



**(RE)FAZER COM
ARTE**

2023

ASSOCIAÇÃO DOURO HISTÓRICO

ÍNDICE



PÁGINA 2

AGRADECIMENTOS

PÁGINA 3

INTRODUÇÃO

PÁGINA 4

PARTE I: ALGUNS EXEMPLOS DE ARTESANATO NO DOURO E O SEU VALOR TANGÍVEL E INTANGÍVEL

1. A olaria - produção de barros negros
2. Os linhos
3. A cestaria

PÁGINA 55

PARTE II: ALGUNS EXEMPLOS DE ARTESANATO EM CABO VERDE

1. A olaria - produção de barros vermelhos
2. Os linhos
3. A cestaria

PÁGINA 71

CONSIDERAÇÕES FINAIS

PÁGINA 73

BIBLIOGRAFIA

AGRADECIMENTOS

Em geral, a todas as artesãs e artesãos que trouxeram até hoje os ensinamentos do saber-fazer permitindo manter e salvaguardar o valioso património imaterial e seus artistas das artes.

Uma palavra de apreço particular ao Amigo Alberto Tapada, investigador do CETRAD - Centro de Estudos Transdisciplinares para o Desenvolvimento da UTAD, pelo apoio imediato ao desafio que lhe foi lançado e rigor científico na pesquisa e produção de conteúdos. A sua colaboração e sugestões ao longo da execução, contribuíram largamente para a melhoria do trabalho realizado.

Do mesmo modo, agradeço ainda a Artur Marçal do CNDA - Centro Nacional de Arte, Artesanato e Design de Cabo Verde pela informação e imagem do artesanato cabo-verdiano e ao Nuno Silva e Territórios Milenares por tudo o que foi possível fazer.

Bem-haja a todos! O Nosso Obrigado!

INTRODUÇÃO

Do velho se faz novo, com arte, sentimento, tradição e reconhecimento da nossa cultura, distinta, reveladora do gostar de nós, dos nossos e principalmente dos vindouros.

Assegurar que as nossas artes e saberes se fundem com o crescimento das gerações, para além de ser intrínseco aos que fazem questão de viver em comunidade, deverá ser um compromisso solidário de afirmação das gentes que se orgulham da sociedade em que vivem.

(Re)Fazer com Arte é oportunidade para enriquecer e fortalecer gerações, que pelo seu passado, presente e futuro, se querem eternizar através da arte que lhes advém das mãos suadas, calejadas, criadoras de sonhos, felicidade e incrivelmente únicas.

E a arte projeta-se e ultrapassa fronteiras. Adaptado ao território e aos povos, a arte integra culturas. O artesanato como fonte cultural, assume o papel utilitário do bem que é criado e da memória do povo.

Como meio de conhecimento e preservação da cultura para a jovem geração, é no âmbito do PTIS – Projeto de Cooperação Transnacional de Inclusão Social com Cabo Verde e S. Tomé e Príncipe, que a Associação Douro Histórico edita a presente brochura digital com algumas das artes e ofícios artesanais deste(s) nosso(s) território(s).

Unidos na pertença, conhecedores do saber, artistas no fazer, somos a memória de um povo e a identidade coletiva da História.

O PRESIDENTE DA DIREÇÃO,

LUÍS REGUENGO MACHADO.



Figura 1. Peça tradicional de barro negro

**PARTE I:
ALGUNS
EXEMPLOS DE
ARTESANATO
NO DOURO E O
SEU VALOR
TANGÍVEL E
INTANGÍVEL**

1. A OLARIA - PRODUÇÃO DE BARROS NEGROS

NO PRINCÍPIO... ERA A TERRA

*"No princípio, Deus criou os céus e a terra.
A terra era informe e vazia.
As trevas cobriam o abismo,
e o espírito de Deus movia-se sobre as águas"*

(Gênesis, 1; 2)

Tal como Deus fez ao criar o primeiro homem, o oleiro assume também o seu ato criador através da roda. E nela, ele molda o elemento geológico, dando expressão e plasticidade à pasta telúrica, exaltando a beleza e a coreografia da terra a bailar no seu "palco de dança", materializando-se o ato criativo. Coloca no centro o barro, bate-lhe com a palma da mão, aponta e espeta o dedo indicador e depois, um a um, juntos acodem àquele bocado de terra disforme, socorrendo-se de navalhas de diferentes dimensões, gogos, paus de brunir, formas feitas de urgueira, pedaços de cana cortados em bisel nas extremidades, pequenos arames e espátulas de madeira, esferográficas e pedaços de plástico (Jorge & Tapada, 2005) e faz-se magia. Põe-se uma asa, um suporte lateral, um bico, uma decoração ou uma incisão e a terra, anteriormente disforme, ganha identidade, sendo retirada do tampo com auxílio da "cega", um fio acrílico, pelo de crina de cavalo ou cabelo de mulher. E estes 2 elementos primordiais - terra e água-, cooperando conferiram a primeira forma.



Figura 2. Matéria-prima

Mas a peça é um ser frágil, mole e pronto a desfazer-se. Então, convoca-se o sol e a obra começa a consolidar-se e a libertar-se da humidade e nesta fase ela é mais afeiçoada e com uma pedra ressalta-se o brunido e as decorações tomam conta das superfícies, sendo uma criação das mulheres e dos seixos do rio, expressando uma impressionante gramática decorativa, reflexo do quotidiano e da natureza. A peça seca, mas ainda quebradiça, enfrenta então o último elemento primordial para se tornar inteira, sólida, adulta e sofre no forno de soenga os tormentos das labaredas porque no fim, os barros são verdadeiramente filhos da arte do fogo.

E depois de mil agruras a peça está feita e pronta a eternizar a sua identidade.



Figura 3. A obra ganha forma nas mãos do criador

Estas memórias ainda se expressam na cantareira, hoje encarada como relíquia ou elemento arqueológico de outro tempo e nos alguidares do forno sobretudo na tradição da aldeia, pois, a introdução da folha-de-flandres, dos plásticos e de outros derivados, bem como a alteração da estrutura familiar e a democratização do uso de recipientes, de faiança, de vidro, de ferro e de cobre, vieram fragilizar ou levar ao desaparecimento de centros oleiros mais conservadores (Fernandes & Teixeira, 1997). A sobrevivência de alguns, como é o caso de Bisalhães, tem fundamentalmente a ver com a classificação UNESCO, a grande capacidade inventiva dos mestres oleiros, do ajustamento das suas produções ao mercado e com a sua localização geográfica (Campos & Carvalho, 1999; Dinis, 2000; Fernandes, 2008).

1.1. SURGIMENTO DOS PRIMEIROS FORNOS CERÂMICOS



Figura 4. Início da cozedura

Historicamente, as mais antigas produções cerâmicas ocorreram em Dolni e Vestonice na Morávia, remontando a 20.000 anos a.C., sendo constituídas por figuras e objetos. Por sua vez, a produção de louça cerâmica é originária do Japão (10.000 anos a.C.) e a louça pintada surge naturalmente no “crescente fértil”, em especial na Mesopotâmia e Pérsia, no berço das civilizações antigas, configurando, por esta via, a certidão de nascimento da produção olárica (Tobias, 1986; Angeli, 1974).

Em Portugal, o primeiro forno cerâmico até hoje localizado, remonta a 3.500 a.C. e foi localizado em Vila Nova de São Pedro, no município de Guimarães (Canotilho, 2003), vindo atestar a longevidade da tradição olárica no Noroeste peninsular e especialmente em terras minhotas. Também do período neolítico e no contexto provável do desenvolvimento de produções agrícolas secundárias, como é o caso do leite, evidenciam-se e chegaram até nós “queijeiras de cerâmica”, provenientes de zonas do Sudoeste português, inseridas numa fase de avanços técnicos e de incorporação de novas práticas agrícolas assentes na tração animal (Jorge, 1999), remetendo-nos para perfis de organização sedentária.

A invenção engenhosa da roda, provavelmente a máquina mais antiga construída pelo homem, deu uma nova lógica à olaria do princípio dos tempos, ultrapassando o patamar dos rudes trabalhos à mão, associando-lhe o progresso tecnológico e debaixo do barro disforme e lamacento e contribuindo para um importante impulso civilizacional. Deste modo e irradiando a partir das primeiras civilizações do crescente fértil, as cerâmicas foram evoluindo preferencialmente no seu carácter utilitário, mas também na produção de murais arquitetónicos, placas para escrita, adornos, simbolismos e objetos ritualizados (Canotilho, 2003), associando-se desde a nascerça ao continuado calendário cronológico da evolução dos homens.



Figura 5. Forno cerâmico que evoluiu do primitivo sistema de "soenga"

A ancestral cozedura em soenga [1], que o centro oleiro de Bisalhães ainda manifesta, faz esta ligação à fase embrionária das cozeduras pré-históricas, mantendo todo o seu carácter de raridade e de sedução, pelo domínio do fogo e pela alquimia que envolve, atestando o seu arcaísmo e projetando-nos para a fase primordial das produções, associada ao primeiro patamar tecnológico da cozedura.

[1] Consistia num tipo de cozedura arcaico, hoje desaparecido na Europa, em superfície lisa ou numa pequena cova onde se punha a louça com lenha e se cobria com terra quando cozida. Este pormenor, em fim de cozedura, gerava uma atmosfera carregada de carbono que se deposita sobre as peças, gerando uma transformação química dos óxidos metálicos das argilas. O monóxido de carbono gerado, impregna-se nas peças, tornando-a negra e impermeabilizada. Este processo químico mantém-se presente na olaria de Bisalhães.

Os diversos estudos e as escavações arqueológicas vieram comprovar a longa história das produções cerâmicas, pois já em plena Idade do Ferro (Giese, 1958) e do Bronze, os povos celtas aproveitavam as especiais condições de relevo e se instalavam no Noroeste peninsular, a que se associam as típicas cerâmicas manuais (século VII a.C.) cozidas em atmosfera redutora. Aliás, a presença dessa tipologia de produções cerâmicas é comum nos grandes depósitos arqueológicos europeus, presentes em Portugal nas estruturas castrejas de Briteiros e de Sanfins (Almeida, 1974; Silva, 1986; Alarcão, 1992), sendo correntes no quotidiano desses nossos antepassados, indiciando já aspetos de organização estruturada daquelas comunidades e refletindo as suas trocas comerciais (Silva, 1986) no apogeu do complexo cultural do bronze Atlântico europeu, plasmado nos territórios da Ibéria, de França e das Ilhas Britânicas (Coffyn, Gomez, & Mohen, 1981).

1.2. CERÂMICAS DE VILA REAL

1.2.1. ESCAVAÇÕES, FORAIS E MEMÓRIAS PAROQUIAIS



Figura 6. Forno aberto antes da retirada das peças

Os diversos fragmentos localizados em castros, sepulturas e as escavações arqueológicas realizadas nos anos de 1995 e de 1996, na Vila Velha, em Vila Real, confirmaram a existência de abundantes testemunhos, comprovando que a grande maioria das cerâmicas foram produzidas com cozedura redutora, «com cores de pasta e superfície que vão do cinzento-claro ao negro» (Rodrigues & Lebre, 2003). As mais antigas cerâmicas exumadas enquadram-se no final da Idade do Bronze, apresentando muito boa cozedura, muito brunidas e com a face exterior quase metálica (Teixeira & Fonseca, 2004). As decorações assentavam no brunido, estampilhado de círculos concêntricos e puncionamento, situação idêntica à verificada na vizinha Parada de Cunhos, onde foram encontrados dois vasos numa sepultura do período romano, sendo um deles de argila acinzentada, “de pasta homogénea e fina, sem vidrado nem ornamentação, mas bojudo” (Ervedosa, 1991:62).

A presença de barreiros no “Graben” Régua/Verin é variada, largamente plasmada na toponímia regional e são também uma evidência dessa ancestral prática olárica, tal como acontece com a presença de um singular forno cerâmico da época romana, em Louredo (Santa Marta de Penaguião), inserido na nova reorganização imperial do território na sua estruturação regional (Silva, 1986) produzindo telhas, pavimentos e vasilhas de uso doméstico.



Figura 7. Acabadasde nascer

Também da época medieval, são referidos dois fornos cerâmicos (Barroca, 1993:164), um junto ao Peso da Régua e outro próximo de Mesão Frio. O primeiro, do período de 1140 a 1162, coincidiu com uma doação da Igreja de São Martinho de Mesão Frio a Martinho Calvo, e na contextualização dos seus limites consta que *"...et vadit ad villa Sobreira et de subttus fornus tegularum et vadit ad Dorio..."* e o segundo vem descrito nas Inquirições de D. Afonso III, em 1258, como limite de um *"...campum regalengum in termino de Barco in parochia de Laureyro..."* situando aí um *"...sautum super fornum tileyrum..."*.

Mas, de entre os fornos do Vale do Corgo, o de Parada de Cunhos (vulgarmente designado por Telheira), emergiu dentro da linhagem destas produções cerâmicas como o mais importante, o mais referenciado e o que apresentou durante séculos argilas de superior qualidade sendo apenas abandonado na 2ª metade do século XX tendo, inclusive, sido mencionado nas Memórias de Vila Real que afirmavam: *"no lugar de Parada de Cunhos está a fábrica de telha e tijolo com que se provê esta villa e lugares do termo, porque em outras há a mesma fábrica, mas distante desta villa"* (Sousa & Gonçalves, 1987:530), deixando explícita a existência de vários outros barreiros e telheiras no cerco vila-realense.

Mais tarde e na tentativa de afirmar um vínculo milenar de produções cerâmicas ao território do centro oleiro de Bisalhães, o "Foral pêra Honra de Lordelo dado per inquirições" por D. Manuel I, a 12 de Novembro de 1519 é um documento de extrema importância para a história deste centro oleiro, atestando a sua antiguidade ao mencionar os foros e pensões a pagar pelos *"casaes e propriedades"*, estabelecendo que *"... E este foro nam pagam./ nhùas pessoas si nam tem bens saluo/ oleiros enquanto husarem do ofício pa-/ ga cada hum cad(a) no quatro reaes e meo/ O qual direito nam pagam nenhuns outros officiaes nem orfaos nem vevvas/ nem molheres"* (Santana, 1999).

Deste modo, a referência explícita aos oleiros e às taxas a que estão obrigados, deixando de parte outros ofícios, parece evidenciar a existência perfeitamente sedimentada de uma atividade olárica constante e bem enraizada na economia e tradição local, de uma norma mais ou menos estabelecida de não serem taxadas as produções de olaria, sendo apenas usual a incidência de pagamento de foros pelos fornos telheiros através de produtos (telhas ou loiça) ou dinheiro (Tapada, 2013).

A localização do Foral de Lordelo, na ligação que estabelece às olarias, foi pela primeira vez referida por Tapada e Saiote (2004), colmatando uma lacuna temporal importante visto, por norma, estabelecerem-se, até então, como as primeiras evidências documentais da existência de produções oláricas, as Memórias de Vila Real de 1721 ao afirmarem que "*nos ditos lugares baixos (Mondrões), se fabrica loiça de cozinha, que trazem a vender a esta vila, e pelos lugares do termo*" (Sousa & Gonçalves, 1987) e o pároco da freguesia de Lordelo já atestar idêntica produção, dizendo que aí "*se faz muita louça de que se provê toda esta comarca*" (Costa, 1868).

