DESIGN EDITORIAL E CULTURA IMATERIAL:

"INEFÁVEL" — PROJETO DE PUBLICAÇÃO PERIÓDICA PARA O CONTEXTO PORTUGUÊS

DOCUMENTO DEFINITIVO

Projeto Final de Mestrado para obtenção
do Grau de Mestre em Design de Comunicação

Laura de Carvalho Alves

Orientação Científica
Professora Doutora Elisabete de Jesus Rosado Rolo

Presidente do Júri
Professora Doutora Teresa Olazabal Cabral

Vogal
Professora Doutora Elisabete de Jesus Rosado Rolo

Vogal
Professora Doutora Sofia Leal Rodrigues

Lisboa, FA.ULisboa, Fevereiro de 2024

U LISBOA | UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE ARQUITETURA
LISBON SCHOOL OF ARCHITECTURE
UNIVERSIDADE DE LISBOA

DESIGN EDITORIAL E CULTURA IMATERIAL:

"INEFÁVEL" — PROJETO DE PUBLICAÇÃO PERIÓDICA PARA O CONTEXTO PORTUGUÊS

PROJETO FINAL DE MESTRADO

para obtenção do Grau de Mestre
em Design de Comunicação

RESUMO

A presente investigação explica o processo de conceção do projeto prático da revista semestral "Inefável", direcionada a designers, jovens estudantes e profissionais das áreas criativas, com idades compreendidas entre os 18 e 30 anos. Com este projeto editorial, pretende-se estimular a troca de conhecimento, o diálogo multidisciplinar e conectar a sociedade com modos de vida mais próximos da natureza e de valores sustentáveis, através da simplificação de técnicas e práticas de sabedoria popular, associados à cultura imaterial.

O enquadramento teórico, explorado no capítulo 2, comprova lacunas na valorização da cultura imaterial, pelo que se identifica a oportunidade do Design de Comunicação contribuir para esta área, nomeadamente através do Design Editorial, revelando o papel crucial de uma publicação periódica na transmissão e moldagem da narrativa cultural. A publicação periódica pretende, assim, contribuir para um coletivo mais informado acerca da cultura imaterial, difundindo tradições e costumes portugueses e estimulando a sua recuperação.

Na segunda parte da investigação, na componente de investigação ativa (capítulo 3), são adotadas duas metodologias: entrevistas exploratórias semiestruturadas e análise de casos de referência. As entrevistas destacam a pertinência de um projeto editorial periódico que relacione tradição e contemporaneidade e os casos de referência validam a diversidade e complexidade que uma publicação periódica pode conter, incluindo a identidade cultural e a cultura imaterial. No seguimento, o capítulo 4 expõe o desenvolvimento do objeto editorial "Inefável", pondo em prática as informações recolhidas e assimiladas nos capítulos anteriores. Procurou criar-se um robusto conceito e identidade e definir uma estrutura editorial coesa e coerente, evidenciadas na singularidade gráfica do objeto editorial desenvolvido. A estratégia de divulgação reforça o compromisso para com os objetivos de valorização da cultura imaterial.

Toda a investigação respondeu aos objetivos e demonstrou a importância do Design de Comunicação e do designer na valorização da cultura imaterial portuguesa, de modo a salvaguardar a herança cultural e a tradição.

PALAVRAS-CHAVE
Design de Comunicação
Design Editorial
Revista
Cultura Imaterial Portuguesa

ABSTRACT

The present research explains the whole process of designing the biannual magazine "Inefável", aimed at designers, young students and professionals in creative fields, aged between 18 and 30. The purpose of this editorial project is to stimulate the exchange of knowledge, the multidisciplinary dialog and to connect society with ways of life that are closer to nature and sustainable values, through the simplification of popular practices and techniques associated with intangible culture.

The theoretical framing, explored in chapter 2, shows gaps in the valorization of intangible culture, which is why we identified the opportunity for Communication Design to contribute to this area, particularly through editorial design, revealing the crucial role of a periodical in transmitting and shaping the cultural narrative. The periodical thus aims to contribute to a more informed public about intangible culture, spreading Portuguese traditions and customs and encouraging their revival.

In the second part of the research, in the active research section (chapter 3), two methodologies are employed: exploratory semi-structured interviews and case study analysis. The interviews highlight the relevance of a periodical publishing project that links tradition and contemporaneity and the case studies validate the diversity and complexity that a periodical publication can contain, including cultural identity and intangible culture. Chapter 4 goes on to describe the development of the "Inefável" editorial object, putting into practice the information gathered and assimilated in the previous chapters. The aim was to create a robust concept and identity and to define a cohesive and coherent editorial structure, evidenced in the graphic uniqueness that was sought. The communication strategy reinforces the commitment to the objectives of valuing intangible culture.

All the research met the objectives and proved the importance of Communication Design and the designer in the valorization of Portuguese intangible culture, in order to preserve cultural heritage and tradition.

KEYWORDS

Communication Design
Editorial Design
Magazine
Portuguese Intangible Cultural Heritage

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento especial à minha orientadora, Professora Doutora Elisabete Rolo, pela experiência, entusiasmo, rigor e compromisso.

Ao tipógrafo Rui Abreu pela generosidade e contribuição.

Aos entrevistados Felipa Almeida, Maria Pratas, Ercília Coelho, Paulo Lima, Elisabete Serol, Ana Martins (Aheneah) e Jorge Silva pela disponibilidade, conhecimento e oportunidade.

A Mónica Rebelo do *Blog Cozinha com Rosto* e a Raúl Silva do *website Quercus*, pela gentileza e simpatia.

Aos restantes professores da Faculdade de Arquitetura que marcaram o meu percurso académico como designer, entre os quais os Professores Doutores Leonor Ferrão, Teresa Olazabal Cabral, Pedro Cortesão Monteiro, Gabriel Godoi, Gonçalo Falcão e João Brandão.

Aos meus amigos pela disponibilidade, incentivo e companhia, em especial ao António, à Margarida e ao Miguel, porque, UFA, são incansáveis.

Aos meus pais e familiares pelo apoio e confiança ao longo de toda a minha jornada e desenvolvimento pessoal e académico.

Sozinhos somos sempre insuficientes.

ACRÓNIMOS E ABREVIATURAS

CMYK	Cyan, Magenta, Yellow, Black
DGPC	Direção Geral do Património Cultural
DPI	Dots Per Inch
DRCC	Direção Regional de Cultura do Centro
DRCALENTEJO	Direção Regional de Cultura do Alentejo
DRCN	Direção Regional de Cultura do Norte
E.g.	Exemplo
Ed/Eds	Editor/Editores
FAUL	Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa
FNAT	Federação Nacional para a Alegria no Trabalho
ICH	Intangible Cultural Heritage
IJIH	International Journal of Intangible Heritage
IMC	Instituto dos Museus e da Conservação
ODS	Objetivos de Desenvolvimento Sustentável
ONU	Organização das Nações Unidas
OJS	Open Journal Systems
PCI	Património Cultural Imaterial
PDF	Portable Document Format (Documento de formato portátil)
PPR	Plano de Recuperação e Resiliência
pt	Unidade de medida do ponto tipográfico
p./pp.	Página/Páginas
RCAPP	Repositórios Científico de Acesso Aberto de Portugal
RGB	Red, Green, Blue
RTP	Rádio Televisão Portuguesa
s.d.	Sem data
s.p.	Sem página
T.L.	Tradução Livre de
UNESCO	United Nations Organization for Education, Science and Culture ou Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

ÍNDICE GERAL

ELEMENTOS PRÉ-TEXTUAIS

[v] Resumo e Palavras-Chave
[vii] *Abstract and Keywords*
[ix] Agradecimentos
[xi] Lista de Acrónimos e Abreviaturas
[xiii] Índice Geral
[xv] Índice de Figuras

1. INTRODUÇÃO

[4] 1. 1. Propósito da investigação e problemática
[5] 1. 2. Questões de Investigação
[5] 1. 3. Objetivos
[5] 1. 3. 1. Objetivos Gerais
[5] 1. 3. 2. Objetivos Específicos
[6] 1. 4. Argumento
[6] 1. 5. Desenho da Investigação
[6] Referências Bibliográficas

PARTE I
CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA

2. DESIGN EDITORIAL E CULTURA IMATERIAL

[13] Nota Introdutória
[14] 2. 1. Design Editorial
[15] 2. 1. 1. Processo de uma Publicação Periódica
[18] 2. 2. Cultura Imaterial
[21] 2. 3. Design editorial e Cultura Imaterial
[24] Síntese Conclusiva
[25] Referências Bibliográficas

