar tanto, que não seria rentável. Não posso dizer, que a máquina vem tirar o sabor da olaria artesanal, pois ela vem dar uma enorme ajuda a tornar um pouco mais rentável o ofício. Depois de dar forma às peças, seja puxando o barro à mão, ou na prensa, as peças têm que secar, mas dentro da olaria, não pode ser lá fora, porque o sol ou o gelo iriam secar demais as peças e estas estalariam. Um pormenor é que nunca fazemos loiça perto da noite, porque a loiça ainda tem

muita água e com o frio da noite essa água congela e de manhã ao descongelar destrói a peça.

Quando a loiça apanha uma cor, que pela experiência nos diz que a peça está no ponto de voltar para a roda para ser polida, esse polimento é feito com uma pedra, não são pedras comuns, são pedras que os oleiros recolhem com características muito próprias que se adaptam à mão de cada oleiro. Quando um oleiro apanha uma pedra ao seu jeito, nunca mais a larga. Tenho pedras do meu pai com mais de 100 anos.

Depois do polimento, chega a hora de a peça ir apanhar sol, com calma. Quando não tem sol fica dentro da olaria e tenho que deixar um aquecedor a lenha ligado, por isso é que este forro do tecto está preto. Tenho tido sorte em nunca ter havido nenhum incêndio. Quando vemos a peça bem enxuta, aos nossos olhos, é hora de ser enforada. Depois de 24 ou 30 h de forno é que pode ser desenforada e fica pronta a ser vendida. As peças podem ser mais ou menos brilhantes consoante o mais ou menos polimento.

A cor preta surge quando, no final da cozedura, fechamos por inteiro o forno e o fumo envolve a peça e o barro absorve a cor. Consoante a posição das peças no forno, elas ficam com tonalidades mais ou menos homogéneas. Na mesma fornada não conseguimos dar às peças todas a mesma tonalidade.

i. Entrevista ao Sr. João Amaral. Presidente da Associação de Artesãos da Serra da Estrela.

1. Que trabalho tem sido feito para recuperar as artes e ofícios característicos da região?

Temos aqui uma forte questão sociológica, nós não importamos os modos de fazer para a região. Os ofícios são transmitidos de forma geracional, fazem parte do seu quotidiano, da sua vida e da sua cultura. Como cultura é coisa apreendida, estas pessoas aprenderam, que estes ou aqueles movimentos aplicados desta maneira ou daquela, sobre esta matéria, resultam neste ou naquele produto. Encontramos este fenómeno em todos os ofícios. As pessoas de cada região, desenvolveram capacidade para transformar as matérias-primas das suas regiões naquilo que lhes fosse útil.

É possível referir como exemplo as frutas, temos aqui fruta tardia e que dura pouco tempo, porque o nosso verão é muito quente, então surgem as compotas. Não é à toa que o doce de abóbora é um ícone da região. A abóbora era cultivada para os animais, mas se lhe juntássemos doce também dava para a alimentação humana. O queijo também não é por acaso que é tão característico daqui. Ele tem essas características tão próprias, porque depende de uma raça de ovelhas, que se adaptou em altitude e tipo de pastos às exigências da zona e intempéries, que dão leite em pouca quantidade, mas muito rico e permite fazer um produto com outras qualidades diferentes de outros queijos. Acontece o mesmo nas áreas da madeira, temos formas de tratar o nosso pinho, seria possível enumerar muitos exemplos de referência culturais do nosso povo.

Os produtos foram-se desenvolvendo de acordo com os condicionamentos geográficos e os condicionamentos culturais. No entanto, os tempos foram mudando e a industrialização surgiu inevitavelmente alterando os ritmos de produção. Mas apesar de alguns produtos terem sido, ao longo dos tempos, descaracterizados pela força da evolução, no geral continuamos a manter aqui na serra da Estrela uma forte referência cultural na nossa produção.

Temos tentado manter, na medida do possível, as famílias estruturadas à volta da forma como tem conseguido gerar riqueza até aqui. Sem pretendermos que o filho do sapateiro continue a fazer sapatos, que o queijeiro, que geralmente é o pastor, pois quem verdadeiramente faz o queijo é a mulher, continue a ser queijeira ou pastor, tentamos fazer a passagem de geração para geração, dessas empresas. O primeiro trabalho é legalizar a própria empresa e depois é entregá-la ao sucessor, limpa e desimpedida, para que ele possa trabalhar legalmente. Para isso, temos que lhe dar formação, neste caso recorrendo às novas oportunidades, para que possam tirar o 9º ano. Isto nem sempre é fácil, mas é condição obrigatória para serem donos de uma empresa. Nem sempre é fácil convencer alguém com 25, 30 anos a voltar para a escola quando tem 200 ovelhas, sabe todo o ofício em torno delas, mas vem um órgão superior dizer-lhe que ele não tem conhecimento, enquanto não tiver o 9º ano, bloqueando-lhe qualquer possibilidade de trabalhar de forma legal.

Sem dúvida, que a formação é muito importante para alargar o campo de visão das pessoas, mas não pode ser impeditiva duma prática natural que é a sucessão da actividade profissional. Aceitamos que quem vem de novo para o negócio tem que ter o 9º ano, não aceitamos que quem tem que gerir um negócio no seio do qual nasceu e domina todas as voltas seja obrigado a ter o 9º ano. Temos que admitir que não tem nenhum Doutor que lhe possa ensinar aquilo que ele desempenha. Como vamos explicar a uma pessoa que não pode recorrer por exemplo a um incentivo para criar a sua sala de ordenha devidamente higienizada, porque não tem o 9º ano? Agora o pastor pergunta quem vai tomar conta das 200 ovelhas enquanto vai para a escola. Quando o pastor conseguir concluir o 9º ano, já não tem ovelhas e perde o seu sustento. Isto é paradoxal.