1.2.2. PRODUÇÕES DO ARO VILA REALENSE



Figura 8. Uma variável de alguidares tradicionais

No presente quadro da sociedade globalizada, os aspetos históricos agregados às seculares circunstâncias dos centros produtores sobreviventes remetem-nos, teoricamente, para tempos muito antigos e associados a formas civilizacionais primitivas, longínquas no tempo e distantes na memória e nos usos correntes em que estes artefactos eram utilizados. No entanto, este cenário é puramente ilusório, pois, ainda há pouco mais de 60 anos era generalizada a produção e uso dos artefactos cerâmicos nos quotidianos de várias comunidades de muitos países europeus, situados no Sul e no Leste do continente (Tobias, 1988). E, à semelhança das atuais produções de Bisalhães, as tipologias que mais se verificavam, correspondiam a peças cozidas em atmosfera redutora, de que resultava a sua característica cor negra.

A produção de louça, de acordo com estes métodos ancestrais, está hoje confinada a áreas periféricas de vários continentes, nas quais se inserem os envelhecidos centros produtores do norte interior de Portugal, onde a singularidade destes centros oláricos consiste no facto de serem aldeias inteiras a usarem o mesmo processo de fabrico (Tobias, 1988), como sejam, Molelos, Vilar de Nantes e Bisalhães, estando, deste modo, reduzidas a um mínimo inquietante as várias dezenas de centros produtores em funcionamento até final do século XIX (Fernandes, 1996).



Figura 9. A transmissão de conhecimento intergeracional

Quando se refere o centro oleiro de Bisalhães, pretende-se englobar os vários locais de produção regional que embora extintos no presente, foram outrora polos importantes de uma rede de produções e de fulgor comercial, situados na falha geológica ocupada pelo rio Corgo, com uma expressão acentuada nas freguesias de Lordelo e Mondrões que se tornaram nucleares para a afirmação deste centro dada a proximidade às zonas de extração de argila, dos mercados de Vila Real e das imemoriais redes viárias que a cruzavam (Fernandes, 2008).

Durante muitas décadas, foi voz corrente que a produção de barros negros no termo de Vila Real se teria iniciado em Lordelo e, curiosamente, esta afirmação era mais ouvida em Mondrões e Bisalhães do que no seu local originário. E esta profunda convicção foi traduzida numa interessante quadra popular (Campos & Carvalho, 1999) que, à semelhança de outras, teve recolha em Bisalhães:

*“Lordelo é das panelas
Vila Marim dos pucarinhos
Mondrões é dos mal asados,
Bisalhães dos bem feitinhos”*

A quadra apresentada possuiu um conjunto de informações sobre os vários locais de produção existentes em Vila Real, ou até aí estudados e muito da diversidade estético-formal do que aí se produzia, demonstrando a grande evolução entre a louça produzida em Lordelo, mais utilitária, não polida, sem ornamentos, servindo para fogo e para água (Lepierre, 1899), a de Mondrões com deficit nas asas, portanto inestética, por contraponto à beleza das formas e ao equilíbrio que se visualizava nas peças de Bisalhães, decorrendo por essa via, uma assunção de superior qualidade formal da arte produzida.

No entanto, com o andamento da investigação nos últimos anos, parece seguro afirmar que a produção olárica se distribuiu pelas freguesias de Lordelo, Vila Marim, Mondrões e Parada de Cunhos, em Vila Real e na Cumieira [2]. Deste modo, o antigo centro oleiro compreendia, no passado, diversos lugares de produção: Lordelo, Vila Marim, Quintela, Mondrões, Assento da Igreja, Sapiões, Bisalhães e Parada de Cunhos, pensando-se que terá atingido o seu esplendor e dinamismo nos séculos XVIII e XIX (Dinis, 2000; Tapada; 2006).

A par desta contextualização, potenciadora do preenchimento do complexo xadrez da implantação da olaria na região, a tradição oral e os documentos até hoje compulsados parecem indicar que a origem destas produções se verificou nos lugares da Refonteira, Soengas e Telhado, em Lordelo, e no lugar da Barroca, em Vila Marim (Tapada, 2006; Fernandes, 2008) e finalmente Parada de Cunhos, uma vez que aqui se situavam profundos filões de barro, abundantes e de qualidade. Com o tempo terá alastrado para os lugares de Mondrões, onde se terá iniciado a atividade olárica na freguesia, tendo-se expandido para Bisalhães, onde atingiu o seu apogeu – obtendo o reconhecimento, em 2016, da chancela UNESCO como Património Cultural Imaterial que Necessita de Salvaguarda Urgente.

[2] No presente, evidencia-se o projeto DouroUp que procura compatibilizar a tradição com design e inovação.

1.3. GEOLOGIA E GEOGRAFIA DO CENTRO OLEIRO DE BISALHÃES



Figura 10. A modelação da terra

A oeste da cidade de Vila Real, localiza-se a sua bacia geológica em forma de um antigo lago, estando associada à longa falha Penacova - Régua - Verin e à confluência dos rios Marinheira, Cabril e Corgo, que recebe os dois primeiros. O fosso geológico que lhe corresponde, situa-se na base da Serra do Alvão e compreende uma relevante riqueza geológica (Baptista, 1998), à qual estão associadas as argilas instaladas num corredor com cerca de 8 quilómetros de comprimento (Coêdo - Parada de Cunhos) e 2 quilómetros de largura, configurando um alinhamento N-S a NNE-SSW.

A parte sul do fosso, na zona de Parada de Cunhos, apresenta uma coluna sedimentar mais impressionante onde se desenvolveram profundas galerias e minas para extração dos barreiros e a parte norte é mais estreita e está associada a depósitos argilosos menos espessos, que se formaram ao longo de milhões de anos na falha geológica existente. Este fundamento geológico terá influenciado as diferentes características de texturas e densidades das argilas, sendo o barro de Lordelo classificado como "muito ordinário" e as argilas de Parada de Cunhos como sendo "abundantes e de boa qualidade" (Lepierre, 1899).

Com efeito, os sedimentos associados aos depósitos da bacia do rio Cabril e rio da Marinheira apresentam-se em três níveis na área de Parada de Cunhos, perfazendo cerca de 50 metros de profundidade, com predominância, na base, de uma litologia eno-argilosaarcósica bem expressa nas análises físico-químicas das pastas (Ramos & Tapada, 2005). A sua caracterização mineralógica, apresenta, deste modo, vários componentes, tais como quartzo, caulinite, ilite, microlina, abite e montmorilonite (Baptista, 1998), cuja composição se aproxima bastante das argilas da veiga de Chaves, por se inserir na mesma falha geológica, e onde os oleiros também se abastecem (Tapada, 2006; Fernandes, 2008).

Estas semelhanças permitiram viabilizar a manutenção do sistema produtivo após o encerramento da Telheira de Parada em 1970 (Tapada, 2008), sem que tal tenha motivado comportamentos significativamente alterados das pastas, nas diversas fases do processo de produção, dos acabamentos e sobretudo no aspeto crítico das cozeduras (Campos & Carvalho, 1999), garantindo-se, deste modo, o tradicional aspeto final das louças de Bisalhães.

1.4. HISTÓRIA DO CENTRO OLEIRO DE BISALHÃES



Figura 11. Produção de peça identitária do centro oleiro de Bisalhães

A Freguesia de São Tiago de Mondrões, onde se integra o lugar de Bisalhães, tem uma ancestral ligação à produção de barros negros, compreende vários lugares, muitos e variados motivos de interesse e localiza-se na região contígua à bacia geológica de Vila Real, estendendo-se, em anfiteatro, desde os antigos montes de Sirarelhos (Serra do Alvão), até às veigas da Almodena, às portas da cidade.

Apesar da sede da freguesia e da própria aldeia de Bisalhães se situarem numa plataforma exposta e seca, à qual foi necessária ligar um imemorial canal de rega, começando na zona da Foz, no rio Sordo, percorrendo vários quilómetros, para irrigar os campos envolventes e hortas da Margaceira, do Assento da Igreja, de Mondrões e de Bisalhães, a freguesia é delimitada por alcantilados vales fluviais inscritos nas penedias pelos rios Sordo, Rabo-de-Gato e Marinheira, confinando administrativamente com as freguesias de Vila Marim, São Miguel da Pena, Torgueda e Parada de Cunhos (Dinis, 2000).

Os vários lugares desta freguesia estendem-se pela encosta com uma variação altimétrica acentuada, que influenciou diferentes climas, recursos económicos, ecossistemas, culturas, modelos de organização de propriedade e mesmo perfis humanos muito distintos, como refere o autor das Memórias de Vila Real em 1721:

“Está esta freguesia distante desta villa meya legoa para a parte do poente. São lugares temperados, que ficam fronteiros a esta vila, excepto Sapiãos e Golpilhares, que ficam mais avezinhados à serra, distantes desta vila huma légoa, pelo que são frios e ásperos (...) Os naturais dos lugares baixos sentem seus achaques e doenças e os da serra são robustos, sadios e enxutos do corpo” (Sousa & Gonçalves, 1987:546).

Os terrenos de cultivo eram escassos, embora com boa exposição solar e bem abrigados pelas cercanias do Alvão, apresentando natureza rude, na maior parte arenosos e de pouca produtividade, assentando em padrões de produção muito primitivos (Ribeiro, 1970) devido ao isolamento movido pelo cerco montanhoso transmontano (Taborda, 1987) e porque verdadeiramente nunca foi essa a vocação nem a sina daquele lugar.

Ainda há poucas décadas, o casario era, na sua maioria, composto por “modestas casas de oleiros” (Giese, 1958) e estendia-se suavemente pela encosta, como uma mancha acastanhada, num somatório cromático de telhados pardos e muros enegrecidos. Presentemente, à semelhança de outros meios rurais, o lugar transmite uma imagem nostálgica e distante. Vêem-se os antigos terrenos de cultivo abandonados, por contraponto com a acentuada arquitetura “moderna”, reflexo de fraturas na comunidade tradicional (Jorge & Tapada, 2005) e das novas realidades sociais e mudanças económicas verificadas no mundo rural interior, no decorrer das últimas décadas (Cavaco, 1992), que descaracterizaram o núcleo urbano e muita da memória do lugar.

As videiras ainda sobrevivem, implantadas em bordadura nas leiras e calços viradas a sul, bem como algumas oliveiras e outras árvores de fruto e as tradicionais hortas continuam junto às casas serpenteadas por ruelas sinuosas onde se suspendem alpendres, escadas, varandas e a silenciosa voz das pedras, prolongando-se por outros elementos identitários, tais como: eiras, pias graníticas e fornos abandonados, como testemunhos de uma antiga e pujante atividade olárica (Campos & Carvalho, 1999; Tapada, 2006).

A terra dos louceiros interligava-se por um sistema de vielas e quelhas apertadas, hoje sem grande funcionalidade, convergindo em espaços de encontro da comunidade, tais como os largos e terreiros por onde corriam gentes, os regos de consortes, as atuações da sua prestigiada Tuna (Sardinha, 2005), o teatro, os bailes e desvarios das festividades cíclicas do povoado, onde na verdade esta comunidade se evidenciou, granjeando notoriedade e fascínio nas redondezas, inclusive na cidade de Vila Real (Campos & Carvalho, 1999).

A instalação das primeiras oficinas em Mondrões e Bisalhães, poderá situar-se na segunda metade do século XVII, suportando esta convicção nalguns indicadores em especial fontes setecentistas (Dinis, 2000; Fernandes, 2008), através das quais foram encontradas duas dezenas de artífices, apesar da atividade olárica raramente aparecer descrita ou então, apresentar-se omissa e mergulhada em contradições quanto ao número de artistas a operar e aos seus impactos na região, embora estivesse profundamente enraizada na economia e na sociedade dos lugares (Costa, 1868), assente num conjunto alargado de microempresas de base familiar e funcionando de forma autónoma, debaixo de uma competição feroz.



Figura 12. Oleiro e a sua roda tradicional

Apelidados frequentemente de “bisalhotos” ou “paneleiros”, os oleiros eram extrovertidos e alegres nas épocas festivas, tornando-se famoso o Carnaval de Bisalhães, com os seus bailes anuais de Quarta-Feira de Cinzas, ao som de gira-discos e da sua afamada Tuna, tal como mencionado anteriormente. No entanto, apesar destes reconhecidos atributos, viam-se rejeitados pelas jovens de fora o que, sendo desvantajoso para os rapazes, era muito útil para a arte pois, casando-se com “as da terra”, estas estavam já industriadas nas múltiplas lides da olaria.

Adicionalmente, a escassez de água e a sua acérrima disputa configuravam uma problemática persistente na freguesia de Mondrões e o reduzido abastecimento de água na aldeia, indispensável para a sobrevivência de tão prolífera população e das suas indústrias artesanais, era assegurado em parte pelo rego de consortes proveniente do antiquíssimo transvase do Rio Sordo, destinando-se como já foi dito ao regadio, pela poça da “Mãe-de-Água”, pela mina de cima de “Bila” que servia o núcleo mais alto da aldeia e pela velha fonte das Castelhadadas, que abastecia o centro e fundo do povo.

Também no cimo da aldeia terá existido um castro (Parente, 2003; Jorge & Tapada, 2005) cujo morro antigamente a separava da sede de freguesia e que terá estado na origem das duas localidades. Mais tarde foi transformado em calvário e acolheu o crescimento urbano recente, devido ao incremento económico das últimas décadas, fazendo desaparecer os antigos vestígios arqueológicos e ligando em definitivo Bisalhães a Mondrões.

Por sua vez, o património religioso do lugar resume-se à Capela de Santa Ana com o seu altar tríptico em talha dourada, às imagens do pintor popular apelidado o “Senhor da Pedra” e a um elegante e inusitado cruzeiro do século XVIII, de duas faces, exibindo a Senhora da Esperança e o Senhor dos Desamparados, representando um elevado simbolismo assente na dualidade do sofrimento e da coragem que acompanharam a antiga saga da comunidade olárica (Jorge & Tapada, 2005).

A sedimentação da nobreza e de uma importante aristocracia em Vila Real, assim como a criação e desenvolvimento da Região Demarcada do Douro, constituíram duas facetas importantes para a continuidade e desenvolvimento das produções oláricas na freguesia (Serén, 2009; Dinis, 2000).



Figura 13. Mobilização familiar para a cozedura dos barros

Na crescente lógica de expansão das produções cerâmicas do aro de Vila Real há notícia, em 1882, de uma menção honrosa obtida pelo oleiro Luís Fernandes, de Bisalhães, na Exposição de Cerâmica Nacional, organizada por Joaquim Vasconcelos e, em 1899 surgem os estudos pioneiros de Charles Lepierre que fazem importantes referências às olarias de Lordelo e Bisalhães e às argilas de Lordelo e de Parada de Cunhos (Peixoto, 1966).



Figura 14. Diversidade de produtos

A grande diversidade de peças produzidas em Mondrões e Bisalhães, só ultrapassada por Molelos e Parada de Gatim (Fernandes, 1999), aliada à sua destacada beleza das formas e decorações, parecem atestar também um longo percurso em que os oleiros foram aperfeiçoando gestos, formas e motivos decorativos numa estreita relação entre forma-função e (re)inventando novos modelos.

O facto é que, ancoradas num passado longínquo e numa enorme capacidade de adaptação aos tempos, as produções oláricas de Bisalhães chegaram até hoje com alguns sobressaltos tecnológicos (introdução das pombinhas e de rolamentos nas rodas de oleiro, separação do forno em duas câmaras, crescente adaptação dos modelos produzidos à função utilitária e evolução da gramática decorativa, modelo de distribuição) e enquanto os seus "irmãos" de percurso foram definindo, a marca Bisalhães, ainda que a custo, sobrevive, apesar de ter rompido com muito do seu passado, a começar pela comercialização.