PARTE II — PROJETO PRÁTICO

3. INVESTIGAÇÃO ATIVA

[31] Nota Introdutória
[32] 3. 1. Análise de Entrevistas Exploratórias
[33] 3. 1. 1. Entrevista a Jorge Silva | SilvaDesigners
[34] 3. 1. 2. Entrevista a Ana Martins | Aheneah
[35] 3. 1. 3. Entrevista a Rosa Pomar
[36] 3. 1. 4. Entrevista a Elisabete Serol
[37] 3. 1. 5. Entrevista a Paulo Lima
[38] Síntese crítica das entrevistas exploratórias
[39] 3. 2. Análise de Casos de Referência
[40] 3. 2. 1. *Revista Almanaque*
[41] 3. 2. 2. Almanaque *Borda d'água*
[42] 3. 2. 3. *A nossa prima*
[44] 3. 2. 4. *Electra*
[45] 3. 2. 5. *Eye Magazine*
[46] 3. 2. 6. *Wallpaper**
[48] 3. 2. 7. *Memória Rural*
[49] 3. 2. 8. RP — *Revista Património*
[51] 3. 2. 9. *Adufe — Revista em linha*
[52] Síntese dos Casos de Referência
[53] Referências Bibliográficas

4. ESTRUTURA, ORGANIZAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DA REVISTA INEFÁVEL

[57] Nota Introdutória
[58] 4. 1. Conceito e Identidade da Revista
[58] 4. 1. 1. Público-Alvo e Enquadramento
[58] 4. 1. 2. Conceito
[59] 4. 1. 3. *Naming* e Identidade
[59] 4. 1. 4. *Tagline*
[60] 4. 2. Plano Editorial
[60] 4. 2. 1. Mecenas
[62] 4. 2. 2. Estrutura Editorial
[64] 4. 2. 3. Preço e Periodicidade
[66] 4. 3. Desenvolvimento da Revista Inefável
[66] 4. 3. 1. Objeto
[71] 4. 3. 2. Navegação
[77] 4. 3. 3. Tipografia — Importância, Utilização e Tratamento
[80] 4. 3. 4. *Layout* e Grelhas

[81] 4. 3. 5. Capa
[83] 4. 3. 6. Coerência da Linguagem Visual
[84] 4. 3. 7. Objetos Complementares à Revista *Inefável*
[98] 4. 4. Produção Gráfica e Tiragem
[98] 4. 4. 1. Formato
[98] 4. 4. 2. Técnicas e materiais
[99] 4. 4. 3. Cor
[99] 4. 4. 4. Tratamento de Imagem
[103] Síntese Conclusiva
[103] Referências Bibliográficas

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS E RECOMENDAÇÕES

[107] 5. 1. Conclusões e Considerações Finais
[109] 5. 2. Recomendações para futura investigação

ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS

[113] Referências Bibliográficas
[115] Bibliografia
[124] Glossário

APÊNDICES

[129] I. Cronologia
[139] II. Transcrição de Entrevistas
(Entrevistas Exploratórias de II. a VI.)
[169] VII. Casos de Referência
(Casos de Referência de VII. a XV.)
[205] XVI. Processo de *Mind Map* do *naming*
[207] XVII. Estudos *Tagline*
[209] XVIII. Estudos de Capa e Aplicações
[217] XIX. Coleção de Invólucros
[221] XX. Páginas *Website*
[227] XXI. Publicações da página *Instagram*
[230] XXII. Panfletos A3
[235] XXIII. Publicação *Inefável*

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 01. pág. 7
Organograma do processo investigativo (Autora, 2022).

Figura 02. pág. 12
Página do Livro *100 Poster Battle 2* (Slanted, 2022).

Figura 03. pág. 15
Spread de *The Bald Soprano* (Design Observer, 2020).

Figura 04. pág. 16
Spread de *Les mots en liberté futuristes* (Gonnelli, 2023).

Figura 05. pág. 22
Capas da Revista *Almanach Bertrand* de 1900 e 1901 (Blog Muito para ler, 2012).

Figura 06. pág. 40
Capas da *Revista Almanaque* de Sebastião Rodrigues (Hemeroteca, 2018)

Figura 07. pág. 41
Capa e *O velho da Cartola* do almanaque *Borda d'Água* (Autora, 2023)

Figura 08. pág. 42
Spreads do miolo da revista *A nossa Prima* (SilvaDesigners, 2018)

Figura 09. pág. 43
Capa n.º1 da revista *A nossa Prima* (SilvaDesigners, 2018)

Figura 10. pág. 44
Capa n.º22 e Spread da *Electra Magazine* (UnderTheCover, 2023)

Figura 11. pág. 45
Capas da *Eye Magazine* edições n.os 89, 93, 97 e 98 (EyeMagazine, s.d.)

Figura 12. pág. 46
Capas da revista internacional *Wallpaper** (Alexander Randon, s.d.)

Figura 13. pág. 47
Spreads da revista internacional *Wallpaper** (Alexander Randon, s.d.)

Figura 14. pág. 48
Capa e *Spread* da *Revista Memória Rural* (Museu memória Rural, s.d.)

Figura 15. pág. 49
Capa e *Spread* do Índice da RP (DGPC, s.d.)

Figura 16. pág. 50
Spreads da revista *Adufe* (SilvaDesigners, s.d.)

Figura 17. pág. 51
Capa edição especial revista *Adufe* (CM Idanha-Nova, s.d.)

Figura 18. pág. 61
Mind-map mecenas (Autora, 2023)

Figura 19. pág. 63
Plano Editorial (Autora, 2023)

Figura 20. pág. 65
Detalhes de encadernação de *Inefável* impressa (Autora, 2023).

Figura 21. pág. 67
Spreads do objeto impresso (Autora, 2023).

Figura 22. e 23. pág. 68 e 69
Publicação impressa (Autora, 2023).

Figura 24. pág. 70
Detalhe do pé-corrente p.28 (Autora, 2023).

Figura 25. e 26. pág. 72 e 73
Índice Geral e *spread* da publicação (Autora, 2023).

Figura 27. e 28. pág. 74 e 75
Miolo e capa com invólucro. (Autora, 2023).

Figura 29. pág. 76
Detalhes da publicação impressa (Autora, 2023).

Figura 30. pág. 80
Grelhas de 6 e 7 colunas (Autora, 2023).

Figura 31. pág. 81
Capa e Invólucro (Autora, 2023).

Figura 32. pág. 82
5 Símbolos da cultura imaterial (Autora, 2023).

Figura 33. pág. 84
Cartazes A2 símbolos identitários (Autora, 2023).

Figura 34. pág. 85
Cartaz A2 símbolo natureza (Autora, 2023).

Figura 35. pág. 86
Bandeiras verticais 180 x 60 cm (Autora, 2023).

Figura 36. pág. 87
Bandeiras horizontais / Banners 80 x 200 cm (Autora, 2023).

Figura 37. pág. 88
Cartaz A2 1.ª inauguração (Autora, 2023).

Figura 38. pág. 89
Cartaz A2 2.ª inauguração (Autora, 2023).

Figura 39. pág. 90
Website: página *início & revista* (Autora, 2023).

Figura 40. pág. 91
Website: página *esta edição* (Autora, 2023).

Figura 41. pág. 92
Instagram feed (Autora, 2023).

Figura 42. pág. 93
Publicações página *Instagram* (Autora, 2023).

Figura 43. pág. 94
Cartazes A3 *workshop* (Autora, 2023).

Figura 44. pág. 95
Cartazes A3 eventos (Autora, 2023).

Figura 45. pág. 96
Tote bags (Autora, 2023).

Figura 46. pág. 97
Panfletos (Autora, 2023).

Figura 47. pág. 100
Miolo de imagens, p. III (Autora, 2023)

Figura 48. pág. 101
Miolo de imagens, p. IX (Autora, 2023)

Figura 49. pág. 102
Miolo de imagens, p. XVI (Autora, 2023)

1. INTRODUÇÃO

1. 1. Propósito da investigação e problemática
1. 2. Questões de Investigação
1. 3. Objetivos
1. 4. Argumento
1. 5. Desenho da Investigação

1. INTRODUÇÃO

A presente investigação foi desenvolvida com vista à obtenção de grau de mestre no âmbito do Mestrado em Design de Comunicação e culmina no desenvolvimento de uma publicação semestral que visa valorizar a cultura imaterial portuguesa. A temática foi eleita tendo em consideração a importância da cultura imaterial no panorama português e o seu papel no desenvolvimento de comunidades e almejando a aquisição de competências para a interculturalidade.