No entanto, com isto não estou a defender a não formação, pelo contrário. Defendemos para estes casos específicos a formação informal. Nós desenvolvemos aqui formações específicas para deixarmos aptos estes artesãos a saberem lidar com bancos, a perceberem uma série de passos inerentes à gestão de uma empresa. Essa formação é muito bem aceite por eles e trás sempre bons frutos, pois é uma formação realista, para quem domina um saber e

detêm uma enorme capacidade de produzir riqueza. Neste sentido muitas vezes o nosso trabalho em recuperar as artes e ofícios do passado, fica sujeito ao insucesso, pelas burocracias impostas pelos órgãos superiores.

As artes e ofícios do passado, ligados às necessidades funcionais, são aqueles que mais tem conseguido manter-se. As peças mais decorativas, sem dúvida, têm que estar ligadas a aspectos afectivos, senão não conseguem entrar no mercado de consumo. O artesanato da serra da Estrela está ligado ao utilitário, não temos tradição nas áreas decorativas do artesanato. Mas em torno dos artigos utilitários, conseguimos abordar as matérias-primas de forma inovadora, que satisfazem um outro segmento de consumidores, com necessidades diferentes dos consumidores do artesanato tradicional. Por exemplo, já se trabalha o burel em vestuário e artigos decorativos, que antes só se utilizava nas capas dos pastores, as mantas de lã, já são feitos com outros desenhos, encontramos aqui o valor acrescentado da criatividade. Estes produtos são aceites pelo mercado europeu de uma forma muito positiva. À frente desses projectos inovadores é possível referir o Sr. Miguel Gigante e o Sr. João Clara, um excelente produtor de lãs trabalhadas.

A Associação tem cerca de 20 anos e surgiu pela análise do que aqui se fazia. Percebemos que os produtos que aqui se faziam, tinham características muito diferenciadas das outras localidades. Através dos produtos locais, consegue-se facilmente identificar a Serra da Estrela. No entanto, não havia uma organização que definisse o que era o artesanato da Serra da Estrela. E o artesanato que é definido, não se resume apenas aos produtos que sempre se produziram. Também consideramos artesanato, objectos produzidos a partir da nossa cultura, mas que foram criados ontem, não inventados entenda-se. Porque a cultura é dinâmica, tem vida, por isso absorve novos elementos e transforma-se. Se assim não fosse estaríamos paralisados no tempo, perderíamos o oxigénio para manter a cultura viva.

Quando unirmos forças, o que apresentamos ganha outro impacto, comparando com o que cada um individualmente apresenta e ganham todos. A

necessidade de sair do anonimato foi o ponto de partida do trabalho da associação. A internacionalização, que significa apenas o acto de alargar mercados, dos nossos produtos através de participações em feira internacionais só foi possível através desta união de forças e isso foi um grande avanço para a nossa indústria tradicional.

2. Considera importante que o Design volte a sua atenção para as artes e ofícios do passado, passando a intervir nas indústrias tradicionais?

Os designers têm que percorrer um caminho ao encontro do que é a expressão cultural, porque se os nossos designers quiserem competir com a globalização eles serão mais uns a fazer objectos diferente, podem ser aceites, podem não ser, mas estão a competir num mercado de voos muito altos, mas muito curtos. Se os nossos Designers, quiserem alinhar-se pela forma artística emergente de uma cultura, pegarem nas matérias-primas respeitando-as, respeitar a própria tradição e desenvolver Design sobre ela, mas sem perder de vista o que é a sua cultura, ele pode ir à vontade para o mercado globalizado, que o seu lugar estará defendido.

Os outros podem imitar as nossas culturas, mas nunca serão originais, pois não têm o factor transmissão cultural através da gerações. O designer, que tem como ponto de partida a sua cultura, não inventa nada, cria algo, com valor acrescentado, com alma, com referência. Para criar é preciso haver um pai e uma mãe, para inventar é só fazer e como já referi, pode proporcionar um voo alto mas sem capacidade de resistir ao facto tempo.

3. Como analisa a relação entre Designers e Artesãos?

Do lado do artesão, percebemos que ele é dono do seu saber, é dono das máquinas, é dono do seu tempo e é dono do produto acabado, que vai ter que vender para se sustentar. O designer geralmente aparece ali com uma pasta cheia de papéis, desenhos muito bonitos e diz que quer fazer isto ou aquilo. O artesão vai-lhe perguntar se lhe paga para o fazer. Se o designer lhe disser que

Ihe dará um contributo em caso de sucesso, ele provavelmente lhe irá dizer que não tem tempo, pois tem é que escoar o armazém que está carregado de produto.

O Designer tem que perceber, que está aqui em causa uma relação profissional, não pode entrar por um ateliê dentro, dizer "quero isto" ou "quero aquilo" sem ter a noção, que cada hora daquela pessoa, detentora do saber fazer tem um custo. O designer não pode querer utilizar os meios de produção, que pertencem ao artesão de forma gratuita. Isto é uma relação profissional e esta ideia tem que estar bem definida. Os Artesãos já deixaram há muito de serem peças decorativas e usáveis para quem quiser. O principal objectivo da Associação da Serra da Estrela é formar empresários, não é criar proletários. Assumimos isso com toda a transparência. A formação que damos é para alargar a nossa base de sustentação para garantir o sistema.