A derivação para uma procura não utilitária, motivada pelo importante mercado de Vila Real, além de natural, vem também justificar o acentuado crescimento populacional da freguesia, visto tal não ser possível pela agricultura tradicional pois os terrenos disponíveis, além de escassos eram insuficientes, como bem demonstra um relato de 1721, referindo que as produções são: "pão medíocre (...) muita castanha, alguns legumes, algum vinho para gasto da terra e algumas frutas de todo o tempo, nos lugares baixos" (Sousa & Gonçalves, 1987: 546).

Aliás, a estratégica localização geográfica desta freguesia desempenhou um papel notório na ligação entre a economia de montanha e o Douro Vinhateiro, tendo os seus habitantes desenvolvido intensa atividade de cerâmicas e olarias, de lenhadores, de cesteiros, de carreiros, de fornecedores de granitos, de ferreiros, de moleiros e de muitas outras atividades tradicionais de que a expansão do vinho carecia e que perdurou até meados do século XX (Barreto, 1993).



Figura 15. A cozedura é sempre um fator de mobilização da comunidade

A freguesia de Mondrões, além de ser muito próxima da cidade Vila Real e confinada pela freguesia de Parada de Cunhos, onde se extraía o barro e se iniciava a demarcação pombalina, era ainda atravessada pela estrada nacional 15 e próxima à estrada nacional 2, que a partir dos meados da centúria passada fizeram chegar inusitados turistas e novos consumidores à capital transmontana, a pretexto das provas motorizadas do Circuito Internacional de Vila Real, que se afirmou no panorama europeu como um grande evento da cidade (Ribeiro, 1970; Tapada, 2006). Assim, a par da motivação primária dos visitantes, acentuava-se a descoberta turística que se começava a afirmar nos anos do pós-guerra, na busca do autêntico, do “tipicismo” e das “raridades”.

Este emergente fenómeno turístico no espaço europeu, teve um papel ativo nas comunidades anfitriãs, como foi o caso de Bisalhães, ao contribuir para “regenerar as indústrias tradicionais” regionais e acentuar o intercâmbio cultural, equilibrando as relações entre turistas e residentes e evitando alguma despersonalização, que se verifica em certos destinos.

Adicionalmente, o enquadramento geográfico privilegiado, aliado ao histórico instinto comercial desenvolvido pelas gerações de louceiros, foi decisivo para a expansão e evolução do centro oleiro, que, contrariando a trajetória de apagamento verificada nos seus congéneres produtores de louça negra do centro e norte de Portugal, ainda continua o seu processo de resistência, pese a adversidade dos tempos (Chaves, 1953; Campos & Carvalho, 1999; Tapada, 2005; Fernandes, 2008).

A existência de produções cerâmicas na área de incidência do centro oleiro de Bisalhães e sua envolvente, parece ter estado sempre presente no território como bem demonstra a análise das fontes históricas e arqueológicas, da relevante toponímia e da tradição popular.

No presente as produções encontram-se reduzidas a algumas obras de figurado, autoria do Senhor Albano e a 4 oficinas de olaria, envolvendo cerca de meia dúzia de produtores [3], onde se incluem alguns descendentes de antigos oleiros que migraram agora de outras atividades, assim como o desenvolvimento de um curso de formação profissional, para desempregados, que está a decorrer presentemente.

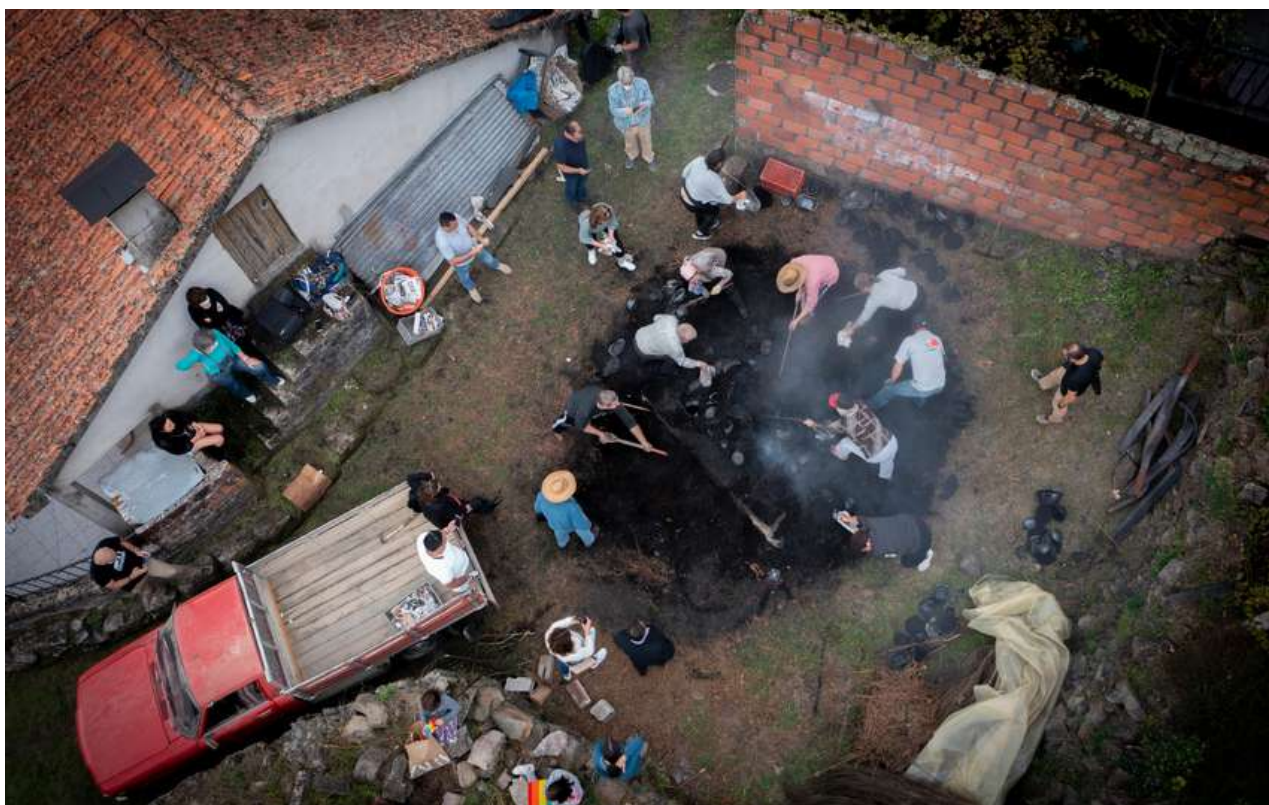


Figura 16. Imagem aérea da cozedura

[3] Em 1947/1948 existiam 54 oleiros em Bisalhães: António Martins; Manuel J. Rocha Martins; Cesário da Rocha Martins; João Ramalho; Seznando Ramalho; Alfredo Pires; Armindo Pires; Isildo Pires; Edmundo Pires; Alcino Pires; João Pires; Manuel Fernandes; Lucílio Fernandes; José de Carvalho; Henrique de Carvalho; Joaquim de Carvalho; Aníbal de Carvalho; Sebastião Fernandes; Damião Fernandes; Marques Fernandes; Avelino Fernandes Fontes; Joaquim Fontes, Delfim Fernandes Fontes; Albino Pimenta; Albino Fernandes; Antero Fernandes; Nascimento Ribeiro Capelas; Franklim Fernandes; Emídio Fernandes; João Queirós; Eduardo Queirós; Querubim Queirós; Horácio Queirós; Américo Monteiro; José Martins; António Teixeira; Teotónio Fernandes; Valdemar Fernandes; Joaquim Teles Fernandes; António de Carvalho; João de Carvalho; David de Carvalho; Manuel da Casanova; Libório Martins; Manuel Sigre; Martinho Sigre; Américo Sigre; Sebastião Machado; Diamantino Machado; Acácio Fernandes; José Fernandes; Nascimento Capelas; Mateus

1.5. O PROCESSO PRODUTIVO

1.5.1. EXTRAÇÃO E TRATAMENTO DO BARRO



Figura 17. Fase de picar o barro



Figura 18. Fase de peneirar o barro



Figura 19. Fase de amassar a argila com água para criar a pasta

O barro depois de extraído era adquirido e transportado às costas ou à cabeça, por carros de bois e mais tarde por carrinhas ou camião, sendo de seguida espalhado numa eira ou largo, para secar. Posteriormente era recolhido e passava-se à difícil fase de o picar num pio redondo de granito com um malho de madeira, sendo uma operação desempenhada habitualmente por mulheres, seguindo-se o peneiramento e amassamento com a junção de água, num processo em todo idêntico ao que se faz na preparação do pão. E assim ficava uma pasta bem misturada e definida, com elasticidade e maciez para permitir uma boa modelação e acabamento, sendo separada em porções ou unidades, designadas por “beloiros” e protegidas com uma cobertura isolante e regularmente humedecidos com água dos “augueiros” para manter a textura e plasticidade. À medida da necessidade, procedia-se à retirada das porções de barro amassado que o oleiro vai trabalhando à roda, dando forma aos objetos que pretenda produzir ficando os mesmos a “arear” para perderem parte da humidade e permitindo então o desenvolvimento do trabalho decorativo desenvolvido com o “gogo” [4] e que embelezava as peças produzidas.

[4] Pequena pedra arredondada e lisa dos rios.

1.5.2. A RODA



Figura 20. Associada à roda do oleiro está sempre agregada uma "banc" ou tripé construído em madeira e em forma de meia-lua onde o oleiro se senta

Ao longo do processo histórico das produções cerâmicas, a roda de oleiro assumiu-se como elemento nuclear sendo, através do seu movimento rotativo, que o artesão imprime a sua dinâmica, experiência e saber e o barro, matéria inerte, ganha repetidas formas, sentido útil e reconhecido esplendor, fascínio e sedução.

Este equipamento está fortemente ligado ao processo de sedentarização, a partir do momento em que o homem se fixou nos lugares e territórios, ligando-se à economia agrária e às subsequentes trocas comerciais em que as produções de olaria vieram assumir uma importante função dada a sua necessidade no uso quotidiano dos agregados familiares como se verificou durante milénios até ao presente.

Especificamente a "roda baixa" usada em Bisalhães passava por norma de pais para filhos, a cujos movimentos os oleiros se iam habituando ao longo de anos de experiência e afeiçoamento do uso, criando uma cumplicidade funcional, apresentando-se como um equipamento de aspeto tosco, rude e primitivo, mas que exerce uma forte atração e magia. Segundo diversos investigadores, esta modalidade de "roda baixa" estará fortemente ligada à tipologia da longínqua roda castreja, de matriz cultural agro-pastoril outrora presente no noroeste peninsular, em contraponto à outra versão, designada "roda alta", tradicionalmente associada aos antigos centros produtores do interior norte e centro de Portugal.

Este instrumento produtivo é composto pelo somatório de várias peças, podendo a roda ser separada em 2 partes, uma fixa e estável e outra rotativa. A primeira compreende uma base mais tosca que assenta no chão e estabiliza e suporta toda a roda, sendo designada por “quiço” que, por sua vez, recebe e fixa através de um encaixe um prumo vertical, designado por “trabulo”, que termina na base do “tampo”, num encaixe com pequenas esferas metálicas ou rolamentos que conferem maior velocidade de rotação, menor esforço manual e maior suavidade do movimento, estabilizando as regras da horizontalidade e da verticalidade. Esta primeira parte de 2 peças, pode ser separada do seu conjunto, seja para limpar, concertar ou transportar a roda e a ela sobrepõem-se as “cruzes” ou “escravelhas” que consistem em 2 tábuas cruzadas, feitas em madeira de freixo sobre as quais se aplicam 4 suportes, chamados “pombinhas” e nas quais se assenta uma plataforma circular recortada com “ranhuras”, “agarras” ou “entalhas”, designada por roda, rematada por um aro mais pequeno designada por “tampo” onde se coloca o barro e se produz a peça.

Também são diversas as madeiras usadas na sua construção, começando pela roda (com 65 a 70 centímetros de diâmetro e com espessura de 8 centímetros), fabricada em castanho ou negrilho sendo o tampo feito em pinho com a medida de 40 centímetros de diâmetro. Por sua vez as “pombinhas” que ligam as “cruzes” à roda, são feitas em pau de giesta, castanho ou freixo, sendo de configuração cilíndrica com 7 centímetros de altura. As cruzes ou escravelhas, como também se designam, com um orifício no centro, atravessado pelo “trabulo”, são habitualmente produzidas em madeira de castanho, carvalho ou noqueira. Finalmente o “quiço” pode ser feito em castanho, carvalho ou freixo.

1.5.3. O FABRICO DAS PEÇAS



Figura 21. *Tal como gira o Mundo, gira a roda*

Em Bisalhães, o fabrico de peças é por tradição, incumbência dos homens, que iniciavam a sua aprendizagem por volta dos 10 ou 11 anos e a desenvolviam de forma ininterrupta durante toda a vida e por regra em regime de exclusividade até deixarem de poder trabalhar. O processo evolutivo do oleiro ao longo do tempo, era em tudo idêntico à de outras atividades artesanais que o levavam, desde aprendiz, até à notoriedade de mestre.

Esta permanente ligação à roda permitia acentuar uma profunda cumplicidade e conhecimento das particularidades, movimentos, sinuosidades e trajetórias que cada uma tinha o que conferia uma espécie de unidade, identidade, carácter próprio e comunhão entre artista e o equipamento.

As peças criadas eram consideradas abertas, como era o caso dos alguidares, panelas e assadeiras ou fechadas, como a bilha de segredo, bilha de rosca, vinagreira e outras. A loiça também era distinguida pelas tipologias de louça “churra”, utilitária e menos aprimorada (panelas, pichorros, alguidares) sem elementos decorativos e a louça fina, artisticamente decoradas, com elementos e formas aprimoradas, com desenhos de gogo, incisões, decalques e arabescos que resultam da criatividade de cada artista.

Outrora eram afamadas as miniaturas de barro, vulgarmente designados por brinquinhos e pucarinhos de peito presos por fitas coloridas correspondendo a uma delicada confeção dos oleiros mais habilitados estando associados a uma certa ritualização entre namorados, sendo exibido no peito pelos rapazes e na liga pelas raparigas. Estas e outras miniaturas tinham muita procura em eventos sociais, profissionais e casamentos, funcionando como curiosa recordação, denotando uma diversificação da procura e configurando um novo segmento para as produções oláricas [5].



Figura 22. Mão e a sua expressão criativa

[5] A produção média diária atingia cerca de 30 panelas ou de 50 alguidares, podendo atingir entre 70 e 80, quando “bem-dispostos”, pois, em cada dia, procuravam trabalhar um modelo com vista a atingir mais produção (Tapada, 2006).

1.5.4. A DECORAÇÃO



Figura 23. A decoração como forma de expressão feminina da arte

Relativamente à variedade de peças produzidas identificam-se inúmeras tipologias utilitárias. Entre outras, panelas, testos e cafeteiras (em Lordelo), talhas, chocolateiras, pichorras, garrafões, alguidares do forno, caçoilas, assadeiras ou pingadeiras, potes, panelas, braseiras, bilhas (de segredo, de cantil, de rosca e de melão), pipo-bilha, infusas (ou pucarinhas), moringas, cântaros, pratos, tachos, serviços de vinho, serviços de café, pucarinhos de peito, cinzeiros, malgas, assadores de castanhas... Mais recentemente surgiu uma grande variedade de peças decorativas, ultrapassando a utilitária, bem como miniaturas, objetos de adorno e figurado (o oleiro, neste caso, é apelidado de “escultor”).