Inicia-se a investigação expandindo os conhecimentos sobre a área de estudo e pesquisando sobre publicações periódicas culturais de referência, no âmbito de design e da cultura imaterial. Pois, tal como refere Pater (2012, p.306, T.L.)[1], "O conhecimento e a cultura são criados coletivamente, e são coletivamente melhorados pelo discurso e pela inovação". Nesse contexto, é fundamental que a preocupação constante pelo conhecimento da cultura imaterial, compartilhada pela UNESCO, advenha de uma visão contemporânea. Visão esta que reconhece o impacto de um meio de disseminação cultural e de resgate de sabedoria popular, e que considera que esta valorização promove a sustentabilidade financeira, ecológica e local, indo ao encontro da meta 11.4 da Agenda 2030 — objetivos de desenvolvimento sustentável — *Fortalecer esforços para proteger e salvaguardar o património cultural e natural do mundo*. A investigação e o projeto produzidos contribuem para o desenvolvimento do panorama cultural em Portugal, aspeto especialmente relevante para o público-alvo da publicação — designers e jovens estudantes e profissionais de áreas criativas, com idades compreendidas entre os 18 e 30 anos — que pretendam conhecer, valorizar e refletir sobre a prosperidade cultural imaterial portuguesa.

1. "(...) knowledge and culture are created collectively, and are collectively improved by discourse and innovation." (Pater, 2012, p.306).

1. 1. Propósito da investigação e problemática

A desvalorização da cultura imaterial representa um entrave para a sociedade, pelo desempenho inquestionável da cultura em campos como o económico, identitário e social. Embora se salientem notáveis tentativas e iniciativas em salvaguardar o Património Cultural Imaterial — incluindo a disseminação de conhecimento, através de meios físicos e digitais, bem como a criação de publicações periódicas, como é o caso do *International Journal of Intangible Heritage* (IJIH) —, é menos frequente que práticas e manifestações culturais de caráter imaterial surjam integradas e aliadas à contemporaneidade. Reconhecendo essa carência, é premente promover uma análise crítica relativamente à difusão da cultura imaterial que se encontra, em certos casos, numa condição de vulnerabilidade, devido à insuficiente disseminação. Além disso, verificando que "todo o património é imaterial, não só devido aos valores que lhe atribuímos, mas também ao papel cultural que o património apresenta em qualquer sociedade" (Smith *apud* Smith & Akagawa, 2004, p.5, T.L.)[2], conclui-se que a falta de conhecimento da cultura imaterial poderá prejudicar a definição da identidade cultural de uma comunidade e contribuir para a hegemonia imposta pela globalização cultural.

Portanto, é imprescindível compreender o impacto de obras e personalidades com um papel ativo no fomento e divulgação de manifestações, técnicas, tradições e costumes culturais portugueses, contribuindo significativamente para o conhecimento e posterior preservação do Património Cultural Imaterial.

Tendo em consideração o impacto do design de comunicação e editorial na disseminação do conhecimento e da cultura, reconhece-se o potencial contributo da disciplina para abordar as fragilidades identificadas e atender às necessidades da comunidade, fomentando de modo criativo e contemporâneo a cultura imaterial portuguesa.

A presente investigação visa assim acautelar a apresentação e o resgate das tradições e costumes, segundo a sua pertinência no panorama contemporâneo, promovendo a sustentabilidade financeira e ecológica das localidades, através da sua exposição e fomentando a participação ativa da população, indo ao encontro do PPR — Plano de Recuperação e Resiliência — e da Agenda 2030, mais concretamente dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (dos quais se ressalta a meta 11.4 — *Fortalecer esforços para proteger e salvaguardar o património cultural e natural do mundo*).

2. "All heritage is intangible, not only because of the values we give to heritage, but because of the cultural work that heritage does in any society" (Smith & Akagawa, 2009 apud Smith , 2006, p.5).

1. 2. Questões de Investigação

Questão 1.
Como pode o design editorial contribuir para a valorização da cultura imaterial portuguesa de modo a salvaguardar a herança cultural e a tradição?

Questão 2.
De que modo pode o designer de comunicação ser um participante ativo na disseminação e valorização de práticas e manifestações culturais portuguesas?

1. 3. Objetivos

1. 3. 1. Objetivos Gerais

* Desenvolver um projeto editorial que identifique e divulgue manifestações culturais, que estimule a partilha e promova um diálogo multidisciplinar junto de designers ou jovens estudantes e profissionais das áreas criativas.

* Conectar a sociedade com valores de sustentabilidade, através da disseminação e prática de técnicas de sabedoria popular.

1. 3. 2. Objetivos Específicos

* Divulgar obras e personalidades que, atualmente, fomentem tradições e costumes portugueses.

* Influenciar e estimular designers ou jovens estudantes e profissionais das áreas criativas a recuperar tradições e costumes no seu quotidiano e no processo de trabalho.

* Contribuir, para um coletivo — de designers ou jovens estudantes e profissionais das áreas criativas— mais informado, no que diz respeito à cultura imaterial e à sua importância.

1. 4. Argumento

A criação de um projeto de design editorial periódico é um meio viável para divulgar e estimular a troca de conhecimento multidisciplinar e promover práticas e manifestações culturais imateriais.

1. 5. Desenho da Investigação

Para a realização do projeto e respetiva investigação é utilizada uma metodologia mista, intervencionista e não intervencionista, de base qualitativa.

Na **fase exploratória**, aplica-se uma metodologia qualitativa não intervencionista — a **revisão da literatura** — a fim de analisar perspetivas de distintos autores sobre a temática de investigação.

Além disso, implementa-se o método de **análise de casos de referência** — focado em objetos editoriais periódicos —, onde informações e parâmetros foram identificados e analisados, com recurso a uma tabela desenvolvida pela autora. A seleção dos casos de referência baseou-se na relevância perante a temática, porém identificando a escassez de publicações sobre cultura imaterial portuguesa e internacional, amplia-se a análise para publicações culturais portuguesas, com caráter popular, onde a temática, por vezes, surge indiretamente.

Em paralelo com o desenvolvimento dos casos de referência, conduziram-se **entrevistas** com profissionais de design editorial, envolvidos na esfera cultural, com profissionais da área do Património Cultural Imaterial e com indivíduos que lideram projetos de valorização da cultura imaterial.

A informação recolhida nesta fase definiu diretrizes essenciais para o posterior desenvolvimento do projeto editorial.

Sintetizam-se as informações e processos descritos por meio de um organograma presente na figura seguinte [Figura 01].

Referências

Smith, L., & Akagawa, N. (2009). Intangible Heritage.

Pater, R. (2012). Caps Lock — How Capitalism took hold of Graphic Design and how to escape from it.