4. Que peso económico tem para esta localidade os ofícios do passado?

Na maioria dos concelhos do interior, o maior empregador é a Câmara Municipal, a seguir são as IPSS, que têm uma função social na primeira infância e na última. Se tirarmos estes dois órgãos do panorama das localidades fica um conjunto de pessoas com microempresas de carácter familiar, a maioria delas de produção artesanal. Nestes dois lados, temos um lado que produz riqueza e outro que distribui riqueza. Se o artesanato se extinguir, o lado que distribui riqueza não poderá assimilar tantas pessoas. É interessante perceber que, em época de crise, são exactamente as empresas artesanais, que detêm o saber de transformar as matérias-primas, as últimas a sentir a crise e muitas delas nem a chegam a sentir.

As indústrias que produzem em massa, são obrigadas a terem uma continua produção e a escoarem o produto dessa produção, se isso não acontece vão à falência rapidamente. Estas produzem, se vendem ganham, se não vendem perdem. As indústrias artesanais, como são de carácter familiar, produzem na medida do escoamento que fazem do produto. As matérias-primas são próprias e a mão-de-obra familiar. Estas produzem, se vendem ganham, se não vendem apenas não ganham. Sendo assim não é difícil concluir, que encontramos nas

artes e ofícios do passado, um nicho de sustentabilidade muito interessante e a sua extinção trará sérios problemas de empregabilidade.

j. Entrevista a Joana Vasconcelos – Artista Plástica

1. Qual a posição do artesanato e das artes do saber fazer no contexto do processo de globalização, onde tudo acontece e se transforma a uma enorme velocidade?

As estratégias de valorização do artesanato deverão adaptar-se a uma nova realidade, da qual a globalização é um factor muito determinante. Para além de ser um processo altamente veloz, a globalização é também uma grande oportunidade para o artesanato, uma vez que cria novos canais de circulação de informação, de pessoas e de objectos.

2. Que vantagens podem ser trazidas às economias locais (e mesmo ao País), não só pela aprendizagem dos ofícios esquecidos por parte dos mais novos mas também pelo interesse dos criativos em incluir nos seus projectos as artes do saber fazer artesanal?

Algumas das vantagens mais significativas são, por exemplo, o facto de permitir aos criativos vincar uma identidade, marcando a diferença e destacando-se dos seus pares; permite também ocupar e manter vivo um campo precioso de memória e criatividade. Aproveitando a capacidade de afirmação e difusão do local possibilitada pela globalização, o produto destes ofícios poderá ser levado até novos públicos.

3. Como é que os artesãos encaram a intervenção do ARTISTA (e as novas propostas que este apresenta) nos processos produtivos que eram do seu domínio desde o desenho até ao produto final?

A minha experiência diz-me que os artesãos encaram a intervenção do artista com alguma curiosidade e desconfiança. Contudo, quando genuinamente entendemos e respeitamos o seu ofício, a sua arte, o resultado acaba sempre por lhes conquistar o interesse e admiração.

4. Qual a importância da intervenção do ARTISTA que apresenta novas propostas nos processos produtivos, que eram do seu domínio desde o desenho até ao produto final?

O papel do artista é fundamental na medida em que é um alquimista de signos, experiências, ideias e realidades. Apropria-se, reformula-se e representa-os com novos significados, promovendo assim a geração de novos discursos.

5. Que vantagens tem um criativo em regressar/observar o passado para construir o futuro?

As maiores vantagens terão a ver certamente com o perpetuar e enriquecer da memória. As referências do passado, sendo partilhadas por muita gente, acabam por potenciar a comunicação entre a obra e o público. Por outro lado, a sua utilização vai expandi-las não só através do Tempo, como também vai imbuí-las de um novo espírito, renová-las e repensá-las.

I. Entrevista ao Designer Marco Costa. Boca do Lobo

1. Qual a posição do artesanato, das artes do saber fazer, no contexto de um processo de globalização, onde tudo acontece e se transforma a uma enorme velocidade?

A posição do artesanato é nada mais nada menos que, ALIMENTO PARA A HISTÓRIA E IDENTIDADE do nosso país. Não descartando de todo o alto potencial comercial que este poderá trazer, penso ser o primeiro factor a merecer o foco no contexto da questão.

Podemos também relacionar de forma indirecta o artesanato ao “DESIGN EMOTIONAL PRODUCTS”.O recurso a formas do passado e a materiais e técnicas tradicionais aparece assim como uma das direcções mais interessantes de naturalidade, opondo-se à progressiva hegemonia cultural de globalização estereotipada e modernista do design de objectos.

Neste sentido a recuperação e interpretação de técnicas como a Marcenaria, a Cerâmica, o Vidro, a Cestaria, a Tecelagem, a Latoaria, as Rendas, a Azulejaria, os Arraiolos, a arte de trabalhar o Metal, o Talhar a pedra ou a madeira, entre muitas outras técnicas tipicamente portuguesas, constituem uma fonte de inspiração para objectos mais inovadores e um meio muito importante para a revitalização da economia. A exploração de materiais e técnicas puramente portuguesas, poderão constituir um novo património antropológico a injectar na rede da globalização.