Em Lordelo fabricava-se “... louça, polida, sem ornamentos” e que o polido era “... feito por um seixo ou gogo, brunindo, assim toda a superfície da louça que cozem de seguida” (Lepierre, 1899). Em contrapartida, em Bisalhães, produzia-se “louça preta, não polida” que servia “para fogo e para água”, apelidada como já referido, de louça “churra”. A tarefa de brunir as peças com o gogo (gogar a louça) e decorar a louça era uma das tarefas usualmente praticadas pelas mulheres. Os homens não tinham como preocupação principal a decoração e, se gogavam, faziam-no “liso”, de modo menos cuidadoso e primoroso (Jorge & Tapada, 2005).

No que concerne à gramática decorativa, alguma da decoração é feita pelo oleiro com o auxílio de “marcadeiras”, formas, cordões e cintas, aplicando por vezes mica, nas peças mais especiais e pucarinhos de peito conferindo-lhes um brilho peculiar, costume que perdurou apenas até à 1ª metade do séc. XX (Fernandes, 2009). Estão presentes elementos florais, plumas, estrelas, espirais e ziguezagues, cobras, aracnídeos, símbolos, enxadrezados, triângulos e outras geometrias. Também o sol ou a lua, em forma de malmequer como reflexo dos seus contextos de vida e da ancestralidade dos seus valores simbólicos. As técnicas de decoração utilizadas são o polimento, a incisão, a modelação e os motivos utilizados, desprovidos de “escola”, são normalmente linhas verticais e oblíquas, motivos abstratos, geométricos (esferas, triângulos), folhiformes ou florais, serpentiformes, grafismos diversos, sulcos horizontais, verticais e/ou oblíquos e os encordoados verticais e horizontais (usualmente digitalizados).



Figura 24. Ambiente produtivo na oficina tradicional

1.5.5. O FIGURADO



Figura 25. A beleza do processo criativo

Onde há olarias, há produção de figurado, como sucede com “Albano dos Cristos”. Tomado por impulso criativo, o improvável artista de Bisalhães, produz fadas, bruxas, santos, pássaros, cobras e lagartos, porcos e javalis, figuras tradicionais do Presépio e crucifixos, sem se falar dos “cristos” de cada dia (Jorge & Tapada, 2005). Todos expressam esse compromisso do escultor, consigo e com os que dele dependem, como se houvesse um assomo de divindade nos seus gestos. Tal como o fizera Prometeu!

1.5.6. AS LENHAS



Figura 26. Diferentes lenhas são utilizadas no processo produtivo

As cozeduras das peças, o funcionamento dos fornos da telheira de Parada de Cunhos, a procura de combustível lenhoso para a cidade de Vila Real e o consumo diário nas diferentes aldeias situadas entre os rios Sordo, Corgo e Marinheira, a existência de pastoreio intensivo e a recolha de mato rasteiro para o aconchego dos animais, exerceram no passado uma pressão desmesurada sobre o coberto vegetal das abas do Alvão. Os montes habitualmente percorridos para a recolha de lenha eram as encostas da Atalaia, Arrabães, Sapiões e margens do rio Sordo.

Bisalhães configurava matas e bosques de reduzida dimensão, não garantindo o autoconsumo e parte significativa das encostas cimeiras, correspondiam a espaços baldios aos quais não podiam ter acesso por estes pertencerem a lugares mais encostados à montanha. Deste modo, o aquecimento e confeção das frugais refeições domésticas, em casas francas ao frio e ao vento e a necessidade de ter em permanência lenhas disponíveis para as cozeduras regulares, configurava uma enorme dificuldade e um desafio à argúcia para obter lenhas de propriedades alheias, por vezes bem distantes e que povoaram o imaginário e as histórias contadas pelas mulheres pois, ter lenha fornecida pelos muitos carreiros mais chegados à Serra, era um luxo em regra inacessível à comunidade oleira.

Pode-se afirmar que o forno queima todo o tipo de lenhas sendo, no entanto, mais corrente o uso de giestas, carquejas, rama de pinho, tojo e demais ramos, de videiras e de outras árvores, ou seja, materiais que proporcionassem uma boa combustão e altas labaredas. Estas lenhas tinham de estar secas, havendo necessidade de as colher e guardar no tempo quente para as cozeduras de inverno o que, acrescentava problemas de armazenamento considerando a precaridade e pequena dimensão das habitações e as famílias serem numerosas, o que implicava um acrescido comprometimento de organização, cooperação e espírito de entreajuda familiar.

Próximo do fim das cozeduras era necessário incorporar rama verde de pinho e para ir fechando o forno, o mesmo ia sendo coberto com “musgo” ou caruma de pinheiro que ajudava a sustar as terras da cobertura final da cozedura e contribuía para o correto funcionamento da atmosfera redutora que confere a afamada negritude às loiças.

No período áureo da produção de artefactos cerâmicos em Bisalhães havia ocasiões em que os fornos coziam quase de forma ininterrupta e quando um oleiro retirava a sua louça, seguia-se nova cozedura, aproveitando assim o facto do forno ainda manter uma temperatura elevada o que significava uma redução nos gastos de lenhas. Também os boralhos eram aproveitados para o aquecimento nas lareiras das casas.



Figura 27. Introdução de lenhas no forno

1.5.7. A COZEDURA



Figura 28. A produção cerâmica é a arte do fogo

Para as artes do foguear, convocam-se as enxadas e engaços, a pá e a galha, picaretas, ranhões e ganchas. Amparam-se as peças em roncadas que cavalgam o pião e a tábua ampara a terra da porta do forno, as rodilhas sacodem as peças ainda quentes e as giestas, carquejas e caruma alimentam o fogo entre as quelhas do forno até se atupir, para que aconteça a alquimia da cor.

No fabrico dos barros estão presentes os quatro elementos primordiais: terra, água, ar e fogo. Começa pela terra dos barreiros retirada de galerias e poços. Depois surge o sol a acariciá-la, quando se estende em eiras e quinteiros, antes de ser amassada e crivada, onde se encontra com a água. Ganha forma e alinda-se com a decoração e seca de novo ao ar e ao sol antes do seu encontro final com o fogo, através do qual se consolida e perpetua, pois, a olaria é uma arte do fogo e o oleiro *“torna-se assim no operador da obra, no alquimista da terra, no mago que faz surgir do quase nada muitas vezes uma obra de arte”* (Nunes, 2003).

Sobre o tipo de forno utilizado refere-se o uso de um forno de duas câmaras, com parte superior descoberta (Lepierre, 1899) e o uso da secular soenga “a cocção ao ar livre e em covas...” em Bisalhães e em Lordelo (Peixoto, 1995) que, na passagem do séc. XIX para o séc. XX, terá dado lugar ao “forno com arco axial”.



Figura 29. Colocação de peças no forno

O dia da cozedura era e é sempre um momento de alguma tensão. Por isso, ainda cedo as peças são transportadas para o forno e este, desentupido e limpo fica pronto para receber as novas produções. Se tiver havido muita humidade, o fundo ou lastro é previamente enxuto com fogo rasteiro de caruma e outros resíduos miúdos. Posto isto, o mestre começa por instalar sobre a grelha ou entre o peão e as paredes, as roncãs e outras vasilhas cozidas e que tenham defeito, para servirem de base às novas peças que vão sendo criteriosamente colocadas, grandes e pequenas, com intervalos preenchidos, mas que permitam a passagem do fogo. Quando cheio fica com a forma de abóboda e com cerca de 2 metros de altura e sobre as últimas peças são colocadas outras já cozidas que funcionam como o chapéu do forno.

Então, estando tudo pronto, acende-se uma “chamiça” e uma pequena chama vai iluminando o forno escuro que pouco a pouco vai ganhando dimensão, à medida que se vai introduzindo lenha de diferentes qualidades, pela boca e quelhas e um tempo depois todo o forno fica em fogo e vai cozendo durante cerca de 2 horas até o oleiro ter a certeza que a cozedura fica completa e mais no fim da mesma são colocadas sobre as peças giestas secas e rama verde de pinheiro, libertando muita chama e sobretudo bastante fumo. O ritmo da combustão deve ser constante e o forno vai dando os seus sinais através de sons e gradualmente, tendo por baixo punhados de caruma, vai-se colocando terra preta e gradualmente o teto e a entrada do forno, vão sendo fechados, provocando uma rápida redução de ar designada por processo de atmosfera redutora que irá conferir a negritude e singularidade às peças.



Figura 30. Peças a ganhar cor

Durante a cozedura, a temperatura - que pode rondar os 1000 graus -, deve ser mantida constante praticamente até ao fim, não se podendo apagar senão a louça ficaria branca, se depois de fechado o forno ganhasse um respiro e começasse a fumegar, tinha de ser tapado de imediato para não ficar amarela.

Outrora, quando havia também pequenas produções, estes oleiros faziam uma fornada conjunta designada por “poia” e a loiça era distinguida através de pequenos sinais, nomeadamente, letras, estrelas, meias-luas, pequenos círculos e outros sinais geométricos.

1.5.8. A DISTRIBUIÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO



Figura 31. Retirada das peças do forno e separação por categorias

Cozida a loiça, era necessário proceder à sua venda pois praticamente todas as famílias necessitavam de sobreviver desta atividade e a comunidade era numerosa, estando organizada em pequenas oficinas familiares onde cada um dos seus membros tinha uma ocupação em todo o ciclo produtivo e nas suas múltiplas tarefas.

Os louceiros deslocavam-se para a estrada Nacional 15 e, ao longo de quilómetros, num dos mais belos cenários de ar livre das cercanias desde a antiga ponte de Parada de Cunhos até à entrada de Arrabães, prestaram “um excelente serviço ao turismo regional” (Ribeiro, 1970:26) e garantiram a sobrevivência. E com o seu espírito primitivo, cavaram luras nas saibreiras, construíram barracas, montaram expositores, instalaram a sua roda, alindaram a obra e começaram a vender aos turistas (Campos & Carvalho, 1999).

A louça era colocada no chão e pendurada em armações de pau de pinheiro peçadas de pregos dobrados, onde se penduravam as peças, obedecendo a uma hierarquia da procura, em função da beleza de cada uma e da natural visibilidade e destaque que se pretendia evidenciar. Em sítio menos nobre estava a injustiçada e secular louça de cozinha – alguidares, assadeiras, pichorros, canecas e cafeteiras e, num canto mais protegido as peças artísticas de maior envergadura (potes e jarras). Em caixotes, grades ou gavetas velhas amontoavam-se pucarinhos de dimensão mais reduzida e miniaturas, que são uma imagem de marca deste centro oleiro e suspensas nos pregos, as bilhas de segredo, jarras, bilhas de melão, candelabros e candeeiros.



Figura 32. Nas várias fases do processo produtivo, as mulheres configuram sempre um fator decisivo

Visitavam potenciais compradores porta a porta, tinham uma rede de distribuidores nomeadamente na Terra Quente Transmontana, em Penude (Lamego), em Cabeceiras de Basto, Chaves e Mesão Frio. Também vendiam nas afamadas termas de Chaves, Pedras Salgadas e Vidago, onde uma clientela elitista procurava a elevada qualidade evidenciada pelos oleiros de Bisalhães. Faziam as feiras do eixo Régua/Chaves, penetrando em áreas territoriais dos centros de Gondar, de Vilar de Nantes, de Tourencinho, de Baião e até de Molelos, como afirmava Cortês (1942:165-166), descrevendo que:

"São bastante importantes os mercados das loiças produzidas em Bisalhães; além de abastecerem quase todo o norte do concelho, aparecem em grande quantidade na feira de S. Pedro. Contudo, a produção de Bisalhães é consumida principalmente na parte baixa do concelho de Vila Real e seu distrito, abastecendo também parte do de Viseu, em concorrência com as olarias de S. Pedro do Souto, Fazamões e São Pedro de Paus, já no concelho de Resende, Província do Douro Litoral."

Esta nota é reveladora de muita da dinâmica comercial que o centro oleiro imprimiu no território, reforçando ainda a histórica ligação umbilical da sua expansão territorial e temporal ao nascimento da Região Demarcada do Douro e às dinâmicas sociais e económicas que a construção da paisagem vinhateira proporcionou, a partir de meados do século XVII (Tapada, 2006). Operacionalizaram um sistema de visita e venda em função das produções agrícolas de cada zona, que trocavam pelas suas manufaturas, faziam as vendas mais significativas na época do vinho e das azeitonas. Tanto recebiam em géneros como em dinheiro e escolhiam os sábados e domingos à saída das missas dos lugares, altura em que havia maiores aglomerações e ainda estava fresco o recebimento semanal dos jornaleiros.



Figura 33. Limpeza de cinza e fumo das peças

O transporte das peças, onde vigoravam os cestos de 4 asas, as tábuas, as grades de fruta e as rodilhas, era feiro a pé e por norma a cargo das mulheres. Elas estabeleciam as suas redes de simpatia, desenvolviam relações de amizade, tinham em cada lugar alguém de confiança a quem entregavam alguma mercadoria, recebiam alguma refeição, pernoitavam em lojas, palheiros e outros anexos e continuavam no dia seguinte. Como a loiça se partia com regularidade, o mercado mantinha-se sempre em aberto sobretudo para utensílios domésticos correntes, panelas, alguidares, malgas, pichorros, cântaros e outros.

A dureza do transporte sensibilizou Ribeiro (1970:25-26) por ser *"penoso ver-se neste século de alta civilização, pobres homens e mulheres, carregados como bestas de carga, calcorreando íngremes ladeiras, descalços, ao sol escaldante, à fria geada, à chuva e ao vento, com cargas que excediam 60 quilogramas"*.



Figura 34. Oficina/loja do oleiro

Vila Real foi sempre um mercado apetecível, próximo e onde se estendiam grandes quantidades de artefactos oláricos, pois as aldeias do termo aqui faziam a transação das suas produções, nomeadamente gêneros hortícolas, laticínios, gados e lenhas, "que conduzem as mulheres a modo das saloyas da corte, e outra conduzem os homens em carro" (Costa, 1965), com destino ao Campo do Tabolado, onde todas terças e sextas-feiras se realizavam importantes mercados regulares (Dinis, 2000).

Mas eram as festas anuais de junho, em Vila Real, que iam do Sto. António até ao S. Pedro, onde se atingia o apogeu do ciclo dos barros, através da respetiva feira no largo da Capela Nova. Nesta altura do ano, os oleiros mobilizavam as suas produções artesanais, imortalizando no imaginário vila-realense a festa dos Pucarinhos, pelo São Pedro, onde se jogava o pannelo, se ofereciam miniaturas (outrora revestidas de mica moída) e se confraternizava com clientes e amigos ao som de afamadas bandas filarmónicas que animavam a cidade. E então, no meio do buliço e euforia, o mundo dos barros assumia um papel extraordinário de afirmação comercial, de divertimento, jogos, ritualizações e simbolismos, marcando gerações que viveram estas festas.