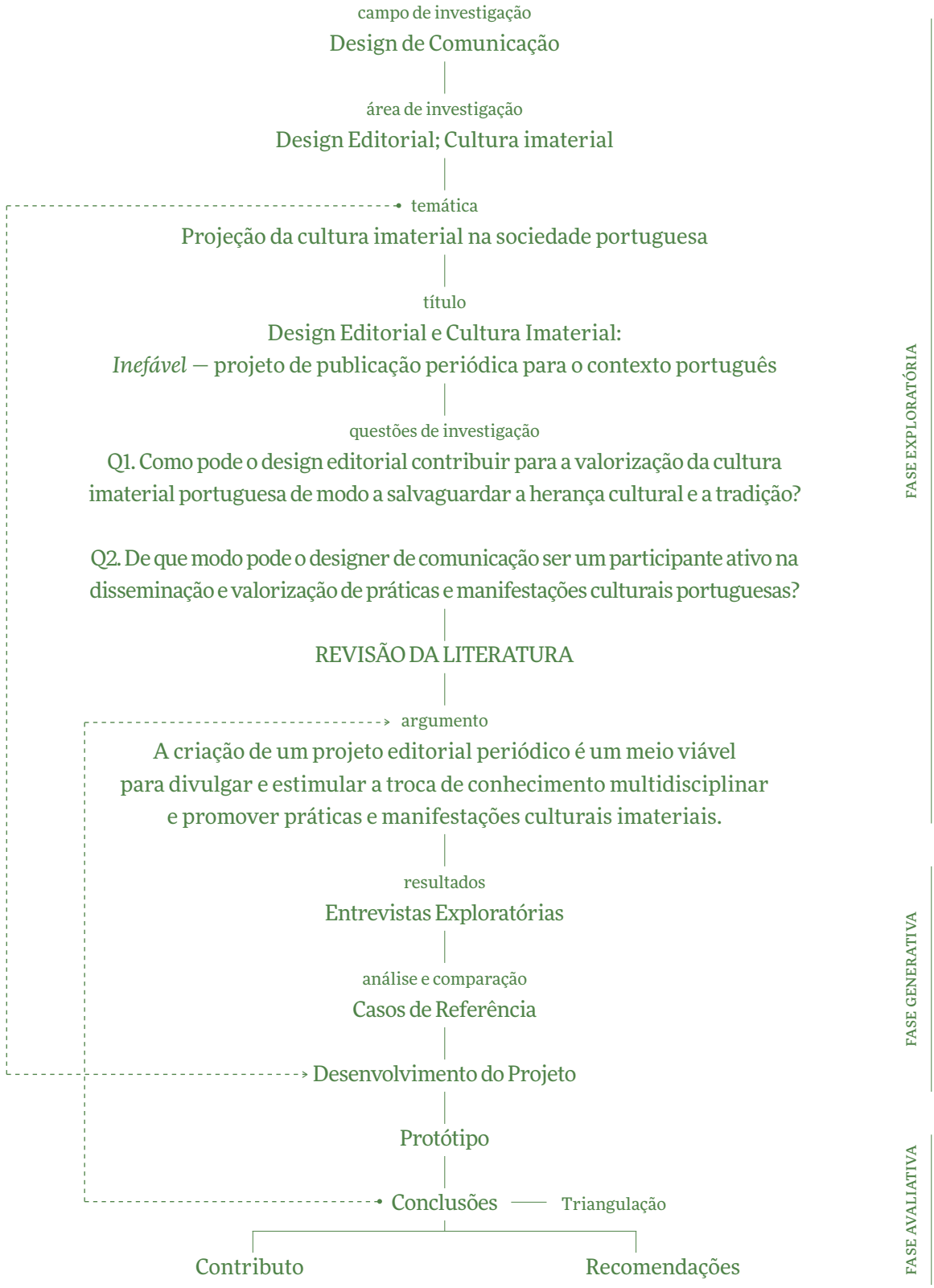


Figura 01.
Organograma do processo investigativo (Autora, 2022).

PARTE 1
ENQUADRAMENTO TEÓRICO

2. DESIGN EDITORIAL E CULTURA IMATERIAL

2. 1. Design Editorial

2. 2. Cultura Imaterial

2. 3. Design Editorial e Cultura Imaterial



Figura 02.
Página do livro "100 Poster Battle 2" (Slanted, 2022).

2. DESIGN EDITORIAL E CULTURA IMATERIAL

Nota introdutória

Pela interdisciplinaridade da temática da investigação, o presente capítulo, interpela as áreas de design editorial, a sua origem e os elementos estruturantes para a construção de uma publicação, assim como a cultura imaterial no contexto português, incluindo o Património Cultural Imaterial e as suas manifestações.

De modo a avaliar a problemática e definir o tema, foi explorada a legislação sobre o Património Cultural Imaterial a que a UNESCO dá acesso e projetos no mesmo âmbito, como o *Programa Nacional Saber Fazer* (Portugal, 2022), *A música portuguesa a gostar dela própria,* de Tiago Pereira (RTP1, 2021) e o livro *100 Poster Battle 2: Sharing Cultural Identities* (Slanted, 2022) [Figura 02].

Poucos são os projetos editoriais dedicados ao âmbito da valorização da cultura imaterial e popular e da herança cultural em Portugal, realidade que representa uma lacuna no reconhecimento da diversidade cultural e na consciência e valorização das manifestações culturais tradicionais.

A desvalorização da cultura imaterial nacional, incluindo a perda de manifestações culturais populares, esmorece a tradição e lesa a inclusão e a representatividade de um grupo cultural ou país (Comissão Nacional da UNESCO, 2003). E esta problemática reveste-se ainda de adicional importância, uma vez que tem impacto nos valores da sustentabilidade que se veem condicionados, no panorama atual, com o consumo excessivo e a globalização cultural, pondo em risco objetivos de desenvolvimento sustentável, presentes na Agenda 2030.

A criação de projetos editoriais que valorizem a cultura imaterial e popular é um ato de preservação do passado e um modo de dar voz ao presente. Neste contexto, iniciativas editoriais, podem promover um espaço para que profissionais das áreas criativas se tornem permeáveis a aceitar os desafios de retratar ou interpretar manifestações culturais nos seus projetos, através da sua implementação ou reinvenção. E este tipo de projetos visa ainda a disseminação de conhecimento junto do profissional das áreas criativas, enquanto autor, reconhecendo a importância da experiência e erudição pessoal no desenvolvimento de um projeto (Schouwenberg & Kaethler, 2021).

Como auxílio à compreensão destas temáticas, foi realizada um cronologia (Apêndice I) com foco na valorização da identidade e tradição nacionais, não desconsiderando acontecimentos internacionais importantes para a compreensão do panorama português.

2. 1. Design Editorial

Ao longo dos anos, verificou-se uma sensibilidade e progresso na disciplina de design editorial e na génese da publicação periódica. O processo orgânico e evolutivo de elementos estruturais, como a tipografia, permitiram edificar a importância da legibilidade e leiturabilidade (Meggs & Purvis, 2009).

A inovação no campo do design editorial, assim como a sublimidade da impressão foi procurada, tanto em madeira como em metal, regenerando o processo de conceção do livro, restituindo-o como um objeto elementar para a alfabetização[3].

O design editorial, atualmente impresso e digital, "age como um instantâneo cultural vivo da época em que é produzido" (Caldwell & Zappaterra, 2014, p.10) e tem como função organizar manchas de texto e imagens, dando-lhes expressão e interpretando-as.

A disciplina abrange livros, revistas, panfletos e outros géneros de publicações e exprime cuidado na composição e estrutura gráfica.

> *Fazer livros é uma atividade poderosa: é como dirigir uma experiência hipnótica, conduzindo o leitor a pegar num livro de uma estante, abri-lo, sentir a capa, o papel e as cores, navegá-lo e imaginar novos mundos, habitando a mente de outros e desvelando mistérios* (Dias *et al*., 2021, p.3).

A atividade de criar uma publicação periódica, encontra-se dependente da capacidade de seleção e entendimento dos elementos gráficos, tendo em conta os objetivos, o público-alvo e a temática do objeto gráfico, pois "não importa o quão espantoso é o design das páginas se não refletirem o conteúdo escrito" (Blauvelt & Lupton, 2011, p.84, T.L.)[4]. Compreende-se que a linguagem visual deve ser única e não deve transparecer a personalidade do designer que o desenvolveu (Bonsiepe, 1975), e para obter um resultado aprazível, revela-se crucial considerar o conceito, o formato, a estrutura geométrica (*layout* e grelha) e editorial, a tipografia, a navegação, a capa e a linguagem visual (Klanten et al., 2011). Além disso, o resultado da publicação também se encontra diretamente associado às ligações entre os colaboradores e participantes no processo de execução. A coerência e coesão da publicação são visíveis na interação e diálogo da equipa de trabalho, que poderá apresentar

3. No século XVII, com a redução do analfabetismo e pelo gradual conhecimento cultural e político, surgem os primeiros panfletos com os mais variados temas — e.g. *Teses de Lutero* (Meggs & Purvis, 2009).

4. "But it doesn't matter how stunning the page designs are if they don't reflect the tone of the written content" (Blauvelt, A et al. 2011, p.84).

variados integrantes, entre eles, diretor de arte, subdiretor, produtor gráfico, editor de imagem, designer e gerente de estúdio (Caldwell & Zappaterra, 2014).

2. 1. 1. Processo de uma Publicação Periódica

"A responsabilidade de um designer editorial é tripla: para com o leitor, para com a editora e, mais que tudo, para com os autores" (Kidd, 2012, T.L.)[5]. A publicação periódica deve refletir o conteúdo de modo interessante, divertido e credível. Deve ter em conta as necessidades dos leitores, assim como as limitações e contratempos do processo de trabalho.

Após estruturar o conceito, deverá ser ponderada a estrutura editorial ou anatomia da publicação, demarcando secções e organizando os conteúdos. Esta etapa impactará diretamente o modo como o leitor navega no interior da publicação. Apoios à navegação, como a presença de índices, números de página, cabeças ou pés-corrente, auxiliam a interação do utilizador com o objeto gráfico.