2. Quais as vantagens, que pode trazer às economias locais e mesmo a todo um País, a aprendizagem por parte dos mais novos, desses ofícios esquecidos, assim como o interesse dos criativos, em incluir nos seus projectos, as artes do saber fazer artesanal?

Perspectivo tal pergunta, em primeiro, num ponto de vista social, na perspectiva da necessidade estratégica para não deixar morrer tais ofícios. Em segundo a verdadeiro potencial económico dada à identificação emocional que

tais produtos possam estabelecer com o comprador. Esta identificação emocional é na maioria dos casos um conforto no acto da compra.

O Artesanato é o trabalho manual ou produção de um artesão que, através da utilização de técnicas e saberes ancestrais, expressa, no objecto que constrói, a cultura de um povo. Conhecer o artesanato de uma região é pois abordar o seu passado, é sentir as suas tradições e costumes, é contactar com os seus valores ancestrais. Um pouco por todo o país, tais actividades artesanais estão a desaparecer. Desde a vinda das inovações da época da revolução comercial, o artesanato tem desaparecido a paços largos. Uma das principais causas é o facto de os jovens já não se interessarem em enveredar pelo ramo do artesanato.

Adivinha-se num futuro próximo, uma ainda maior descida do número de artesãos no activo em Portugal. Será uma luta enorme que teremos de fazer se quisermos manter a nossa cultura, a nossa identidade, as nossas tradições e os nossos costumes.

O que fazer e qual a estratégia a adoptar?

Enquanto designer, sinto uma grande preocupação em criar “mecanismos de defesa”, que nos permitam “segurar” o artesanato e não deixar desaparecer. Para tal, é necessário revitalizar o artesanato e criar um artesanato artístico e organizado industrialmente. O que quero eu dizer com isto?! Penso que a raiz da técnica artesanal deverá ser sempre, bem conservada. Mas, deverá também, de ser adaptada aos dias de hoje. A par das novas tecnologias, podemos criar artesanato moderno, vanguardista, original e ainda de melhor qualidade e detalhe.

É muito importante saber que, não se trata apenas de salvar uma técnica, é muito mais que isso, é o salvar de tradições, de uma cultura e de uma identidade que nos caracteriza enquanto Portugueses, enquanto habitantes de uma certa e determinada localidade.

3. Como é que os artesãos, encaram a intervenção do Designer, que apresenta novas propostas, nos processos produtivos, que eram do seu domínio desde o desenho até ao produto final?

No caso particular da Boca do Lobo, a relação designer/artesão foi uma tarefa complicada quando se tentou dar os primeiros passos. Nos dias de hoje é “NO LIMITS”! “Até ao infinito e mais além”! Já não há barreiras. Quando no passado chegar com um desenho fora do trivial poderia ser colocado em questão pelos artesãos, hoje isso já não acontece. Existe forte relação entre designer e artesão não só a partir da apresentação do projecto mas muito antes. O projecto não é apresentado ao artesão na sua fase final. É discutido na fase inicial e procuramos sempre aliar a grande experiência dos artesãos obtida durante longos anos ao arrojo dos designers. Procuramos discutir processos criativos ao longo do desenvolvimento do projecto.

DESIGNERS + ARTESÃOS = EQUIPA

Por vezes são os artesãos a trazer ideias para a mesa. Por vezes são os designers a trazer novos processos produtivos para a produção. SOMOS EQUIPA e não devemos separar por completo o papel de ambos.

4. Qual a importância da intervenção do Designer, neste processo?

A importância da intervenção do designer é grande, pois deve acompanhar todo o processo de produção sem existir relaxamento em tempo algum. Este deve garantir que a sua ideia se concretiza da forma que projectou. Mas deve sempre ouvir os artesãos e ceder quando aparecem soluções de produção mais viáveis, nunca cedendo a facilitismos que possam vir a alterar aos projectos idealizados, baixando a sua própria expectativa em relação aos mesmos.

5. Que vantagens, tem um Criativo, em regressar e observar o passado, para construir o futuro?

CONHECIMENTO, MUITO CONHECIMENTO é a principal vantagem! Depois de qualquer criativo conhecer o estado da arte, estará muito bem preparado para construir o futuro. No passado existia muito mais dedicação e muito mais sabedoria no que respeita ao mobiliário. Noutras áreas o mesmo também acontece. A ideia é nunca partir do zero e não fazer tabula rasa dos conhecimentos adquiridos empiricamente por outros.

6. Que diferença existe na forma como esta temática é encaminhada, apoiada em Portugal relativamente a outros países?

Em Portugal os apoios são quase inexistentes. Vão surgindo alguns eventos de promoção, nomeadamente a Feira Internacional do Artesanato – FIA, que vai acontecendo todos os anos. A promoção do artesanato apenas é comunicado nas plataformas tradicionais do turismo, mas muito pouco actualizado e deixando de mostrar a reinterpretação e a inovação aliada ao artesanato. Alguns designers e marcas internacionais, tal como nós, lutam sem grandes apoios.

No Brasil, os Campana brothers são um exemplo excepcional no que respeita a esta temática. Brillhantes na reinterpretação das técnicas, magníficos na estratégia de recuperação e valorização do artesanato. Diferentes iniciativas são feitas por outros designers dentro desta temática, mas, sem qualquer preocupação social associada e meramente comercial ou identificação pessoal. Em alguns dos casos, estratégico para a comunicação e criação de marca, perspectivando a entrada num determinado mercado específico.