1.6. POSICIONAMENTO DO CENTRO OLEIRO



Figura 35. Verificação de qualidade

Apesar de sólidas evidências, a história da atividade olárica do termo de Vila Real, encerra, no entanto, lacunas, ausências e, muitas vezes, contradições (Dinis, 2000; Tapada, 2005; Fernandes, 2008). Os registos e inquéritos paroquiais, os diversos estudos cerâmicos, os impactos das produções, as áreas alargadas de comercialização e a tradição oral, embora evidenciando uma pujante atividade, são, por vezes, omissos e até inexplicáveis. O puzzle assenta em certezas, mas, apesar da muita e variada investigação, está incompleto.

Historicamente referida em épocas anteriores, o século XVIII é apontado como o tempo da “explosão” das produções oláricas atendendo ao surgimento de importantes mercados urbanos e rurais envolventes, geralmente associados à obsessão vinícola duriense, à proximidade do mercado de Vila Real e à atividade exercida junto de outros centros produtores. Esta nova realidade teve impactos positivos no aumento do número de fogos e na população residente no centro oleiro e na Freguesia de Mondrões (Barreto, 1993; Tapada, 2006; Fernandes, 2008; Séren, 2009).

Sendo a olaria de Bisalhães a herdeira natural das primeiras formas de produção iniciadas nos períodos Neolítico e Medieval, evidentes neste território, verifica-se a sua capacidade de adaptação eficaz às vicissitudes do tempo (Tobias, 1988). Porém, a legitimidade que lhe está associada, pese uma notável capacidade de inovação e de resposta dada pela comunidade olárica nas últimas décadas às transformações do mercado, pode não ser suficiente para garantir a perpetuação desta raridade artesanal no espaço português e europeu. Também, se constata a visível investigação e interesse que este tipo de olaria tem suscitado, devendo-se o mesmo a esse longínquo percurso histórico, ao seu caráter de produção diferenciadora e ao fascínio que exerce sobre a sociedade.



Figura 36. As pessoas são a centralidade no turismo

Os estudos feitos sobre as produções artesanais destinadas ao mercado turístico, recomendam que as peças devem possuir as características de serem pequenas, baratas, não demasiado exóticas e poderem conotar a região visitada (Santana, 1997). Aliás, trata-se de uma conclusão também subscrita por Deitch (1989) através de um exaustivo estudo sobre os impactos do turismo nas produções artesanais índias do sudoeste americano, reconhecendo que a diminuição do tamanho das peças se apresentou como o aspeto mais marcante da evolução daquele artesanato. Com efeito, a pressão exercida pela globalização generalizada e a desadequação das produções artesanais às necessidades correntes do quotidiano das comunidades originárias, o abandono e a desagregação de seculares modelos de vida e de sociabilidades, bem expressas no espaço rural e até urbano, têm colocado aos produtos artesanais dificuldades, ruturas e complexidades que, por norma, têm arrastado essas produções para um visível apagamento (Vilarinho, 2003).



Figura 37. As artes tradicionais configuram um contexto de fascínio para a atividade turística

Presentemente, a procura pelo artesanato evidencia uma alteração do utilitário para o decorativo e para o souvenir turístico, implicando um outro olhar, mais contemporâneo e adequado às necessidades e gostos do mercado atual, podendo ser benéfica a associação de novos designs e designers e a aposta no ensino técnico e artístico. Já há décadas alguns oleiros iniciaram a produção de bandejas com chávenas e cafeteiras, grandes jarras, vasos decorativos, simples ou com asas, bilhas de segredo, bilhas de rosca e tantas outras peças, iniciando este processo evolutivo e perpetuando, deste modo, o centro oleiro (Campos & Carvalho, 1999).

Assim, sendo incontornável o papel que o artesanato de Bisalhães pode ter no turismo regional e porque a pressão dos agentes e do mercado turístico ainda é residual, está por agora garantida a razoável qualidade das produções, a sua matriz histórica de forte identidade simbólica e a garantia do preço justo para o consumidor, não se colocando, deste modo, preocupações quanto às alterações de qualidade, pese o facto de já surgirem, no centro oleiro, peças cerâmicas de outras proveniências.

Também, muita da discussão teórica sobre o impacto do turismo nos territórios visitados é resultado de visões geralmente antagónicas entre a antropologia e a economia (Greenwood, 1972), encarando uns o turismo como um fenómeno monolítico e predatório e considerando outros a cultura como um recurso transacionável, olhada como salvação destas manifestações artísticas ou ainda como expressão da relação intercultural.

2. OS LINHOS



Figura 38. Linho antes de preparado

A região de Trás-os-Montes tem uma longa história de produção de linhos, com destaque para Montalegre, Boticas, Cerva, Limões e Ermelo. Também em Vila Real existem vários locais onde a produção de linho tem fiel representação, nomeadamente Agarez e Arnal, na Freguesia de Vila Marim, bem como Cales, Lordelo, Mondrões e alguns povos na Campeã (Sirarelhos). De forma geral, todos os linhos produzidos nestes locais adotam uma metodologia idêntica, podendo diferir num ou outro pormenor, desenho ou forma. As peças criadas são autênticas obras de arte, cada vez mais preciosas pela escassez de quem as produz e pela dedicação e paixão que é colocada na sua confeção. Criam-se toalhas e centros de mesa, jogos de banho, colchas, mantas e conjuntos de panos para quartos, bem como tapetes, panos de tabuleiros, guardanapos e cortinas.

Tarefa tradicionalmente feminina, nos dias de hoje, infelizmente, são poucas as tecelãs a trabalhar o linho [6] e já nem todas as casas possuem teares [7], mas as que ainda produzem, fazem-no com orgulho e dedicação, por amor à arte e à tradição e para mostrarem aos filhos e netos o memorável costume familiar e da aldeia (possivelmente na esperança de lhes despertar interesse para que sejam elas as futuras tecelãs da família), conforme nos contou a Dona Margarida Ribeiro, a quem nos atrevemos apelidar como “a última tecelã de Sirarelhos” (ADH, s.d.; D’origem lusa, s.d.).



Figura 39. Tecelã a fiar o fio com roca e fuso

[6] Em 1999, registavam-se 18 produtores de peças em linho (associações, empresas e homens e mulheres): 1 em Alijó, 2 em Boticas, 1 em Chaves, 8 em Mondim de Basto, 4 em Montalegre e 2 em Ribeira de Pena. (Fonte: NERVIR)

[7] A maioria dos teares foi vendido ou queimado.



No atelier de uma tecedeira encontram-se fardos de linho, teares, instrumentos de trabalho e peças já produzidas, prontas para serem comercializadas. Mas, antes de fazer o linho, é necessário cultivar a matéria-prima (tarefa que tem lugar no mês de abril/maio) e regá-la regularmente (preferencialmente de três em três dias) para que cresça com vigor e qualidade, fazendo notar a sua presença através do nascimento de uma flor azul, logo após os três primeiros dias, conforme nos conta a quadra popular que chegou até nós através da Dona Margarida Ribeiro:

*"A linhaça ralhou com o milhão,
Ah seu toleirão,
Estás oito dias para sair do chão!
Ó minha arrebitada,
Ao cabo de três dias já não és nada!"*

Posteriormente, quando a flor toma uma tonalidade amarela, habitualmente por volta do mês de julho/agosto, dá-se início à "arrancada", colhendo-se a "baganha" que segue para o "ripo" [8], onde se separa as sementes das folhas até sobrar apenas o caule que segue para a fase seguinte.

[8] Escova de pregos.

Figuras 40 e 41. Teia e beleza do processo artesanal, respetivamente

Depois de ripado, o linho é separado por molhos que são colocados a repousar, durante mais ou menos 13 dias, nas águas límpidas e geladas dos poços e rios da aldeia de modo a “perderem a verdura”. Daqui, são levados para as leiras, onde ficam mais 8/9 dias a secar ao sol e ao orvalho, antes de serem maçados para quebrar a parte rígida do caule. Posteriormente, apesar da fibra já ter sido libertada, ainda é necessário separá-la do linho e, já na oficina, geralmente instalada nas dependências da casa da artesã (sala ou cozinha), dá-se início à seguinte etapa do processo – a “espadada” ou “espadelada” – onde se trata a linhaça e se separa o linho da “estopa” [9]. Posteriormente, o linho é enrolado na roca e, de fuso na mão, as mulheres vão fiando as fibras, transformando-as em fio. O resultado deste processo são as chamadas “maçarocas” que seguem para o “sarilho”, para serem dispostas em meadas pequenas. Estas meadas entram assim num novo processo em que os fios, agora de espessura mais fina, passam de uma tonalidade dourada para um cru esbranquiçado após serem fervidos numa mistura em água, cinza e sabão (o “borro”) e cozidos no forno. Depois deste passo, as meadas são novamente lavadas e estendidas para corar, passando agora para a “dubadoira” de onde, com o auxílio das “canelas”, se dobam em formato de novelos, prontos a trabalhar. Finalmente, já no tear, a tecelã vai passando a “lançadeira” por baixo dos fios que se vão unindo na construção da obra final (Vasconcelos, 1913; ADH, s.d.; D’origem lusa, s.d.).



Figura 42. Oficina de uma tecelã


[9] Fibra de menor qualidade, mas que pode ser usada na confecção de peças mais simples ou “toscas”.

Todo o descrito até agora ilustra alguma da complexidade desta arte tradicional e, considerando que a produção de uma peça se prolonga durante meses, iniciando-se com o cultivo da matéria-prima até à confeção da obra final, é natural que o valor comercial destes produtos possa atingir as centenas de euros. Por exemplo, com o linho já preparado, o fabrico de um pequeno conjunto de panos de mesinha de cabeceira pode levar uma semana e, dependendo da qualidade da fibra, se é linho ou estopa, o seu preço é variável (ADH, s.d.).

Presentemente, apesar do número de mulheres artesãs ser cada vez menor, com as jovens a enveredar por outras opções profissionais, a Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD) desenvolveu uma parceria com a Junta de Freguesia de Vila Marim e a empresa Ruralidade Verde, no âmbito dos projetos LEARNVIL e CULTURAL+, com o objetivo de revitalizarem esta arte tradicional. Com efeito, uma das primeiras iniciativas, que decorreu no mês de maio de 2022, consistiu na sementeira de um campo experimental de linho, em Agarez (UTAD, 2022).



Figura 43. Tear com peça de linho em desenvolvimento



E, atentando à importância que o saber tradicional e a transmissão de conhecimento intergeracional têm na preservação e revitalização do artesanato, a propósito da tradição do linho, citam-se as seguintes quadras, em voga em Agarez:

*“Assenta-te aqui, António,
na mesa do meu tear.
Enche-me uma canelinha,
O mundo deix'ó falar.*

*Mariquinhas tecedeira
tem o tear à janela,
dá-lhe o vento da ribeira,
todo o fiado lhe quebra.*

*Nossa Senhora tem linho,
quem tem linho tem linhaça,
hei-de servir a senhora,
dois anos ou três de graça.*

*Mariquinhas tecedeira
tem o tear e não tece,
certo é que tem amores
ou o tear lhe aborrece.*

*Quem me dera ter a dita
como o linho que fiais,
para vos dar tanto beijo
como vós no linho dais.”*

Figura 44. Peça de linho a ganhar forma



3. A CESTARIA



Figura 45. Workshop de cestaria com Adelino Cardoso

De entre o artesanato da região Douro, o cesteiro e os cestos são duas identidades bem presentes a par de outras simbologias associadas à arte da olaria, dos linhos e da latoaria que ainda há bem pouco tempo era produzida no espaço rural, bem como no centro de Vila Real, configurando uma atividade marcante da cidade. Com efeito, a necessidade de desenvolver objetos funcionais que auxiliassem nas necessidades campestres do dia-a-dia, fez com que o povo rural desta região se socorresse da sua veia artesanal e, com as matérias-primas que tinha ao seu dispor, enveredasse pela produção de cestaria. E assim, é neste contexto que surge o típico cesto vindimo, que tantos homens transportaram nas suas costas subindo os socalcos durienses, para que as uvas chegassem ao seu destino e se produzissem vinhos de excelência, reconhecidos mundialmente.

Seja para arrecadação ou transporte de géneros e artigos, os tradicionais cestos ganham a sua designação conforme a função que desempenham. Partindo do maior para o mais pequeno, todos eles possuidores de duas asas laterais, temos, em primeiro lugar, o já mencionado cesto vindimo, a que se segue o cesto roupeiro, no qual transportavam as produções agrícolas como a erva, a batata e as espigas de milho [10]. Depois, temos o cesto da pedra ou da terra que, tal como o nome indica, tinha como função carregar pedras e terra de uns locais para outros. Destacam-se ainda os cestos do almoço, com características multifunções, usados tanto para o transporte de estrume e legumes, como para levar refeições para alimentar quem andava a trabalhar nos campos ou nas vindimas.



Figura 46. Demonstração de cesto vindimo

[10] A apanha do milho e, em especial, a desfolhada, onde as pessoas se sentavam numa roda no chão, favoreciam alguns jogos e rituais como, por exemplo, o direito a um beijo dado aos participantes, ou ao seu par favorito, por parte de quem encontrasse uma espiga de milho rei.

Adicionalmente, importa ainda referir as variadíssimas cestas, também elas de diferentes dimensões, compostas por uma só asa e com múltiplas utilidades sendo utilizadas para a enxertia, apanha da azeitona, batata, uva, feijão, tomate e outros cultivos, bem como para o armazenamento e transporte de objetos e comida para as merendas ou piqueniques. No entanto, apesar dos modelos enumerados, o cesteiro pode, por solicitação, produzir cestos e cestas das mais variadas dimensões e modelos, indo ao encontro das necessidades e preferências do consumidor [11].

O processo de produção da cestaria inicia-se com a escolha da matéria-prima, normalmente vergueiros de castanheiro-bravo e lódão, preferencialmente cortados em locais afastados da água pois, segundo a tradição, tais condições conferem mais macieza e resistência à peça que se pretende produzir. Também se deve ter em consideração uma regra de ouro que garante a qualidade e longevidade do cesto [12], consistindo em cortar a madeira nos meses de janeiro e agosto e, de preferência, na fase lunar de quarto minguante. A matéria-prima, depois de cortada, é transportada para a oficina do artesão ou local de produção, onde irá ser “ripada” em tiras e mergulhada em água para não encolher e manter a flexibilidade e resistência [13]. Posteriormente, o cesteiro passa para o “cavalo” [14], onde alisa as tiras, preparando-as para a montagem. Por fim, começa por fazer as “costelas” [15], partindo da base ou fundo, para o que será o corpo do cesto, a que se segue o entrelaçamento, onde se puxam as fibras ou tiras até à altura desejada, conferindo dimensão à peça.

Adelino Cardoso e Joaquim Rodrigues, cesteiros da Cumieira, são dos poucos que ainda sabem trabalhar a arte da cestaria [16] e foram a principal referência desta investigação, tendo-nos guiado pelo processo de confeção dos cestos do Douro, desde a preparação da matéria-prima até ao produto final. Ambos já carregaram, produziram e repararam inúmeros cestos ao longo da vida, seja na própria oficina, dos patrões ou em casa de clientes, no caso de Adelino Cardoso, ou ao longo das aldeias do aro vila realense, como nos contou Joaquim Rodrigues. Atualmente, são poucos os cesteiros em atividade e o aparecimento do plástico teve efeitos na procura destes produtos artesanais, no entanto, o Senhor Adelino ainda produz algumas unidades, seja para uso próprio ou mediante encomenda, mas confessa que hoje as pessoas utilizam os cestos principalmente como elemento decorativo. Não obstante, quando a saudade aperta, gosta de recordar o passado através do restauro de cestos antigos ou construção de novos.