Posteriormente, partir-se-á para a definição do formato da publicação. Neste instante, é favorável ter em conta os formatos de papel, as restrições de impressão e custos, bem como a tipografia.

Com ou sem patilhas, a escolha tipográfica, deve ser consciente e variada, no peso e corpo. Só assim será possível atingir a hierarquia e distinção das diferentes tipologias de informação — títulos, textos, citações, listas, legendas, notas, referências, etc..

Apesar de diversos profissionais defenderem que "por ordem de relevância, a legibilidade e a clareza venham em primeiro lugar; [e que] um contorno suave da página datilografada é de menor importância" (Tschichold, 1991, p.34, T.L.)[6], certos designers como Robert Massin, em *The Bald Soprano* (1980) [Figura 03]— ou até Philippo Tommaso Marinetti, em

5. "The book designer's responsibility is three--fold: to the reader, to the publisher and, most of all, to the authors." (Kidd, 2012)

6. "In order of importance, legibility and clarity have to come first; a smooth contour of the typeset page is of lesser importance (Tschichold, 1991, p.34).

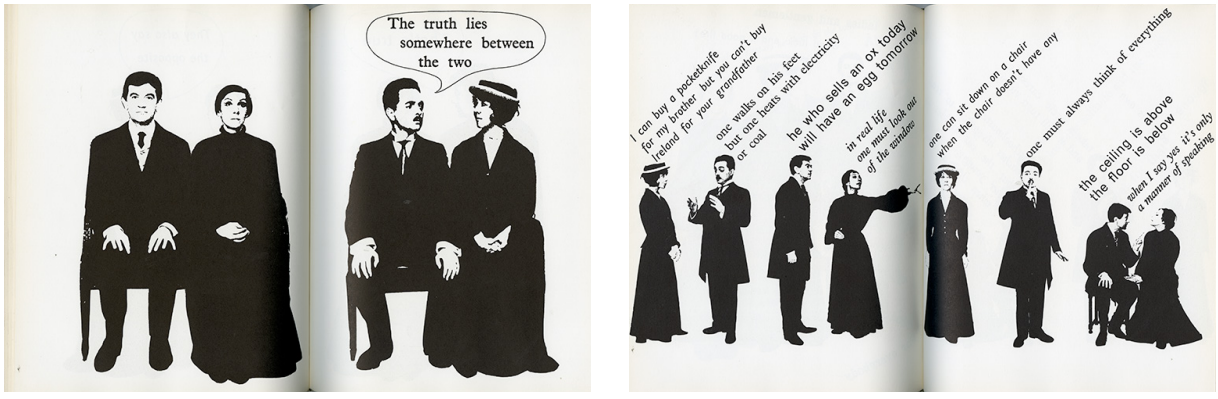


Figura 03.
Spread de "The Bald Soprano"
(Design Observer, 2020).

Les mots en liberté futuristes (1919) [Figura 04]—, provam o contrário. A tipografia pode ser utilizada como poesia visual, como recurso à interpretação figurativa do texto.

Todavia, importa salientar que, ao interpelar a legibilidade e leiturabilidade de um projeto editorial, é necessário considerar a entrelinha e o alinhamento do texto — estes fatores só deverão ser limitados após se construir a grelha e definir o *layout*.

Com essa finalidade, o designer deve esboçar soluções e dispor a informação de modo harmonioso. Assim, "será não somente lida mais rápida e facilmente, mas também melhor entendida e retida na memória" (Müller-Brockmann, 2020, p.13).

> *Designers use grids to create consistent yet varied pages, making their publications feel orderly and professional. They allow the designer to create many different layouts. (...) Some elements, like captions, occupy just one column, while pictures and essays span multiple columns. (...) The grid creates order while allowing elements to be placed in a dynamic, changing pattern* (Lupton, 2008, p.100)[7].

Rígidos ou flexíveis, as grelhas e o *layout* devem ser adaptáveis e incorporar ordem e estrutura à publicação. A correta utilização da grelha é primordial para evitar restrições no processo de design — grelhas modulares, similares a tabelas, são, muitas das vezes, as mais temidas pela complexidade de parâmetros (Lupton, 2010). Tanto imagens — fotografias, ilustrações, tabelas, etc. — como textos, devem ser, sempre que possível, integrados na grelha.

7. "Os designers utilizam grelhas para criar páginas consistentes, mas variadas, dando às suas publicações uma sensação de ordem e profissionalismo. As grelhas permitem ao designer criar diferentes *layouts*. (...) Alguns elementos, como as legendas, ocupam apenas uma coluna, enquanto as imagens e os ensaios ocupam várias colunas. (...) A grelha cria ordem e permite que os elementos sejam colocados num padrão dinâmico e variável" (Lupton, 2008, p.100, T.L.)

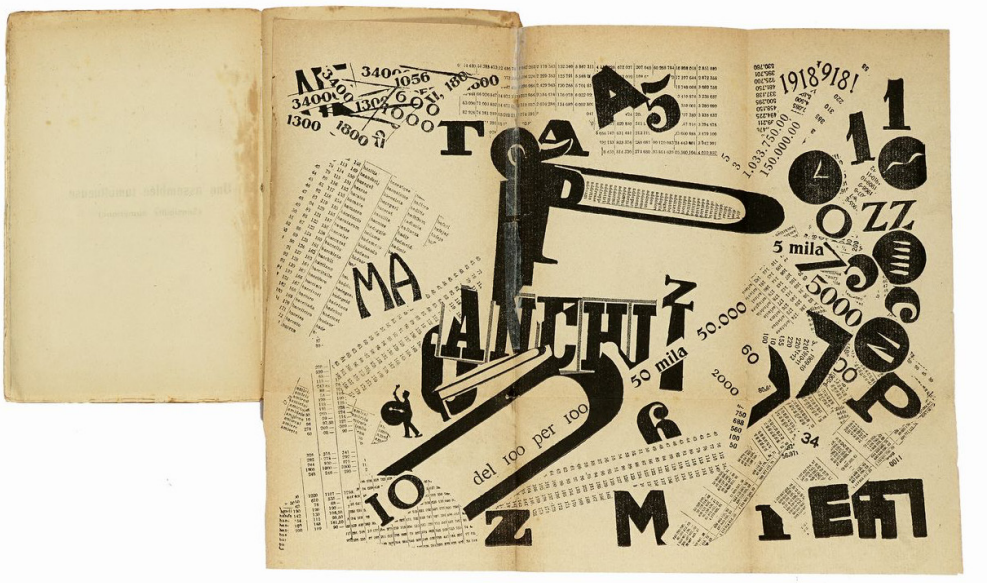


Figura 04.
Spread de "Les mots en liberté futuristes" (Gonnelli, 2023).

Além do *layout* e grelhas, que trazem harmonia ao miolo, é de suma importância considerar o primeiro contacto com o leitor — a capa.

> *Pode ter vários graus de complexidade, desde uma peça a compostos de vários matérias e revestimentos. (...) Tem função de proteger o miolo. Confere estrutura e, consequentemente, resistência ao volume.* (Dias et al., 2021, p.10)

A capa deve refletir e ser uma extensão da identidade e do conteúdo, de modo díspar e original. É de salientar que, quando se trata de uma publicação periódica, é fundamental que a capa seja facilmente identificável, embora distinta das edições anteriores. Deve também ser reconhecida pelo leitor e desejada pelo potencial leitor.

Com diferentes abordagens, quer seja através da recorrente identificação da publicação pela marca gráfica ou tipografia — como é o caso de revistas internacionais *Direction Magazine* e *Eye Magazine* — ou, pelo contrário, pela variedade e distinção de elementos — e.g. *The New York Times Style Magazine* —, evidentes são os casos em que as edições são reconhecidas como coleção. As guardas, lombada, pastas, badanas e sobrecapas, caso existam, deverão ser planeadas com a capa. Nesse caso, a adaptabilidade dos componentes à contemporaneidade e aos objetivos, é impreterível.

Num projeto editorial, em particular numa publicação periódica, é necessário manter a coerência e coesão da linguagem visual, não descurando que todos os processos devem ser infimamente explorados. Porém, múltiplos são os casos em que as diretrizes não são seguidas ou interpretadas, fomentando resultados díspares e estimulantes. A par do referido, encontra-se a revista suíça, *Typografische Monatsblätter* (1924-2021) que, inicialmente, apresentava um *layout* conservador, mas que evoluiu ao longo dos números numa indagação contínua de todos os elementos.