Vejo também exemplos como a Alemanha em que existe um incentivo para os jovens aprenderem técnicas artesanais e com resultados muito positivos apresentados. Vêm-se jovens de idade entre os 20/30 anos com formação académica em áreas técnicas (artesanais) a trabalhar o vidro com grande sabedoria, dedicação e paixão.

7. O que o motiva neste conceito, que assenta no princípio da preservação dos processos produtivos artesanais?

Motiva-me principalmente a história e a identidade cultural que está implícita nos processos. Motiva-me a descoberta dessa história que não é totalmente visível a olho nú numa peça e que só se descobre estando perto de quem produz. É com conversas com os artesãos e com o processo produtivo que muitas coisas se descobrem. Motiva-me contribuir para que essa história se mantenha viva!

8. Que investigação foi necessária fazer, para perceber como abordar esta temática, que envolve artes e ofícios de passado?

A minha área de formação académica foi ARTE E DESIGN e desde pequeno que vi familiares a trabalhar no artesanato, o que motivou o meu interesse pela temática. No final da formação desenvolvi um estudo em que o tema foi “Design, Criatividade e Emoção” e defendo que actualmente são três palavras inseparáveis no mundo do design. Um grande foco foi feito na necessidade de consciencializar e sensibilizar as pessoas, sobretudo os mais jovens, da necessidade de preservar e defender com urgência as actividades artesanais, pois o valor de cada peça não está só na sua beleza estética, mas na sua capacidade de testemunhar as vivências tradicionais. Foi necessário alguma pesquisa, investigação e um factor importantíssimo, procurar conhecer de perto estas artes de um passado que poderá ser sempre presente. A constante busca de estratégias criativas e inovadoras que visões a reinterpretação de técnicas de artesanato são fundamentais.

9. Como é que caracteriza a forma como em Portugal se olha para as formas artesanais de produção?

Como disse anteriormente, caracterizo como forma meramente promocional através de alguma comunicação valorativa para a imagem do país e não enquanto possível motor de mercado e de criação de receitas, mesmo sendo uma área de retorno comprovado em muitos casos específicos.

10. Tendo em conta, um contexto de uma economia “ansiosa”, que pretende muito em muito pouco tempo, como se encaixa uma produção, que implica um processo, que leva mais tempo a atingir o objectivo final?

Se a questão se refere puramente ao processo de produção e à possível data de entrega tardia, acho que o tipo de consumidor entende perfeitamente o que está a comprar, entende que não é uma produção em série mas sim uma produção rica de processos manuais, o que leva o seu tempo. Há compreensão clara. No caso da Boca do Lobo demoramos em média 4 a 8 semanas para ter uma peça pronta (varia de peça para peça). Já se a questão se refere ao âmbito em que o consumidor procura essencialmente novidades, não posso concordar com o “contexto de uma economia ansiosa, que pretende muito em tão pouco

tempo”. Não concordo com a subsistência dessa economia “ansiosa”! Não a vejo no presente. Prova disso foi a última feira internacional de Milão em que vi as marcas na sua generalidade muito “presas” e a apostar menos, mas mais assertivamente e com uma visão económica e com um foco das reais necessidades dos consumidores.

11. O consumidor português, valoriza objectos criados de forma artesanal?

Sim, claro. Muitos compram porque os pais ou os avós tinham e julgo que haverá sempre essa relação afectiva com os objectos. Estes remetem para memórias do passado.

12. Como os outros países reagem a esta abordagem das suas raízes culturais dos processos produtivos?

Os consumidores dos outros países de uma forma geral reagem com admiração e interesse pelas técnicas, dão valor e procuram conhecer e saber mais sobre elas.

13. O que os objectos, produzidos à luz dos processos produtivos do passado, acrescentam às nossas casas, à nossa vivência diária?

Acrescentam história, acrescentam alma, acrescentam identidade ao lar. Numa altura em que grande parte dos objectos é feita a partir de processo de industrialização a valorização com este tipo de produtos é crescente. Existe relação pessoa/objecto. No caso da Boca do Lobo existe ainda mais que isso. Não nos limitamos a vender um produto, mas sim a vender “Marca”. Existe um sentimento de pertença a uma tribo e um estado de alma, e de um enriquecimento da sua personalidade, do seu gosto do seu gosto e do seu modo de vida, terá mais do que uma peça decorativa.

14. Tem desenvolvido um trabalho que tem conseguido visibilidade. Portugal tem respondido às suas expectativas, enquanto Designer e enquanto empresário?

Portugal tem até superado as expectativas. O nosso foco comercial não é claramente Portugal mas temos vindo a assistir a surpresas. Muita gente se interessa pelos produtos que temos a disposição e temos obtido sucesso comercial dentro de portas. Relativamente à “Marca” tem vindo a crescer cada vez mais, a admiração e o interesse das pessoas é crescente. Portugal é rico em “Boca do Lobo Lovers”.

15. Como o seu trabalho é recebido no exterior?

Da mesma forma como os produtos são recebidos, interesse e admiração pela maneira com procuramos entender e interpretar o passado através da tecnologia e do design contemporâneo. Há uma enorme atracção pela forma como usamos o conhecimento de modo a transparecer a sabedoria dos nossos artesãos para as nossas peças.

16. Qual o maior obstáculo, que encontra no seu dia-a-dia, quando apresenta ao mestre do ofício, uma nova abordagem, para o produto final. Como reagem os Artesãos, quando lhes pede para experimentarem novos caminhos?