[11] Os dois cesteiros contam-nos ainda que, com todo o material previamente preparado, a produção pode chegar aos dois cestos por dia e atingir o custo unitário de mais de 70€.

[12] Um cesto de madeira cortada de acordo com estas condições pode durar 70 ou mais anos.

[13] Este processo de conferir humidade à madeira dura habitualmente dois dias e duas noites e, pode ser repetido até se atingir o estado ideal.

[14] Banco corrido, sob o comprido, com pedais.

[15] Parte fundamental do cesto que lhe confere a sua estrutura.

[16] Em 1999, registavam-se 11 cesteiros (associações, empresas, homens e mulheres): 2 em Alijó, 3 em Chaves, 1 em Mesão Frio, 1 no Peso da Régua, 1 em Sabrosa, 2 em Santa Marta de Penaguião e 1 em Vila Real. (Fonte: NERVIR)

Assim, a par das outras formas de artesanato já aqui mencionadas, a passagem do tempo e o contexto mundial atual tendem a afastar estas artes tradicionais das comunidades, lançando-as numa trajetória de esquecimento e abandono e, atendendo ao importante papel histórico da cestaria, especialmente na Região do Douro, é essencial a sua proteção, dinamização e divulgação para que o saber e a experiência de quem ainda produz estas peças não se desvaneça e possa chegar às gerações futuras, até por que: *"Quem faz um cesto, faz um cento, se lhe derem verga e tempo"* (Popular).



Figura 47. Cesto vindimo e trouxa



PARTE II: ALGUNS EXEMPLOS DE ARTESANATO EM CABO VERDE

Figura 48. O sol é um elemento essencial na secagem das peças

BREVE ENQUADRAMENTO

A cultura cabo-verdiana é resultado da mistura de diferentes povos e etnias que conviveram durante séculos, moldando uma identidade própria. Foram os principais grupos, europeus e escravos negros africanos, que trouxeram habilidades e saberes distintos para o arquipélago. Essa convivência resultou em manifestações culturais típicas, como a língua crioula, a religião e a cultura, englobando as artes plásticas, o artesanato, a música, a dança e a literatura.

O artesanato cabo-verdiano está historicamente ligado às condições ecológicas e geográficas do arquipélago, sendo produzido maioritariamente com foco nas necessidades do quotidiano ou com fim decorativo, constituindo um instrumento de expressão e identidade culturais.

Algumas das principais atividades artesanais em Cabo Verde incluem a cerâmica/olaria, a cestaria, a tecelagem, a escultura em madeira e a produção de objetos em couro, sendo nos 3 primeiros que reside o foco desta investigação.



Figura 49. Pote de tingiu

1.A OLARIA - PRODUÇÃO DE BARROS VERMELHOS



Figura 50. Produção conjunta

Em Cabo Verde identificam-se 3 tipos de cerâmica distintos: a tradicional, a de construção e a contemporânea. A cerâmica tradicional corresponde à olaria e dedica-se ao fabrico de peças utilitárias, de uso doméstico, podendo ser produzidas também telhas e tijolos para construção e revestimento dos fornos (Silva, 2006). Tal como em Bisalhães, em Cabo Verde, a atividade olárica desenvolve-se no seio familiar e as técnicas são transmitidas de geração em geração, contribuindo para a organização social da comunidade e para a definição de espaços femininos e masculinos, apesar de serem as mulheres as principais conhecedoras desta arte e de outras como os bordados, as tapeçarias, a tecelagem, a tingidura e as rendas (Marçal, 2012).

A olaria do arquipélago desempenhou e desempenha um importante papel a nível económico, artístico e cultural, estando intimamente ligada ao quotidiano rural do país que subsiste através das atividades agropecuárias, com destaque para as produções de milho, feijão, cana-de-açúcar, banana, mandioca, batata-doce e inhame, dando origem a outros produtos como a água ardente de cana-de-açúcar, queijos, manteiga e doces (Sarmiento, 2018; Marçal, 2012).



Figura 51. Preparação da pasta com água

Em Cabo Verde produz-se olaria em várias comunidades rurais como Trás di Munti, Ribeirão Carriço, Ribeira dos Engenhos, São Domingos e Fonte Lima. Esta última comunidade, no Município de Santa Catarina, é conhecida pela tradição de trabalhar o barro através de técnicas de produção, formas, texturas e cores que se mantêm praticamente inalteradas ao longo do tempo, sobrevivendo graças aos mercados locais de Assomada e Praia e à população da ilha de Santiago, que é consumidora desses artefactos, sobretudo para o transporte de produtos agrícolas, água e para semear plantas ornamentais (Sarmiento, 2018).

As formas e características dos objetos produzidos, assim como a decoração e as técnicas utilizadas na sua produção, são testemunhos da sua origem africana. No geral, em Cabo Verde todas as oficinas utilizam as mesmas técnicas de recolha, tratamento e produção das peças de barro (recolha da argila, pilagem, construção da pasta, moldagem, secagem, cozedura e arrefecimento), no entanto, em algumas comunidades, como São Domingos, a dificuldade na obtenção de lenha e os períodos de seca levaram à adoção de métodos de cozedura mais modernos e industrializados, optando por fornos elétricos e a gás como alternativa ao tradicional forno aberto (Marçal, 2012; Silva, 2006).



A argila utilizada em Cabo Verde é do tipo primário e pode, hoje, ser obtida de forma fácil e acessível, ao contrário do que acontecia no passado, em que a sua recolha era proibida em certos sítios pelos grandes proprietários locais. As oleiras começam por escavar um pequeno buraco no solo, pois a argila da superfície apresenta impurezas e, com a ajuda de instrumentos como picaretas, pás e enxadas, recolhem a quantidade desejada que é depois transportada, à cabeça, em sacos, baldes ou com o auxílio de animais (burro) para a oficina, onde vai ser trabalhada e cozida. Quando é recolhida a argila apresenta um tom claro, adotando uma tonalidade castanho-escura depois de misturada com água e amassada. Feitas e secas, as peças regressam à sua tonalidade clara, ganhando um tom corado e avermelhado depois de serem tratadas com água avermelhada e cozidas (Silva, 2006). De entre as peças utilitárias mais produzidas em Cabo Verde, destacam-se os potes, alguidares, vasos, telhas, tijolos, bindes [17], moringues [18], penicos, pratos, tigelas, fogareiros, xícaras e potes “di tingui” [19] e, numa linha mais decorativa, para além dos objetos anteriores que adquiriam igualmente esta função com o tempo, produzem-se estatuetas, vãos, bandejas e tabuleiros e algum figurado, este último mais ligado à Ilha de São Vicente (Marçal, 2012).

[17] Vaso de barro furado para fazer cuscuz.

[18] Vasilha de barro bojuda para conservar água.

[19] Recipiente usado para tingidura.

Figuras 52 e 53. Produção tradicional e modelação na roda, respetivamente



Figura 54. As mãos são o elemento essencial na modelação

A criação de um pote, por exemplo, requer algumas horas de trabalho por parte da oleira que produz, em média, 5 a 6 peças deste tipo por dia. Quanto aos instrumentos utilizados na sua produção, existem algumas rodas, mas usualmente, a produção de peças é feita em cima de uma pedra de grandes dimensões ou no chão limpo ou em cima de sacos, conferindo à massa uma forma inicial cilíndrica. As rodas apenas são utilizadas como auxílio quando a oleira já não tem saúde para trabalhar no chão ou na pedra. O barro, depois de enrolado, é colocado numa posição vertical e começa-se a moldar a pasta ao encontro da forma pretendida com auxílio de objetos do quotidiano como, por exemplo, os cavacos (cabacos), espigas de milho sem grão (enganhas), panos embebidos em água, facas, arcos, fios de sial ou de “saco pó” (Silva, 2006).



Figura 55. Tratamento com água avermelhada que confere a cor característica às peças

Uma particularidade da técnica utilizada em Cabo Verde é que na produção de algumas peças, o corpo e o pescoço da mesma são produzidos em separado e unidos mais tarde, dando origem à obra final. Depois de moldada, a peça é seca ao ar livre, aperfeiçoada com um pano molhado e é retirado o excesso de argila. Mais tarde, igualmente com pano cheio de água, torna-se a aprimorar o objeto que volta a secar antes de ser esfregado com fios de sisal e lhe ser passada uma “calda de barro vermelho” para embelezamento da peça, agora pronta a cozer (Silva, 2006).

A cozedura em Cabo Verde raramente é feita a título individual, juntando-se a louça de dois ou três vizinhos para essa tarefa, recorrendo-se ainda ao método tradicional de cozedura em fogueira aberta em algumas localidades, utilizando restos vegetais e excrementos animais (preferencialmente de vaca) como combustível. Assim, as louças depois de secas, seguem para o forno, onde são sobrepostas em camadas, alternando sucessivamente entre peças e excrementos de animais até todas estarem no forno, sendo a última camada composta por palha para tapar tudo. Os excrementos em camadas funcionam como isolante, impedindo que o ar circule no interior das peças para não as danificar, permitindo apenas a sua ventilação horas mais tarde. Normalmente as louças são cozidas ao anoitecer e permanecem no forno até ao dia seguinte, garantindo um arrefecimento gradual e a qualidade dos produtos (Silva, 2006).

Finalizadas as peças, estas seriam transportadas, antigamente, à cabeça das próprias oleiras e das suas ajudantes que recebiam parte dos lucros obtidos com as vendas, ou em cima do dorso de animais como o burro, a mula ou o cavalo, tratando-se de uma tarefa geralmente mais demorada e penosa. Atualmente o cenário é outro e as louças são levadas até aos mercados de carro ou barco, caso tenham de sair da ilha para mercados mais distantes (Silva, 2006).

Em Cabo Verde, tal como já foi referido anteriormente, a olaria consiste numa atividade secundária e sazonal, que complementa as outras atividades principais dos oleiros para garantir o sustento das famílias, mas ao contrário do cenário português, no arquipélago, a olaria é uma atividade maioritariamente feminina, onde os homens pouco ou nada participam, considerando a arte dura e maçadora (Silva, 2006). No entanto, apesar de ainda existirem em atividade três centros de produção – Fonte Lima (Santa Catarina), Trás di Munti (Tarrafal de Santiago) e Rabil (Ilha da Boavista) – a ameaça à sua extinção tem vindo a acentuar-se com a passagem do tempo, o desaparecimento de algumas peças, a escassez de oleiras, a falta de procura por objetos de barro, a inovação tecnológica e a introdução no mercado de eletrodomésticos, objetos metálicos, de vidro e de plástico. Consequentemente, os centros de produção resistentes têm vindo a adaptar-se às novas necessidades do mercado, com vários produtos a adquirir funções diferentes daquelas que originalmente teriam sido pensadas, produzindo-se atualmente bastantes souvenirs para o mercado turístico, sejam tartarugas, elefantes, pais natais e outras réplicas de objetos de barro (Marçal, 2012; Rovisco, 2017).



Figura 56. Peça cintada a secar

No entanto, apesar de ter resistido às transformações da sociedade, a olaria de Cabo Verde enfrenta hoje uma trajetória de decadência, com a ausência de incentivos do governo, não sendo explorada a um nível educativo mais formal, com os jovens a enveredar pela prática de outras atividades profissionais. Não obstante, prevalece a vontade de preservar esta arte, que pouca inovação sofreu a longo dos tempos, mas que o surgimento de novas técnicas (formas em gesso), instrumentos e motivos decorativos (baixos-relevos e motivos inspirados na fauna local), fazem com que as peças de barro ganhem uma nova imagem estética e mais apelativa (Sarmiento, 2018).



Figura 57. Mobilização da comunidade para o processo da cozedura

Com efeito, destacam-se as iniciativas dos órgãos de comunicação e revistas culturais que tentam chamar a atenção para a preservação da tradição olárica, através da divulgação de vários artigos sobre esta temática e a dinamização de projetos que visam a preservação do património cultural de Cabo Verde como, por exemplo, o IPC – Instituto do Património Cultural de Cabo Verde. Este Instituto encontra-se a desenvolver o projeto “Olaria Tradicional”, com o objetivo de analisar cientificamente o papel da olaria enquanto Património Cultural Imaterial no domínio do artesanato tradicional, em parceria com a Câmara Municipal de Santa Catarina, das Oleiras e da UNESCO, culminando na produção de um catálogo e na construção de uma oficina para capacitar os jovens da região (Marçal, 2012; IPVC, s.d.).



Figura 58. Gestão do forno em combustão

Não obstante, aliado a estas fragilidades e problemáticas, Cabo Verde enfrenta também alguns obstáculos ambientais e demográficos, com efeitos na produção de olaria no arquipélago. A nível ambiental tem vindo a notar-se que a atividade olária, por depender de vários recursos naturais, pode ser nociva para o ambiente, acarretando desequilíbrios na fauna e na flora, uma vez que depende da exploração de matérias-primas como a água, a argila e as lenhas. A nível demográfico, o número cada vez mais reduzido de oleiras em atividade [20] e os níveis mais cada vez mais elevados de escolaridade dos jovens fazem com que os mesmos tenham mais ambições para a sua vida e optem por outras saídas profissionais, pondo em risco o futuro da olaria. Importa ainda referir que, mais recentemente, têm surgido alguns relatos de oleiras que se queixam de problemas respiratórios por inalação de fumos e cinzas durante o processo de cozedura das louças que, para além de serem nocivos para a saúde, entram para as suas casas comprometendo o seu interior, especialmente nos locais onde se utilizam os modernos fornos elétricos (Silva, 2006).

[20] Segundo Silva (2006) existiam, em 1995, em Fonte Lima - Santa Catarina, entre 30 e 35 oleiras, face a um número mais reduzido no ano de 2006, onde apenas registou 20 a 25 oleiras em atividade.

2. OS LINHOS

Em termos globais, a arte de tecer configura uma das formas mais antigas de artesanato, utilizando, tradicionalmente, matérias-primas de origem vegetal (algodão e linho) ou animal (lã e seda). O registo do aparecimento dos primeiros teares situa-nos no período Neolítico, onde o homem fazia criações entrelaçando galhos e ramos para construir cestos, escudos e barreiras. Com o passar do tempo, após colhidas, preparadas e trabalhadas, as diferentes fibras chegam até ao consumidor final sob a forma de tecido para vestuário, sapatos, tapetes ou acessórios, como cintos e bolsas (Levy, 2014).

O “pánu di téra” consiste num tecido de algodão produzido no arquipélago de Cabo Verde desde meados do séc. XV [21], com maior incidência inicialmente nas ilhas de Santiago e Fogo, mas alastrando-se depois às ilhas da Boa Vista, Brava e Santo Antão (onde já não se produz), através de técnicas de tecelagem e com o auxílio de teares horizontais, introduzidos pelos escravos provenientes da Guiné servindo, não raras vezes, de moeda de troca, não só para transações comerciais, mas também para o pagamento de funcionários nos mercados escravagistas da Costa Oeste Africana. Como consequência, os escravos vendidos fizeram chegar a sua arte a outros sítios onde o “pánu di téra” se tornou conhecido, como é o caso do Brasil e outros países da Europa e África, chegando aos dias de hoje como um símbolo da identidade cabo-verdiana e testemunho da sua herança africana sendo, não raras vezes, usado e exibido com esse sentimento de pertença e orgulho (Carreira, 1983; Amarante, 2012; Levy, 2014; Kovtun, 2016; Nolasco, 2018).