2. 2. Cultura Imaterial

Qualificado como social, ideológico e documental, o conceito de cultura envolve o modo como se expressam ideias, valores e significados através do comportamento das artes ou das instituições (Raymond Williams, 1989). Através das suas manifestações — como literatura, música, arte, arquitetura, culinária, tradições, etc. —, a cultura desempenha uma importante função na sociedade, na sua herança e na solidificação da diversidade — impedindo a hegemonia. De entre outras classificações, pode-se dividir a noção em dois conjuntos: tangível e imaterial. Para o presente estudo, abordar-se-á somente a cultura imaterial.

A cultura imaterial, também denominada de PCI (Património Cultural Imaterial) ou, em inglês, ICH (*Intangible Cultural Heritage*) pretende ser inclusiva e representativa de uma comunidade ou grupo cultural. Por meio da partilha de expressões, tradições, saberes-fazer e práticas culturais, rurais e contemporâneas, o PCI deseja criar, manter e transmitir o conhecimento passado de geração em geração (UNESCO, s.d.), combatendo a globalização hegemónica. Com desmedida responsabilidade e com o propósito de identificar, salvaguardar, promover, documentar e transmitir a cultura imaterial, a UNESCO, aprova em 2003 a *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*. Esta convenção pretendia

> *(...) preencher uma lacuna no sistema legal de proteção internacional do património cultural, cujos instrumentos, até agora, não consideravam o património cultural imaterial, mas apenas o património cultural tangível, móvel e imóvel, pelo que as expressões culturais intangíveis não podiam ser salvaguardadas através dos instrumentos legais internacionais então existentes* (Comissão Nacional da UNESCO Portugal, s.d.).

Apesar de o PCI ser o género de património mais difícil de definir, o acolhimento da convenção dá a conhecer a cultura imaterial e afirma-se como promotor e responsável no desenvolvimento do diálogo intercultural, da diversidade cultural e sustentável (Cabral, 2011). Ademais, tem um papel crucial na continuidade da identidade cultural e no progresso económico.

Importa ainda salientar que são excluídas desta convenção interpretações que afetem os direitos e obrigações dos "Estados Parte" ou que diminuam ou alterem o nível de proteção dos bens declarados do património mundial presentes na *Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural*, de 1972 (UNESCO, 2003).

Quer seja através do reconhecimento de expressões orais, artes do espetáculo, gastronomia e artesanato tradicionais, práticas sociais, rituais e eventos festivos ou conhecimentos e práticas relacionadas com a natureza e ao universo (Comissão Nacional da UNESCO Portugal, s.d.), as comunidades serão mais inclusivas e culturalmente abastadas, poderão promover a diversidade e preservar a riqueza da identidade e a tradição. A cultura imaterial apresenta um

impacto significativo na coesão social, na sustentabilidade e na ligação dos indivíduos com o meio natural. Diretamente associada ao referido, encontra-se a medida descrita nos objetivos de desenvolvimento sustentável, meta 11.4 — *Fortalecer esforços para proteger e salvaguardar o património cultural e natural do mundo* — da Agenda 2030. Deste modo, cada Estado Parte, deve adotar medidas para identificar, definir e salvaguardar o PCI presente no seu território, como:

> *adotar uma política geral orientada para a valorização (...); designar ou criar um ou mais organismos competentes para a salvaguarda (...); fomentar estudos científicos, técnicos e artísticos, assim como metodologias de investigação (...), em particular do património cultural imaterial em perigo; adotar medidas jurídicas, técnicas, administrativas e financeiras adequadas para: (i) estimular a criação ou o reforço de instituições de formação em gestão do património cultural imaterial e a transmissão desse património através de fóruns e espaços destinados à sua representação e expressão; (ii) garantir o acesso ao património cultural imaterial respeitando as práticas consuetudinárias pelas quais se rege o acesso a aspetos específicos desse património; (iii) criar instituições de documentação sobre o património cultural imaterial e facilitar o acesso a elas* (UNESCO, 2003, pp. 7-8).

Apesar da autonomia dada a cada "Estado Parte", a Convenção de 2003, abrange a salvaguarda do património cultural imaterial à escala internacional, através da *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade* e da *Lista do Património Cultural Imaterial em Necessidade de Salvaguarda Urgente.*

Em Portugal, entre a 1.ª manifestação aceite na *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade*, o Fado (2011), e as mais recentes Falcoaria (2021) e a Festa do Povo de Campo Maior (2021), encontram-se manifestações com relevância para a identidade e diversidade cultural do país. Entre as nove manifestações inscritas nas duas listas, duas integram a *Lista do Património Cultural Imaterial em Necessidade de Salvaguarda Urgente*: Processo de Confeção da Louça Preta de Bisalhães (2013); Manufatura de Chocalhos (2015).

Apesar da importância da classificação nas listas mencionadas, é imprescindível destacar organismos públicos responsáveis pela gestão e promoção do património cultural imaterial do país, como o IMC (Instituto dos Museus e da Conservação), a DGPC (Direção-Geral do Património Cultural), a DRCN (Direção Regional de Cultura do Norte), a DRCC (Direção Regional de Cultura do Centro), a DRCAlentejo (Direção Regional de Cultura do Alentejo) ou a *Cultalg* (Direção Regional de Cultura do Algarve). Por serem organismos destinados à inventariação de manifestações do património a nível nacional, a aprazível execução do seu propósito é crucial para evitar a falência de uma ou mais manifestações de cultura imaterial (Cabral, 2011).

A cultura imaterial é de natureza multidisciplinar, fortemente associada a disciplinas como Antropologia, Etnografia, Etnologia, Cultura Popular,

História e Sociologia. Entre contextos sociais, culturais e históricos, a contribuição destas disciplinas permite obter uma visão ampla sobre o Património Cultural Imaterial. Grandes acontecimentos sociais ou culturais poderão afetar a identidade de uma comunidade, como é o caso da Revolução Industrial, um acontecimento histórico do século XIX com influência nas práticas sociais e expressões culturais das comunidades.

Com a Revolução Industrial, irradiaram-se transformações nos estilos de vida, surgiu a opressão na lógica artesanal e as populações rurais deslocaram-se para áreas urbanas, acabando por contribuir para o desaparecimento de tradições e do património cultural imaterial. O avanço industrial e a abrupta perda cultural, consciencializaram para a importância da cultura popular, dando início à resistência e ao movimento *Arts & Crafts*[8].

Em Portugal, apesar da Revolução Industrial não apresentar um impacto tão súbito, reconhecem-se manifestações antropológicas, etnológicas e de cultura popular, vividas pela repercussão das influências internacionais. A época é marcada pelas primeiras entrevistas etnográficas e antropológicas (1880), livros e revistas sobre o povo português, as suas tradições e costumes (1882-1924), por exposições sobre temáticas agrícolas (1908) e até mesmo pela antropologia da música portuguesa, também conhecida por etnomusicologia (1910-1940) (Apêndice I).

> *Ao longo dos tempos tem-se pautado por uma constante atualização de meios e práticas no sentido de acompanhar as necessidades e exigências sociais e humanas da sociedade portuguesa, valorizando como áreas prioritárias de intervenção a cultura tradicional, o folclore e a etnografia, prestando neste contexto um insubstituível apoio às atividades amadoras* (Cabral, 2011, p.200).

A proximidade entre a cultura imaterial e a identidade cultural nacional é estreita. Porém, o PCI distancia-se de ideologias conservadoras, onde a valorização de uma comunidade ou cultura é concebida a partir do aviltamento de outra. A par disso, em Portugal, salientam-se a Fundação Inatel (1935-2023 — anteriormente conhecida por FNAT [Federação Nacional para a Alegria no Trabalho]) e a Fundação Calouste Gulbenkian (1955-2023), pelo desempenho, apoio financeiro e organização de iniciativas culturais, que auxiliam a divulgação da cultura imaterial portuguesa, com uma intenção despretensiosa.

Através da valorização, pesquisa, preservação, programas que transmitem o conhecimento e incentivos financeiros, será possível salvaguardar a cultura imaterial. Salienta-se o papel do turismo cultural, de entidades e organismos públicos e da comunidade como participantes ativos na conservação e preservação deste património, prevenindo a hegemonia e promovendo a sustentabilidade e as ligações sociais. Ao desempenhar a responsabilidade com êxito, o PCI dignifica as gerações anteriores, promovendo as futuras.