Com os nossos artistas já não há obstáculos! Eles já querem o mesmo que nós! DESAFIOS.

17. As artes e ofícios característicos das regiões representam Património Cultural Imaterial, mas este património, no passado, construía-se de forma espontânea. Actualmente tenta-se a sua recuperação e a sua construção de forma consciente. Este construir “não espontâneo” pode afectar a essência deste conceito voltado para a tradição, que visa promover a Identidade Cultural?

Poderá afectar, mas vejo como uma evolução natural. A história não acaba aqui! Porque não continuá-la?! É certo um dia haverá mais de “10 versões dos três porquinhos diferentes”, mas, a essência continuará lá, não será por isso que perderá o seu valor.

18. Percebe interesse por parte dos mais novos em querer aprender estes ofícios que representam Património Cultural Imaterial?

Não. Muito pouco. Nem por parte dos mais velhos em criar interesse aos mais jovens. Diz-se que... A culpa é sempre do emissor...

19. Que argumentos apresentaria a um jovem para que ele seguisse essa aprendizagem?

O primeiro, o de não deixar a cultura e a tradição desaparecer, assim como as técnicas. O que será um argumento débil e insuficiente! O principal argumento é sem dúvida o de que terá um futuro de sucesso pois já existem muito poucas pessoas a trabalhar na arte e com idades superiores aos 50/60 anos. Com o crescente desinteresse por parte dos mais jovens sobre estas artes haverá muito poucos a fazer uma arte que ainda é muito procurada por todo o mundo. Isto é equivalente a um futuro económico risonho para as pessoas que o fizerem. A procura será certamente superior a oferta.

20. Que outros Designers, poderia enunciar, que assentam o seu trabalho no conceito da preservação dos processos produtivos artesanais?

Não quer dizer que desenvolvem apenas produtos com processos artesanais mas que já tiveram algumas intervenções na área.

CAMPANA BROTHERS

BOUROLLEC BROTHERS

FRONT DESIGN

MARC NEWSON

PIET HEN EEK

MAX LAMB

STUDIO JOB

HERVÉ VAN DER STRAETEN

JAIME HAYON PARA A BACCARAT

NACHO CARBONELL

HELLA JONGERIUS

21. Quais as vantagens que os Designers encontrariam se durante a sua formação académica, entrassem em contacto físico com os processos produtivos artesanais?

Acho que a vantagem é obter o máximo de conhecimento possível acerca de uma técnica. Para além disso terá grande crescimento aos mais vastos níveis, quer pessoais, quer profissionais. É preciso tocar na matéria! É um ponto essencial que falta na formação académica em Portugal.

22. Num período em que existe mais oferta que procura e em que o termo “efémero” ganha grande expressão, que mensagem deixa aos novos Designers?

O meu avô teve um relógio em toda a sua vida! Manteve-se funcional e nunca necessitou de outro. Apenas lhe mudou a pilha...

PASSION IS EVERYTHING

m. Entrevista a Liliana Guerreiro. Designer.

1. Como vê o Designer enquanto impulsionador das indústrias artesanais?

Os artesãos com quem desenvolvo o meu projecto, já tem alguma idade, tinham a produção artesanal muito parada, encontravam-se com alguma dificuldades económicas, agravadas por um assalto que sofreram. Há uns anos atrás eles não precisavam de se mexer, pois os revendedores dirigiam-se às oficinas e compravam-lhe os produtos, mas isto mudou muito e agora já não é só fabricar as coisas, é preciso trabalhar as vendas senão o produto não sai só por si.

As outras empresas que se conseguiram modernizar e encarar os novos tempos foram-se aguentando, no caso deles, não estava a acontecer e eles estavam numa fase muito frágil o que também proporcionou a possibilidade de entrar na oficina, pois se eles tivessem muita coisa para fazer não iriam ter tempo de me darem tanta formação. Assim consegui perceber todas as matérias-primas, todas as peças tradicionais e o seu processo produtivo, com que tipo de fio, com que tipo de espessura, o tipo de solda. Não sei fazer necessariamente todas as peças assinadas por mim, existem etapas de produção sobre as quais não tenho domínio prático, mas não tenho necessariamente que as dominar, tenho sim bem presente, todas as etapas do processo produtivo, condição para mim necessária para desenvolver o acto criativo.

No meu caso o diálogo com os artesãos é muito fluído, eles ouvem-me e eu ouço-os e desta troca promove-se uma evolução para ambas as partes muito rica e positiva. Eu não os abordo com uma atitude superioridade, tenho a humildade de aceitar o conhecimento dos outros e perceber que esse conhecimento trás uma mais-valia ao meu projecto e a mesma atitude acontece da parte dos artesãos para comigo. Só após ter conseguido esta confiança e os ter abordado com essa tal humildade que tu falas é que foi possível o trajecto feito até aqui. Não estamos a falar de dois artesãos de feitio fácil, todas as pessoas que já passaram por eles, empresas ou Designers, consideravam-nos de muito difícil

diálogo, pois perante atitudes menos humildes eles fecham-se e viram as costas, pois para eles o envolvimento humano é imprescindível, o dinheiro não está à frente da relação humana.