Durante os primeiros séculos após o seu surgimento, o “pánu di téra” era maioritariamente utilizado em cerimónias importantes, constituindo um símbolo de estatuto social, cobiçado pelos chefes dos clãs da costa ocidental africana e tendo adquirido, mais tarde, um significado político, que evoluiu com o decorrer do tempo. Já no século XVII, a cultura do algodão e a tecelagem, entra numa trajetória decadente resultado de vários fatores como as inúmeras secas e crises de fome, a alteração do panorama político de Cabo Verde, a falta de mão-de-obra como consequência da venda de escravos, o Tratado de Methuen em 1703, a Revolução Industrial e o aparecimento, a partir de 1850, do pano de algodão “paulino”, branco cru e de produção americana (Kovtun, 2016; Nolasco, 2018).

[21] Ainda sobre a tecelagem no arquipélago de Cabo Verde, Carreira (1983, p. 47) afirma que a primeira menção escrita sobre a produção de panos de algodão nestas ilhas aparece na carta de Dezembro de 1517, enviada para Espanha pelo Juiz de Residência da Ilha de Santo Domingos, Alonso Zuaco, ao Monsenhor de Xevres: *“Hay necesidad ansimismo que vengan negros esclavos como escribo a su Alteza /... / mas que hacerle saber que es cosa muy necesario mandando los traer, que donde esta isla partan los navios para Sevilla donde se compre el rescate que fuere necesario, ainsi como paños de diversos colores com otras cosas de rescate que se use em Cabo Verde donde se han de traer com licencia del Rey de Portugal, e que por el dicho rescate vayan alli los navios e trayan todos los negros e negros que pudieren haber, bozales de edad de quinze, o diez e ocho o viente años, e hacerse han esta isla a nuelasr costumbres, e ponnerse han en pueblos donde estarán casados com sus mugeres; sobrellevarse ha el trabajo de los indios, sacarse há infinito oro. Es tierra esta la major que hay en el mundo para los negros”*.

A produção do “pánu di téra” inicia-se com o cultivo da matéria-prima e, colhido o algodão, retiram-se as sementes com o auxílio de um instrumento de madeira lisa em forma de paralelepípedo e de um pau roliço. Posteriormente, procede-se à limpeza do algodão com “pó di tuco tuco”, um instrumento semelhante a um arco de flecha com cordel e segue-se para o seu alisamento com as cardadeiras (escovas com dentes de ferro) até atingir um aspeto roliço e leve, de cor clara, quase translúcida a que se chama “nambo”. Após esta fase, recorre-se ao “guitcho”, um fuso onde se coloca a fibra escovada (“nambo”) na sua extremidade, fazendo-a girar através de movimentos rotativos até atingir a espessura de fio pretendida. Depois de fiado o algodão é colocado em forma de meada com a ajuda da urdideira (estrutura em forma de dupla cruz, feita com uma vara vertical e duas horizontais) e pode então seguir para o processo de tingidura que pode levar vários dias até se atingir a tonalidade desejada. Posteriormente, a meada (tingida ou não) é bobinada em canelas através do “pó di baza” que serão depois colocadas nas lançadeiras do tear, prontas a usar pelo tecelão. Este processo era dividido entre homens e mulheres, sendo que as mulheres eram responsáveis pela preparação das fibras e os homens pela confecção do tecido (Amarante, 2012; Levy, 2014; Kovtun, 2016).

Para o processo de fabrico das peças, os artesãos cabo-verdianos recorrem ao tear, descrito por Levy (2014, p.39) como sendo: *“(...) composto por quatro estacas de madeira, implantadas no solo verticalmente e às quais se ligam duas traves longitudinais, onde correm as varas de suporte da roldana e dos liços, e as travessas transversais, eram colocadas a meia altura, sendo uma o enrolador e outra para correr a urdidura. Este funciona com a urdidura distendida horizontalmente.”* Para além dos teares, instrumento principal na arte da tecelagem, os artesãos necessitam igualmente de: (1) um pente para apertar o tecido, (2) liços (de pé e de mão), que têm a função de abrir e fechar a urdidura para passar a lançadeira com a linha e para fazer desenhos nas peças, (3) pedais para fazer subir e baixar os liços de pé e deixar passar a lançadeira, (4) lançadeira de madeira polida, em forma de barco, para transportar o fio, (5) canela feita de bambu que encaixa na lançadeira e permite que o fio se desenrole gradualmente, (6) roldana para passar o fio que liga o liço aos pedais, (7) pó de base para passar a urdidura, (8) “tábua bitcho” em forma de faca para desenhar, (9) pó de dobra ou enrolador para aguentar ou enrolar o tecido e (10) “cururú”, uma forquilha de madeira que agarra a urdidura para tecer, sobre a qual se coloca uma pedra que permite um deslizamento lento à medida que se tece (Levy, 2014; Kovtun, 2016).

Com influências muçulmanas/hispano-mouriscas e africanas, o “pánu di téra” diferencia-se pelos seus padrões singulares, que resultam da tecelagem de fios de cores diferentes, tradicionalmente compostas pelo azul-escuro, o índigo e o branco. Apesar de ser normalmente produzido por homens, o “pánu di Téra” conta hoje com uma geração de jovens mulheres tecelãs que, embora em número reduzido, conferem novos olhares e dimensões a esta arte, resultando em criações inovadoras, que fundem influências e designs contemporâneos e se aliam ao tradicional na criação de peças únicas com aplicações em “pánu di téra” como, por exemplo, candeeiros, cadeiras estofadas, acessórios de moda, peças de cerâmica e vestuário (Amarante, 2012; Nolasco, 2018).

Os panos de algodão utilizados para vestir podem ser divididos em duas categorias distintas: a dos panos simples/ordinários ou “chã” e a dos panos de bicho, boca-de-bicho ou panos d’obra. Na primeira classe, de panos mais básicos, encontramos as peças constituídas por faixas brancas ou tingidas (brancas, cru, pretas ou vermelhas), com padrões simples (riscas azuis ou pretas e brancas) e sem grande especialização técnica sendo, conseqüentemente mais baratos e usados regularmente no quotidiano das mulheres cabo-verdianas, seja como peça principal, ou em aplicações noutras peças de vestuário. Por sua vez, os panos d’obra correspondem aos panos feitos no tear que envolvem técnicas mais avançadas para a criação de peças com padrões e relevos geométricos ou figuras que os tornam num produto de luxo, naturalmente mais caro e reservado para ocasiões importantes (Amarante, 2012; Levy, 2014; Kovtun, 2016).

Atualmente, com o objetivo de preservar e dinamizar a arte da tecelagem cabo-verdiana foram sendo desenvolvidas várias iniciativas, nomeadamente, em 1976, através da fundação da Cooperativa de Produção Artesanal Resistência, no Mindelo, que passou, mais tarde, a Centro Nacional de Artesanato (CNA), tendo funcionado até 1997 no âmbito da investigação, formulação e dinamização do artesanato em Cabo Verde, onde ainda hoje laboram alguns dos artesãos ali formados (Levy, 2014). A título privado destaca-se o Atelier Mar – Artes e Ofícios, fundado no ano de 1979, em Mindelo, para valorização e promoção da cerâmica de Cabo Verde através da organização de eventos culturais e ações de formação (cerâmica, carpintaria, design gráfico, serigrafia, etc).

Adicionalmente, de modo a contribuir para o desenvolvimento da cultura e expressão artística cabo-verdiana, o governo criou em 1986 uma série de prémios para distinguir as melhores obras nas áreas do artesanato, pintura, literatura, escultura e música, entre eles os prémios Claridade, Jorge Barbosa, Pedro Cardoso, Eugénio Tavares, B. Leza, Jaime Figueiredo e Fonte Lima. Mais tarde, em 1994 foi criado, na Escola Comercial e Industrial do Mindelo, o curso de artes e ofícios, oferecendo formação nas áreas da cerâmica, gráfica e tecidos. Ainda nesse mesmo ano (1993/94) foi levada a cabo uma recolha de produtos de artesanato, pelo Instituto Nacional da Investigação Cultural, colocados em exposição no Museu Etnográfico da Praia (Levy, 2014).

Entre um outro conjunto de iniciativas salienta-se igualmente a criação do Banco da Cultura, que financia projetos culturais, o estatuto de vendedor de produtos artesanais e o selo “*Created in Cabo Verde*” que atesta a proveniência e qualidade dos produtos, protegendo os artesãos e clientes das cópias e falsificações (Levy, 2014).

Em paralelo, destaca-se ainda a Rede de Distribuição Nacional de Artesanato (RENDA) que faz circular no país e no estrangeiro os produtos produzidos em Cabo Verde, de forma a promover o seu escoamento e motivar a produção e a transmissão de conhecimento (Levy, 2014).

Também no Tarrafal, existe o Centro de Artes e Ofícios de Trás di Munti (CAO) que disponibiliza um espaço, com os materiais necessários (teares feitos de madeira e paus atados com cordas e pedras e acessórios como o pente, lisas, lançadeiras/canela, pedal, roldana, pós de dobra e caruru) para os tecelões trabalharem a sua arte (a tempo inteiro ou em complemento de outras atividades), utilizando as técnicas transmitidas de geração em geração, na produção de verdadeiras obras de arte de diferentes cores e padrão, onde refletem a sua identidade cultural (Nolasco, 2018).

Infelizmente, a globalização, a falta de matéria-prima e a conjugação desta profissão com outras atividades dos tecelões, nomeadamente a agrícola, representam algumas das fragilidades desta arte pois, apesar de ser um produto de elevado valor económico e cultural, o “pánu di téra”, procurado tanto pelos nacionais como pelos estrangeiros/turistas, é atualmente feito, maioritariamente, por encomenda, dado o elevado custo de produção e dificuldade de escoamento do produto (Levy, 2014). Não obstante, apesar do turismo configurar um fator importante para a venda destas peças, o turismo massificado está a fazer com que algumas áreas do arquipélago registem impactos nocivos da sua prática, como é o caso das Ilhas do Sal e Boavista cuja indústria turística pertence, na sua maioria, a empresas estrangeiras que comercializam pacotes de férias “tudo incluído”, deixando de fora outras atividades e negócios locais reproduzindo, de certo modo, a antiga estrutura social colonial. No entanto, em Santiago, verifica-se um cenário oposto, onde turismo favorece e impulsiona a procura e produção de souvenirs, onde a aplicação do “pánu di téra” a vários objetos de forma atrai cada vez mais compradores. Entre as inovações mais comuns de onde resultam estes produtos, destacam-se as t-shirts, as joias, as agendas, as sandálias ou as carteiras, apesar de, não raras vezes, serem encontradas imitações importadas destas criações (Rovisco, 2017; Nolasco, 2018).

3. A CESTARIA

A cestaria é uma forma de artesanato ancestral em Cabo Verde, especialmente nas zonas rurais da Ilha de Santiago. Para a produção das peças os artesãos, na sua maioria homens, utilizam fibras naturais obtidas localmente e em estado “verde” (para não partirem durante o processo de confeção), como o “caris” (fibras de carriço), fibras e folhas de coqueiro, tiras de carrapate e outros materiais resistentes que conferem robustez à peça, capaz de suportar enormes cargas. Esta matéria-prima, depois de limpa e cortada em pequenas tiras, está pronta a ser trabalhada, envolvendo-se numa dança de mãos que entrelaça os diferentes materiais, dando origem ao produto final (Levy, 2014; Oficinas do Convento, s.d.; Trás di Munti, s.d.).

As criações dos cesteiro são feitas com diversas finalidades, na sua maioria utilitárias. As esteiras que servem para atapetar o chão das casas, colocar debaixo ou sobre os colchões das camas ou suportar o colmo dos telhados, assim como cancarã e esteirado que partilham funções semelhantes, sendo que, este último, pode servir igualmente como cerca para guardar animais ou para armazenar cereais. Os tradicionais cestos, consistem num produto bastante comum e de uso maioritariamente doméstico, servem para guardar a louça, a roupa, a comida ou mesmo para o campo, para separar o farelo do milho ou o xerém da farinha, ou até para transportar grandes cargas. Adicionalmente, produzem-se também os famosos chapéus de palha, uma das obras mais comuns desta arte antiga, com fabrico semelhante ao dos cestos pela forma de cruzar e entrelaçar as fibras que os constituem (Levy, 2014; Oficinas do Convento – Associação Cultural de Arte e Comunicação, s.d.; Trás di Munti, s.d.).

Esta arte, tão característica de Cabo Verde e, em especial da Ilha de Santiago, tem vindo a ser dinamizada e preservada por meio de iniciativas locais como é o caso do Centro de Artes e Ofícios - Centro Interpretativo do Lugar (CAO), criado em 2009, no edifício da Cooperativa de Trás di Munti com o objetivo de garantir a continuidade dos artesãos e a passagem de conhecimento intergeracional, oferecendo-lhes infraestruturas e condições adequadas ao trabalho, contribuindo para a revitalização da arte, apoio à produção, dinamização turística, valorização patrimonial e progresso socioeconómico da comunidade numa perspetiva sustentável e ecológica. Para além disso, o CAO disponibiliza ainda visitas às oficinas dos artesãos e uma loja – a Loja da Terra – situada no mercado municipal do Tarrafal, onde se comercializam os produtos e as peças da região (Oficinas do Convento – Associação Cultural de Arte e Comunicação, s.d.; Trás di Munti, s.d.).

A PRODUÇÃO DE ARTESANATO EM CABO VERDE

LOCAL

Calheta São Miguel (Santiago)
Fogo
Fonte Lima (Santiago)
Mindelo (São Vicente)
Rabil (Boa Vista)
Ribeira dos Engenhos (Sta. Catarina)
Ribeirão Carriço
Santiago
Santo Antão
São Domingos (Santiago)
Trás di Munti (Santa Catarina)

TIPO DE ARTESANATO

Pánu di téra, cestaria e esteiraria
Pánu di téra
Olaria
Olaria e pánu di téra
Olaria
Olaria
Olaria
Pánu di téra e cestaria
Cestaria
Olaria e pánu di téra
Olaria

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na contextualização das artes tradicionais face ao desenvolvimento da sociedade atual, uma questão que se coloca prende-se com o facto da inovação, da tecnologia e da modernidade geralmente aceites como incontornáveis e desejáveis, terem tido um impacto negativo e assinalável no desaparecimento do saber tradicional, por falha da passagem geracional desse conhecimento, eliminando neste processo o saber milenar em que se estruturou a edificação social.

Apesar de lhe ser reconhecido um papel mediador entre o passado e o presente e ainda entre as gerações da comunidade onde se desenvolve, o artesanato tem por norma associada uma carga de menoridade, de periférico e até de excluído, longe das manifestações artísticas premiadas e elitistas no presente quadro social (Canclini, 1990). Contudo, esse património, manifestado de forma tangível ou intangível, perpetua uma determinada herança coletiva de relevância cultural e de identidade, mantendo um sistema integrado de significados, por meio do qual se estabelece e se mantém a natureza de realidade, assente em primeiro lugar no seu carácter simbólico e da memória, junto das comunidades donde provém (Greenwood, 1972).

Enquanto atividade económica, a produção artesanal é relevante, podendo constituir um sistema de coesão social e uma via para captar recursos de diversa tipologia, catapultar dinâmicas e energias, motivar fluxos turísticos e até, num sentido mais lato, servir como argumento do desenvolvimento local (Anico, 2004; Pereiro, 2003).