8. O movimento *Arts & Crafts* uniu artistas e designers como William Morris (1834-1896) e Arthur Mackmurdo (1851-1942) com o objetivo de recuperar processos e técnicas de produção tradicionais, criar objetos únicos e personalizados que aproximassem a arte com a sociedade — tendo, por isso, uma enorme importância no design.

2. 3. Design Editorial e Cultura Imaterial

> *Through binding research, expression, and one's own personal exploration, design can play a crucial role of sense making, of interpreting and communicating the worlds that we live. In a world that is increasingly complex, layered, and evolving, design then has a critical role in not only augmenting this (as it currently does) but rather also in unpacking it to explore it and understand what it means for individuals or groups on a very personal level* (Schouwenberg & Kaether, 2021, p.21)[9].

Por intermédio do design de comunicação, é possível retratar uma sociedade, contar histórias, transmitir valores e aludir para traços de uma cultura — "a comunicação é central para a vida da nossa cultura: sem ela, toda e qualquer cultura morrerá" (Fiske, J 1993, p.14). Os elementos visuais em concordância com a exploração e conhecimento multidisciplinar auxiliam o processo de design e permitem um resultado moldado às necessidades do utilizador.

Tal como as experiências pessoais, as manifestações culturais imateriais são vestígios do passado que anseiam ser explorados na contemporaneidade. O designer, enquanto autor, deve ser erudito e procurar explorar, descobrir e inovar, para que possa expressar, interpretar e dar significado ao objeto que está a criar (Schouwenberg & Kaether, 2021). Para além disso, torna-se essencial reconhecer as referências e manifestações culturais que possam estar associadas ao projeto.

A relação entre o designer, o design de comunicação e a cultura imaterial, é acentuada e expressa por diversas vias. De modo significativo, o design gráfico, através de projetos impressos ou digitais, poderá apresentar impacto no domínio criativo do designer e na valorização de manifestações culturais e da identidade nacional.

> *The book, after all, is a portable data storage and distribution method, and it arises as a by-product of the shift from oral to literate culture, a process that takes centuries and is informed through cultural exchange, both peaceful and forcible* (Borsuk, 2018, p.1)[10].

A cultura imaterial beneficia da sua disseminação e conhecimento. Observar cuidadosamente os detalhes do quotidiano e "conhecer as imagens que nos rodeiam significa também alargar as possibilidades de contacto com a realidade; significa ver mais e perceber mais" (Munari, 2009, pp.19-20). Explorar diferentes perspetivas, levará a uma interpretação rica e completa do panorama social, cultural e antropológico, contribuindo para um conhecimento consciente e multidisciplinar.

A cultura imaterial e o design editorial poderão ser complementares, opulentando a estrutura editorial e a componente visual de uma publicação, transmitindo um conhecimento multidisciplinar e contribuindo para

9. Na ligação entre a investigação, a expressão e a exploração pessoal, o design pode desempenhar um papel crucial na criação de significados, na interpretação e na comunicação dos mundos em que vivemos. Num mundo cada vez mais complexo, estratificado e em evolução, o design tem um importante contributo não só no aumento desta complexidade (como acontece atualmente), mas também na sua descompactação para a explorar e compreender o que significa para indivíduos ou grupos a um nível muito pessoal" (Schouwenberg & Kaether, 2021, p.21, T.L.).

10. O livro, afinal, é um método portátil de armazenamento e distribuição de dados, e surge como um subproduto da passagem da cultura oral para a cultura letrada, um processo que leva séculos e é informado através do interesse cultural, tanto pacífico como forçado. (Borsuk, 2018, p.1, T.L.).

a salvaguarda do património cultural imaterial. Entre outros, um projeto editorial pode entreter, informar, instruir e comunicar (Caldwell & Zappaterra, 2014), colaborando para a disseminação de tradições, manifestações e práticas sociais e culturais.

Ao longo dos anos, com a democratização do design gráfico e da produção impressa, a reivindicação do conhecimento e da cultura por parte de diferentes públicos tornou-se possível (Pater, 2012). Através de textos "recolhidos da tradição oral e bastante simplificados na sua redação" (Coelho, 2009), apareceram publicações conhecidas por *democratizadores da palavra* ou *Literatura de Cordel*, caracterizados por uma baixa qualidade de produção. É o caso do almanaque.

Do árabe *al-manakh* (calendário), o almanaque é "uma publicação de interesse geral, de pequeno formato e pouca erudição" (Ceia, 2009), que conquistou a população a partir do século XVIII. Em Portugal, existem diversos exemplos desta época, como *Almanaque das Musas* (1793) e o *Almanaque Enciclopédico* (1896), de Eça de Queirós. Mais tarde, apareceram o *Seringador* (1865), o *Almanaque Bertrand* (1900) [Figura 05], o *Borda d'Água* (1929), o *Almanaque Português de Fotografia* (1956).



Figura 05.
Capas da Revista Almanach Bertrand de 1900 e 1901
(Blog *Muito para ler*, 2012).

> *(...) dizia Eça, se todos os livros ardessem bruscamente, desaparecendo para todo o sempre, nem por isso acabaria a civilização humana, posto que se conservasse um, não mais do que um, 'almanaque inocente', contendo indicações genéricas (...). Isso bastaria para nos salvar* (Araújo, 2022, p.8).

O modo como foi transmitido o conhecimento pelos *democratizadores da palavra,* foi indispensável para a época em que se encontrava. Neste sentido, a adaptabilidade à contemporaneidade e a convivência de laços aparentemente inconciliáveis poderá ser uma direção a ter em conta, ao produzir um objeto editorial, cuja temática seja a cultura imaterial (Apêndice II), como se denota em *100 Poster Battle 2: Sharing Cultural Identities* (2022).

Ao longo dos últimos anos, no contexto português, evidencia-se um esforço significativo para disseminar e valorizar a cultura imaterial portuguesa, através de diversos projetos e programas. Fora do âmbito editorial, encontram-se exemplos como o Programa *Saber Fazer* (2022); *Portugal Manual: Curated Cultural Experiences*; *A Música Portuguesa a Gostar Dela Própria* (2021) e *Lãnd — Wool Innovation Week* (2023).

Todavia, apesar de existirem publicações periódicas onde a cultura imaterial é abordada —como a *Revista do Património* (2014) e a revista *Pórtico* (2021) ou o número 55 da Archis Volume sobre o tema *World Heritage* —, reduzidas são as publicações exclusivamente dedicadas à temática[11].

A presença dos projetos, programas e publicações periódicas mencionados, mostra o gradual interesse em valorizar e preservar a cultura imaterial nacional. No entanto, a lacuna editorial evidencia a necessidade de garantir a abordagem da temática de modo periódico e não tangencial.

Pelo mencionado e tendo em conta a importância da partilha de conhecimento, ressalta-se a carência de publicações periódicas que disseminem o conhecimento sobre a temática do Património Cultural Imaterial, em contexto português, onde o *erudito* e o *popular,* informações técnicas e de interesse geral, se encontrem aliadas, com um desenvolvimento projetual interessante e diferenciado, fornecendo ao designer/autor, uma visão abrangente.

11. Encontram-se dois exemplos exclusivamente dedicados à temática: revista Etnográfica, no panorama nacional e o International Journal of Intangible Heritage, a nível internacional, apesar da débil exploração da componente gráfica.

Síntese

Ao pesquisar e relacionar o design editorial e a cultura imaterial no contexto português, o presente capítulo revela fendas no reconhecimento e valorização das manifestações culturais imateriais. Apesar da Convenção de 2003, da UNESCO, desempenhar um papel decisivo na identificação, salvaguarda e promoção do PCI, a escassez de projetos editoriais dedicados à cultura imaterial representa uma oportunidade para disseminar conhecimento e fortalecer a conexão entre a tradição e a contemporaneidade.

A relação entre design editorial e cultura imaterial poderá ser simbiótica. A cultura imaterial é vital para a coesão social e a sustentabilidade de uma comunidade. E o design editorial, é um determinante capaz de moldar a narrativa cultural, interpretar e comunicar as manifestações culturais de uma identidade.

Assim, chega-se à conclusão que iniciativas editoriais bem desenvolvidas podem ser influentes meios para transmitir a cultura imaterial e que a interligação entre o design editorial e a cultura imaterial não se limita apenas à contemplação da tradição, pois também desempenha um papel significativo num futuro sustentável e culturalmente rico e diversificado, em que a visão e narrativa contemporâneas da cultura imaterial são exploradas.

Referências

Araújo, A. (2022). *«O mais sacana possível»: A revista Almanaque (1959-1961)*. Tinta-da-China.