Existe um outro ponto que é importante referir, estes artesãos são verdadeiros mestres, muito perfeccionistas com a exacta ideia do valor do seu conhecimento, não aceitam trocar o seu trabalho por pouco dinheiro, exigem o valor justo, senão preferem não trabalhar e eu respeito isso, pagando o valor justo pelo que mando executar. Depois vendo as peças com o valor acrescentado que eu lhes atribuo enquanto Designer. Existe aqui o que se já se encontra em outros Países, que é o comércio justo entre Designers e Artesãos. Não os procuro por eles trabalharem mais barato, mas porque o conhecimento deles confere a verdade da produção aos meus projectos. O caminho é percorrido em conjunto e não cada um para seu lado, os artesãos percebem, que eu sou um elemento fundamental, assim como eu percebo que eles também o são. Comigo correu bem e já trabalhamos juntos à 7 anos.

2. Como encara a relação entre Artesãos e Designers?

Sem dúvida que existem tensões entre Artesãos e Designers. Existem designers, existem empresas, existem artesãos tradicionais que aprenderam um ofício que praticam da forma que lhes ensinaram ou ainda com a forma original ou com alterações que o próprio tempo foi acrescentando de uma forma empírica.

Mas surgem agora um novo grupo de artesãos que estão entre os 20 e os 30 anos, que estão entre o artesanato tradicional, que é o plano de onde partem, mas que já incorporam a fase de projecto, desenho, abordam o campo do Design, mas não são Designers, pois não têm uma formação de Design, contudo são pessoas com talento, que produzem peças onde estão presentes as etapas do pensamento projectual. Pela falta da formação teórica, mantém-se a designação de produto artesanal. Aqui instala-se a confusão para estabelecer o campo do designer e o campo do artesão e na joalharia é uma questão flagrante. Nesta área temos a joalharia de autor, a contemporânea, a conceptual, a alta joalharia feita por artesãos, ourives tradicionais, a joalharia tradicional Portuguesa, que é feita

por mestres da filigrana, por exemplo. É muita gente a movimentar-se num só campo, que se tem que catalogar, o que muitas vezes se torna confuso e promove tensões. Eu estou muito ligada ao artesanato e estou muito ligada ao Design, uma vez que a minha formação é em Design. Quando terminei a licenciatura em Design fiz uma aproximação ao artesanato, por sentir a necessidade de materializar os meus desenhos.

Quando um Designer acaba a sua formação académica podem seguir dois caminhos, ou ingressam numa empresa onde só fazem desenhos, os projectos e neste caso se não dominarem os processos produtivos, podem cometer erros a nível de projecto eliminando a possibilidade de as peças serem produzidas na prática, mas também pode correr bem, contudo é mais fácil atingir o objectivo se percebermos as etapas de produção. No entanto, percebemos facilmente que os alunos acabam as licenciaturas, muitas vezes com as capacidades para desenvolver projectos refinados, mas sem nenhum domínio dos processos produtivos. Quando vão ocupar lugares em empresas, ficam sujeitos aos mestres artesãos, que muitas vezes encaram os Designers com algum fechamento ao diálogo. É preciso ter presente a ideia que um bom Designer é aquele que projecta um objecto que vai servir uma função, que vai estar ligado à época e às necessidades da sociedade actual, vai acrescentar algo ao que já existe no mercado de consumo, pois na verdade, o Designer trabalha para a satisfação dos consumidores. Se todos estes pontos não estiverem presentes num objecto, para mim não é Design que está em jogo e a peça morre ali.

EU não sou exemplo disso, pois comecei o meu trabalho ao contrário, eu saí da escola e comecei na minha própria oficina e por outro lado, o meu curso teve uma componente prática bastante rica. Iniciei então o meu trabalho sendo a própria artesã dos meus projectos. Nunca tive vontade de trabalhar para empresas, por isso para conseguir materializar o meu trabalho tinha que dominar o processo produtivo das minhas peças, o que me deu estrutura para a segunda fase do meu trabalho.

Estabeleci contacto com dois artesãos da Póvoa do Lanhoso, que fazem filigrana e então consegui associar a ideia que eu tinha do meu método de trabalho, que se adequou muito bem à técnica da filigrana, porque eu vejo o ofício da filigrana como uma técnica, não como uma arte, pois a filigrana exige uma enorme e complexa técnica da manipulação da matéria-prima. O contacto com a oficina destes artesãos foi muito enriquecedora e como eu não fui para lá por uma obrigação, por uma imposição de um posto de trabalho numa empresa, acabei por assimilar todo o processo produtivo de forma natural.

Este tempo de contacto fez com que eu me apaixonasse por todo aquele processo produtivo, pelas matérias-primas, pelo ambiente de produção. Toda esta naturalidade de envolvimento desencadeou uma excelente relação com os dois artesãos, que me proporcionaram toda esta experiência de campo. Assim desenvolveu-se uma parceria de trabalho muito transparente, fazemos um trabalho de equipa onde o respeito é mútuo e sincero. Eu não chego lá com um projecto, entrego e depois vou buscar. Eu faço o projecto e deixo-o em aberto, vou para a oficina, converso com os artesãos, sobre a forma de chegar à construção das peças, para assim atingir a maturidade do projecto tornando-o viável de executar.

3. Como descreves o teu trabalho?

O meu trabalho tem dois lados, um desenvolvido antes de conhecer estes dois artesãos, que é uma abordagem, posso definir, como mais contemporânea, mais moderna e outro lado mais tradicional, que desenvolvi em conjunto com os artesãos, em volta da técnica da filigrana. De acordo com a minha ideia, com os meus projectos, que eram muito minuciosos, muito detalhados, a técnica da filigrana adaptou-se muito bem, pois conseguia adaptar-se a toda essa maleabilidade de executar o pormenor.