Com efeito, verifica-se que a redescoberta e a procura daquelas produções por parte dos emergentes mercados de perfil urbano, muito centrados no fenómeno turístico, levaram, por necessidade de escala e por gestão de oportunidade empresarial, à alteração da sua raiz artesanal e da sua função originária, transferindo-o para o meridiano da recordação ou *souvenir*.

Este fenómeno materializa um novo vínculo dos visitantes com a comunidade visitada ou com um destino turístico, perpetuando um campo de emoções positivas, associadas a uma experiência desejada ou até a uma espécie de viagem ao sagrado e ao "ter estado ali" (Carpenter, 1973; Graburn, 1977; Deitch, 1989). E pese o facto de terem acrescentado valia económica aos territórios e notoriedade aos agentes públicos, os produtos artesanais mudaram o seu meridiano simbólico, dos residentes para os turistas e, deste contacto com uma nova cultura, resulta a apropriação de ícones simbólicos que perduram amarrados às experiências do positivo e do autêntico que está na base da procura (Deitch, 1989).

Para Berlyne (1962) a vida humana, na sua totalidade, trata de manter um nível ideal de emoção e de fontes artificiais de estímulo, procurando por essa via compensar as carências e insuficiências do seu contexto natural. Ora, a principal função da conduta exploratória humana consiste na mudança do campo dos estímulos que a atividade turística possibilita e, dentro desta, os *souvenirs* configuram-se como a prova palpável da realidade da viagem que se perpetua através da partilha com as pessoas mais próximas, depois do regresso (Carpenter, 1973).

Assim, não está em causa reconhecer o relevante papel do turismo no relançamento destas práticas artesanais nas regiões onde operam, mas sim estudar os vários impactos culturais gerados e as mudanças que os motivam, sobretudo nos espaços territoriais menos desenvolvidas do mundo (Smith, 1992; Pereiro, 2003).

E, deste modo, as atividades tradicionais reganham um novo papel ao serviço do desenvolvimento permitindo concluir que “do velho se faz novo”!


BIBLIOGRAFIA

- ADH - Associação Douro Histórico (s.d.). Linhos de Agarez – As viagens da Lançadeira. Reportagem de Daniel Faioes/Mensageiro Notícias. Consultado em abril de 2023 em <https://dourohistorico.pt/linhos-de-agarez-as-viagens-da-lancadeira/>
- Alarcão, J. (1992). Etnogeografia da Fachada Atlântica Ocidental da Península Ibérica. Complutum, Madrid, 2-3: 339-345.
- Almeida, C. A. F. (1974). Cerâmica Castreja. Revista de Guimarães, LXXXIV(1-4).
- Amarante, N. M. B. (2012). Turismo Cultural: As Potencialidades Turísticas do Pano de Terra de Santiago em Cabo Verde (Master's thesis, Universidade do Minho). <https://core.ac.uk/download/pdf/38681529.pdf>
- Angeli, F. C. (1974). La Cerâmica. Barcelona, Ediciones R. Torres.
- Anico, M. (2004). Património, Turismo e Políticas Culturais Autárquicas.
- ANTT, DG, VOL.24, MS. 177, FL.1164
- Baptista, J. (1998). Estudo neotectónico de zona de falha Penacova-Régua-Verin (Doctoral dissertation, UTAD).
- Barreto, A. (1993). Douro. Lisboa, INAPA.
- Barroca, M. J. (1993). Centros Oleiros Entre-Douro-e-Minho (Séc. XIII). Contributo para o seu inventário e cartografia. In Arqueologia Medieval 2. Porto, Afrontamento.
- Berlyne, D. E. (1962). New Directions in Motivation Theory. In T. Gladwind & W. C. Sturvtant (Eds.) Anthropology and Human Behavior. Washington, D.C.: Anthropological Society of Washington.
- Campos, M. E., & Carvalho, D. (1999). Bisalhães - Anatomia de um Povo. Vila Real, Minerva Transmontana.
- Canclini, N. G. (1990). Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da Modernidade. México, Grijalbo.
- Canotilho, M. I. (2003). Processos de cozedura em cerâmica. Bragança, Politécnico de Bragança.
- Carpenter, E. (1973). Oh, What a Blow Phantom Gave Me!. Holt, Rinehart and Winston. New York.
- Carreira, A. (1983). Panaria Cabo-verdiano-Guieenense (aspectos históricos e socio-económicos) 2ª Edição. Lisboa, Instituto Cabo-Verdiano do Livro.
- Cavaco, C. (1992). A Utopia dos Urbanos? In C. Cavaco (coord.), Desenvolvimento Rural: Desafio ou Utopia. Lisboa, Coleção – Estudos para o Desenvolvimento Regional e Urbano. Centro de Estudos Geográficos.
- Chaves, L. (1953). Do barro se faz louça; na louça se come o trigo.... Lisboa, Federação Nacional dos Produtores de Trigo, 13-59.
- Coffyn, A., Gomez, J., & Mohen, J. P. (1981). L'Apogée du Bronze Atlantique. Le Depot de Vénat. Paris.
- Cortês, F. R. (1942). A olaria negra em Trás os-Montes. Lisboa, Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- Costa, A. C. (1868). Corografia Portuguesa e Descrição Topográfica. Braga, Tipografia de Domingos Gonçalves Gouveia.
- Costa, A. J. (1965). LiberFideiSantaeBracarensisEclesia. Braga, Junta Distrital.

- D'origem Lusa – Dos cantos aos encantos (s.d.). Linho de Agarez: Artes e ofícios têxteis. Consultado em abril de 2023 em <https://www.dorigemlusa.pt/conhecer/linho-de-agarez/>
- Deitch, L. I. (1989). *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Dinis, A. P. (2000). As olarias de S. Tiago de Mondrões no Séc. XVII. In *Estudos Transmontanos e Durienses*. Vila Real, Arquivo Distrital (pp.95/144).
- Ervedosa, C. M. (1991). Carta Arqueológica do Concelho de Vila Real. Vila Real, Direcção Geral da Qualidade do Ambiente - UTAD.
- Fernandes, I. M. (1999). O Comer e o beber em Louça de Barro. Do uso das peças: diversa utilização da louça de barro. In *Actas do IV Encontro de Olaria Tradicional de Matosinhos 1998*, 12-39. Câmara Municipal de Matosinhos.
- Fernandes, I. M. (1996). Centros produtores de louça preta da região Norte. Separata da revista «Olaria...», (1), 11-35. Barcelos.
- Fernandes, I. M. (2008). A análise do ofício de oleiro através da documentação. In *Actas das III Jornadas de Cerâmica Medieval e pós-medieval: métodos e resultados para o seu estudo*. Tondela, Câmara Municipal de Tondela.
- Fernandes, I. M. (2009). Oleiros de Bisalhães: as voltas que o barro dá. In I. M. Fernandes (Coord.) *A louça preta de Bisalhães (Mondrões, Vila Real)* (pp. 12-57). Museu de Arqueologia e Numismática de Vila Real, Município de Vila Real; Museu de Olaria e Município de Barcelos
- Fernandes, M. I., & Teixeira, R. (1997). *Louça Preta em Portugal: Olhares Cruzados*. Porto, CRAT.
- Giese, W. (1958). Miscelânea: Olarias de Bisalhães. In «Boletim de Filologia», XVII, 1-2, Lisboa.
- Graburn, N. H. (1977). *Tourism: The Sacred Journey*. In *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Greenwood, D. J. (1972). Tourism as an agent of change: A Spanish Basque case. *Ethnology*, 11(1), 80-91.
- IPVC - Instituto do Património Cultural (s.d.). Olaria Tradicional. Consultado em abril de 2023 em <https://ipc.cv/patrimonio-imaterial>
- Jorge, A., & Tapada, A. (2005). Albano Pinto de Carvalho: um “escultor” de figurado em terra de oleiros. In I. M. Fernandes (Coord.), *Figurado português: de santos e diabos está o mundo cheio* (pp. 83-92). Livraria Civilização Editora.
- Jorge, S. O. (1999). *Domesticar a Terra*. Lisboa, Gradiva.
- Kovtun, O. V. (2016). O pánu di téra: a vertente identitária da moda cabo-verdiana: o estudo da cadeia produtiva cultural. *Estudos de Sociologia*, 21(40), 157-175. https://www.researchgate.net/publication/308891992_O_panu_di_tera_a_vertente_identitaria_da_moda_cabo-verdiana_o_estudo_da_cadeia_produtiva_cultural
- Lepierre, C. (1899). *Estudo químico e tecnológico sobre a cerâmica portuguesa moderna*. Lisboa, Imprensa Nacional.

- Levy, A. H. S. S. (2014). Pano de terra: Salvaguarda e Valorização de um Património Cabo-verdiano (Master's thesis, Universidade de Évora). Repositório Digital de Publicações Científicas – Universidade de Évora. <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/14770/1/Dissertação%20Ana%20Levy.pdf>
- Marçal, A. J. L. (2012). A tradição da olaria em Fonte Lima (Master's thesis, Instituto Politécnico de Viana do Castelo). Repositório IPVC. http://repositorio.ipv.pt/bitstream/20.500.11960/1612/3/Artur_Marcal.pdf
- Nolasco, A. (2018). Designing national identity through cloth: The pánu di téra of Cape Verde. *Island Studies Journal*, 13(2), 9-24. <https://doi.org/10.24043/isj.65>
- Nunes, M. L. R. A. (2003). As formas zoomórficas na olaria portuguesa ou a olaria e o equilíbrio dos quatro elementos. In A. J. Vilarinho (Aut.) *As Idades da Terra*. Lisboa, Ministério da Segurança Social e do Trabalho, IEFP.
- Oficinas do Convento – Associação Cultural de Arte e Comunicação (s.d.). Centro de Artes e Ofícios. Consultado em abril de 2023 em http://www.oficinasdoconvento.com/?page_id=4192
- Parente, J. (2003). O Castro de S. Bento (Vila Real) e o seu Ambiente Arqueológico. Vila Real, Minerva Transmontana.
- Peixoto, R. (1966). *Indústrias populares: as olarias de Prado*. Portugalia, Porto: [s.n.]. Tomo I /Fasc. 2 (pp.227-270). 2ª Edição Barcelos, Museu Regional de Cerâmica. (1ª Ed. 1900 – texto datado de 1899).
- Peixoto, R. (1995). Sobrevivência da primitiva roda do oleiro em Portugal. In *Etnografia Portuguesa*, 3ª Ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, (pp.179/184). (1ª Ed. 1905 - texto datado de 1903).
- Pereira, X. (2003). Patrimonialização e transformação das identidades culturais. In Portela, J. & Castro Caldas, J. (Coords.). *Portugal Chão*. Oeiras: Celta editora, pp. 231-247.
- Ramos, G., & Tapada, A. (2005). *Caderno Especificações Técnicas da olaria de Bisalhães*. Porto, CRAT.
- Ribeiro, A. (1970). *A Olaria de Bisalhães: Subsídios para uma monografia do artesanato regional da serra do Marão*. Vila Real, Comissão Regional de Turismo da Serra do Marão.
- Rodrigues, M., & Lebre, A. G. (2003). *Cerâmicas Medievais da Vila Velha (Vila Real)*. Tondela, Câmara Municipal de Tondela.
- Rovisco, E. (2017). Da resistência africanista ao souvenir africano: Artesanato, nação e fantasmagoria na ilha da Boa Vista, Cabo Verde. *Etnográfica*, 21(1), 4-26. <https://www.redalyc.org/pdf/3723/372350007001.pdf>
- Santana, A. (1997). *Antropologia y Turismo: Nuevas hordas, viejas culturas?* Barcelona, Editorial Ariel.
- Santana, M. O. R. (1999). *Liuro dos Foraes Nouis da Cmarqua de Trallos Montes*. Introdução, edição diplomática e notas. João Azevedo Editor.
- Sardinha, J. A. (2005). *Tunas do Marão*. Vila Verde, Tradisom.

- Sarmiento, E. M. (2018). O papel do turismo cultural em Santiago (Cabo Verde): o caso do artesanato. PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, 17(3), 595-610. <https://www.redalyc.org/journal/881/88165935009/>
- Serén, M. C. (2009). Uma Espada de Brilhantes para o General Silveira. Vila Real, Governo Civil de Vila Real.
- Silva, A. C. F. (1986). Cultura Castreja no Noroeste de Portugal. Paços de Ferreira, Câmara Municipal de Paços de Ferreira: Museu da Citânia de Sanfins.
- Silva, A. R. (2006). A cerâmica de Fonte Lima no contexto económico, social e cultural de Santa Catarina (Trabalho científico para obtenção de grau de licenciado, ISE). <http://www.portaldoconhecimento.gov.cv/bitstream/10961/2396/1/Monografia%20pdf.pdf>
- Smith, V. L. (1992). Anfitriones e Invitados. Madrid, Ediciones Edimyon.
- Smith, V. L. (1992). Tourisme alternatives: Potentials and problems in the development of Tourism. Philadelphia, University of Pensilvania Press.
- Sousa, F., & Gonçalves, M. S. (1987). Memórias de Vila Real. Vila Real, Arquivo Distrital.
- Taborda, V. (1987). Alto Trás-os-Montes. Coimbra, Livros Horizonte.
- Tapada, A. (2006). Bisalhães, Memórias sem Futuro? Vila Real, Nervir.
- Tapada, A. (2008). A Olaria de Bisalhaes. In Cerâmicas no Quotidiano: Estudos sobre Cerâmicas Arqueológicas e Etnográficas, vol. 1: acta 05, Lima (Coord.). Porto, Diário do Porto.
- Tapada, A. (2013). O centro oleiro de Bisalhães: Uma proposta cooperativa para o seu desenvolvimento turístico. Vila Real, UTAD.
- Tapada, A. & Saiote, F. (2004). A Olaria Negra de Bisalhães. Vila Real, Adarme.
- Teixeira, R., & Fonseca, V. (2004). Relatório POLIS. Vila Real, Câmara Municipal de Vila Real.
- Tobias, W. (1986). Schwarze Keramik in Nordportugal. Ein Bericht über die Arbeit der Topfer in Bisalhães – Vila Real, Osnabruck, Rasch Verlag Bramsche.
- Tobias, W. (1988). Arte Tradicional em Portugal. Vila Real., Universidade de Trás-os-Montes e Alto-Douro, 1988
- Trás di Munti (s.d.). Cestaria. Consultado em abril de 2023 em <https://sites.google.com/site/trasdimuntikara/casa/cestaria>
- UTAD (2022). UTAD dá as mãos para recuperar o cultivo do linho em Agarez. Consultado em abril de 2023 em <https://noticias.utad.pt/blog/2022/05/06/linho-agarez/>
- Vasconcelos, J. L. (1913). ETNOGRAFIA PORTUGUESA – Livro III. Imagem de destaque: “Ilustração Portuguesa”, nº398. Consultado em abril de 2023 em <https://folclore.pt/trabalhos-linho-aldeias-vila-real/>
- Vilarinho, A. J. (2003). As Idades da Terra. Lisboa, Ministério da Segurança Social e do Trabalho, IIEFP.



Propriedade

ADH - Associação Douro Histórico

Autores

Alberto Tapada
Daniela Sofia Gomes de Carvalho

Design e paginação

Territórios Milenares

Pesquisa e revisão de conteúdos

CETRAD - Centro de Estudos
Transdisciplinares para o Desenvolvimento da
UTAD

Fotografias

Artur Jorge Lima Marçal
Nuno Silva
Territórios Milenares