Mas eu fui-me adaptando ao que os consumidores me iam pedindo, fui-me apercebendo que as pessoas gostavam muito do que tem a ver com Portugal e mais especificamente com a técnica da filigrana. Então fui-me deixando levar por essa tendência e continuei a insistir nesta área que olhando é logo possível

reconhecer a cultura Portuguesa. Mas deixo claro que não quer dizer que baseando-me nas mesmas técnicas tradicionais eu não possa desenvolver um projecto que nada tenha a ver com os desenhos das peças tradicionais da filigrana. O meu caminho ainda não foi por aí, mas poder ser no futuro. Até aqui a minha abordagem às peças de filigrana passaram pela desconstrução das peças tradicionais evoluindo para a simplificação das formas, dando origem a peças de formas puras, mas que não perdem a referência cultural, olhamos para a peça e logo identificamos o passado histórico da filigrana.

Eu tenho bem presente que o que produzo para Portugal é para Portugal e o que produzo para outros países não tem nem deve estar agarrado a símbolos nacionais, pois para vender para consumidores estrangeiros, tenho que ir ao encontro das suas necessidades.

4. Quando participas de feiras nacionais ou internacionais lado que aborda a tradição Portuguesa da filigrana traduz-se numa mais-valia que te confere algum destaque?

Eu tenho bem presente que o que produzo para Portugal é para Portugal e o que produzo para outros países não tem nem deve estar agarrado a símbolos nacionais, pois para vender para consumidores estrangeiros, tenho que ir ao encontro das suas necessidades.

As peças de filigrana tem muito pouca aceitação nos outros Países, 95% das peças que apresento pertencem à colecção mais contemporânea. Cada vez aplico menos investimento na apresentação da linguagem mais tradicional, pois as pessoas não se identificam com essas peças. Mas talvez isso, se justifique por eu participar em feiras muito ligadas à moda, onde a linguagem das artes tradicionais não se encaixa. Em Portugal, a abordagem tradicional já é muito bem aceite, as pessoas gostam, mostram curiosidade em saber como é feito, percebo uma ligação emocional das pessoas à filigrana. Na realidade, percebo um crescente interesse e valorização em Portugal, pelas artes e ofícios tradicionais o que é muito positivo, pois só assim é possível o resgate de determinadas técnicas de produção.

5. Qual o perfil das pessoas que procuram as peças de filigrana?

O meu cliente passa por todas as idades. Não é propriamente uma procura que parte dos mais velhos, com uma memória afectiva das peças de filigrana. O interesse é transversal por todas as faixas etárias. O interesse pelas artes e ofícios tradicionais começa a enraizar-se nas pessoas em geral. Contudo é fácil perceber que as peças produzidas através das técnicas tradicionais, não são peças com um valor acessível a todas as pessoas, contudo, tento ter peças com valores o mais diversificado possível, para ser possível alargar o público-alvo.

6. Da parte dos mais novos consideras que existe interesse em aprender a técnica da filigrana?

Não existe interesse porque os mais novos sabem, que mesmo que aprendam a dominar a técnica da filigrana, é difícil conseguirem sustentabilidade, se forem trabalhar para uma empresa são mal pagos, pois a tendência é cada vez mais a filigrana ser mais barata. Desta forma a auto-estima baixa e promove-se o desinteresse na aprendizagem. Não é possível querer que artesãos que dominam a arte de saber fazer não sejam justamente valorizados financeiramente. Só passando por esta credibilização as artes do saber fazer é que é possível pedir aos mais novos para aprenderem os ofícios.

7. Enquanto designer, conseguiste através do teu empenho no Design, fomentar a recuperação de uma indústria artesanal, que se encontrava em dificuldades, perto da extinção, chamaste a atenção para uma técnica tradicional que em muito representa a cultura portuguesa. Que incentivos financeiros ou outros surgiram, para ajudar a levar adiante um projecto com tantas qualidades positivas?

Recebi alguns incentivos. Quando me instalei num espaço rural e já que não quis ir trabalhar para nenhuma empresa, candidatei-me a um incentivo que abrangia pessoas que queriam criar o primeiro emprego. O centro de emprego deu um valor para ajudar a adquirir a maquinaria. Foi uma importante ajuda. Uns anos depois aproveitei um outro incentivo que houve na minha zona, que tinha

por objectivo o desenvolvimento dos meios rurais criando postos de trabalho. Construi uma oficina própria com a ajuda financeira desse incentivo. Foi um avanço muito grande. A minha escolha em habitar numa zona rural, acabou por me facilitar algumas coisas, mas claro que não é fácil viver distante dos grandes centros, pois existe a necessidade da deslocação contínua à cidade assim como também não é fácil arranjar mão-de-obra nas zonas rurais. Mas de todo este processo de escolhas e incentivos retiro uma experiência francamente positiva.

8. Num período em que o fenómeno da globalização é abrangente, consideras que Designers como tu, que fazem um trabalho que agarra os processos produtivos, que agarra os conhecimentos das artes e ofícios para desenvolver peças de carácter mais personalizado, conseguem ter o seu nicho de mercado salvaguardado face à produção em massa?

No meu caso, pela minha experiência até agora, esse é o ponto-chave do meu trabalho, as pessoas dão muito valor a essa abordagem. Sem dúvida que os designers podem encontrar nesta área um campo rico de trabalho.