Blauvelt, A., Giampietro, R., Lupton, E., Åbäke, Walker Art Center, Cooper-Hewitt Museum of Decorative Arts and Design, & HammerMuseum (Eds.). (2011). *Graphic design: Now in production ; [... on the occasion of the Exhibition Graphic Design: Now in Production. Walker Art Center, Minneapolis October 22, 2011 - January 22, 2012, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Governors Island, New York June 1 - September 3, 2012, Hammer Museum, Los Angeles September 30, 2012 - January 6, 2013 ...]* (1st ed). Walker Art Center.

Bonsiepe, G. (1975). *Diseño industrial: Artefacto y proyecto*. A. Corazón.

Borsuk, A. (2018). *The book*. The MIT Press.

Caldwell, C., & Zappaterra, Y. (2014). *Editorial Design: Digital and Print*. Laurence King.

Ceia, C. (2009). *ALMANAQUE | cceia*. https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/almanaque

Coelho, N. N. (2009). *LITERATURA DE CORDEL | cceia*. https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura-de-cordel

Comissão Nacional da UNESCO (2003). *Convenção para a salvaguarda do Património Cultural Imaterial.*

Comissão Nacional da UNESCO: *Património Cultural Imaterial*. (sem data). Obtido 2 de fevereiro de 2023, de https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-cultural-imaterial

Dias, R., Oliveira, R., Martins, F., & Dantas, R. (2021). *Fazer um livro: A capa do livro* (Item Zero Lda). Item Zero Lda.

Fiske, J. (1993). *Introdução ao estudo da comunicação*. Eds. Asa.

Kidd, C. (Diretor). (2012). Designing books is no laughing matter. Ok it is. Em *TED talk*. https://www.ted.com/talks/chip_kidd_designing_books_is_no_laughing_matter_ok_it_is/transcript

Klanten, R., & Losowsky, A. (Eds.). (2011). *Turning pages: Editorial design for print media ; magazines, books, newspapers* (2. print). Gestalten.

Lupton, E. (Ed.). (2008). *Indie publishing: How to design and produce your own book* (1st ed). Princeton Architectural Press ; Maryland Institute College of Art.

Lupton, E. (2010). *Thinking with Type: A critical guide for designers, writers, editors, & students*. Princeton Architectural Press.

Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2009). *História do Design Gráfico*.

Müller-Brockmann, J. (2020). *Sistemas de retículas: Un manual para diseñadores gráficos = Sistemas de grelhas : um manual para designers gráficos* (3ª ed., 8ª tirada). Gustavo Gili.

Munari, B. (2009). *Design e Comunicação Visual* (6ª ed.,). Edições 70, LDA. https://document.onl/documents/bruno-munari-design-e-comunicacao-visual.html

Schouwenberg, L., & Kaethler, M. (2021). *The Auto-Ethnographic Turn in Design*. Valiz.

Tschichold, J. (1991). *The form of the book: Essays on the morality of good design* (R. Bringhurst, Ed.). Lund Humphries.

UNESCO - *Intangible Heritage Home*. (sem data). Obtido 2 de março de 2023, de https://ich.unesco.org/en/home

Williams, R. (1983). *A vocabulary of culture and society*. William Collins Sons & Co. Ltd.

PARTE 2
PROJETO PRÁTICO

3. INVESTIGAÇÃO ATIVA

3. 1. Análise de Entrevistas Exploratórias

3. 2. Análise de Casos de Referência

3. INVESTIGAÇÃO ATIVA

O presente capítulo, aborda as metodologias empregues no decorrer da investigação ativa, com o objetivo de determinar a adequação da intenção investigativa — comprovar o argumento (capítulo 1). Nesse intuito, foram efetuadas entrevistas exploratórias a especialistas na área do design gráfico e da cultura imaterial e avaliados casos de referência, pertinentes para as áreas em estudo.

3. 1. Análise de Entrevistas Exploratórias

Em concordância com Martin & Hanington (2012), as entrevistas semiestruturadas são um método exploratório relevante para recolher relatos, experiências, opiniões e perceções. E, apresentam-se imprescindíveis para definir e considerar entendimentos sobre as áreas de atuação e problemática (Quivy e Campenhoudt, 2005).

Com este desígnio, realizámos entrevistas em que as questões foram ponderadas relativamente à área de atuação dos entrevistados, contando com questões direcionadas a cada participante e à sua atividade profissional. Todavia, apesar do guião existente, foram propostas entrevistas semiestruturadas em que o diálogo fosse confortável, dando espaço à flexibilidade, novos assuntos e conhecimentos (Martin & Hanington, 2012).

Estas entrevistas semiestruturadas foram realizadas a um painel de especialistas consagrados nas suas áreas de atuação — design de comunicação e editorial, cultura imaterial e Património Cultural Imaterial. O painel de profissionais é composto por cinco elementos: Rosa Pomar (Retrosaria Rosa Pomar), Jorge Silva (SilvaDesigners), Ana Martins (Aheneah), Elisabete Serol e Paulo Lima.

Os especialistas eleitos oferecem uma variedade de perspectivas e experiências pessoais e profissionais para a investigação. A designer Rosa Pomar, explora a relação entre o design e as tradições artesanais. Jorge Silva, experiente designer editorial, contribui com uma visão contemporânea sobre os desafios e inovações no setor cultural. A designer Ana Martins, também conhecida pelo seu nome artístico, Aheneah, enriquece a investigação através da sua visão pessoal sobre a integração de técnicas tradicionais na contemporaneidade e explora a importância do design de comunicação para essa ligação. Elisabete Serol, especialista em cultura imaterial, oferece uma visão relevante sobre a importância do Património Cultural Imaterial, para a sociedade. Por fim, o antropólogo Paulo Lima, com um forte papel no PCI português, complementa a visão de Elisabete Serol, sobre a importância da Cultura Imaterial e esclarece a importante contribuição de uma comunidade para a valorização do PCI.

A diversidade de entrevistados justifica-se pela necessidade de compreender e identificar a ligação entre as áreas de estudo, com a intenção de confirmar que um projeto editorial é um meio viável para estimular o conhecimento multidisciplinar. Deste modo, cada uma delas inicia com uma sumariada contextualização da temática e objetivos da investigação. Foram posteriormente transcritas (Apêndices II, III, IV, V, VI) com o auxílio de um dispositivo de gravação de áudio e, a posteriori, editadas.

Complementares à restante investigação, as entrevistas mostraram-se singulares recolhas de testemunhos de personalidades portuguesas, que potencializaram a compreensão dos valores de sustentabilidade, curiosidade e conhecimento multidisciplinar.

3. 1. 1. Entrevista a Jorge Silva

Diretor de arte dos jornais *O Independente* (1991-2000), *Combate (1978-2003),* dos suplementos do jornal *Público: Ípsilon* e *Mil Folhas (1999-2001);* Designer de comunicação da área editorial da *Coleção D* (2011-2023), *Agenda Cultural de Lisboa* (2011-2018), coleção *Saramago* (Porto Editora, 2014), revista *Pórtico* (2021) e do passaporte português (2017), Jorge Silva é ainda investigador e curador na área de design e ilustração editorial.

Na ótica de Jorge Silva, no seu atelier *SilvaDesigners:*

> *(...) não importa o quê, importa o como. O tema mais desinteressante não é um problema, desde que me deem liberdade para o abordar de uma forma mais criativa/inteligente e menos propagandística* (Silva, 2023, para. 30).

O debate e nuances no discurso são fundamentais para estimular resultados diferenciados. Pela diversidade de gerações e competências, o designer refere que a generosidade e humildade com que partilha e adquire conhecimento com a sua equipa de trabalho é indispensável para "dar atenção à corrida voraz que os novos tempos nos apresentam de forma permanente" (Silva, 2023, para. 19). É imprescindível ser curioso, resiliente e refletir sobre o que nos rodeia, não descurando a pesquisa.

> *Qualidades ou competências nesta área, estão sobretudo dependentes de uma matriz pessoal, que chamamos personalidade, percurso, temperamento, inteligência emocional, que marcam de uma forma indelével, aquilo que é o resultado visível de cada um. (...) [Devemos] manter o mais possível incorrupta a nossa qualidade criativa (...) adquirir novas competências, novas qualidades, para mantermos o mínimo de frescura que nos permita sermos úteis ao mundo mais tempo* (Silva, 2023, para. 6-8, 19).

Através da experiência profissional, o entrevistado aprendeu que é crucial compreender a quem e como direcionar o projeto. Reconhece que qualquer trabalho deve ser interessante e distintivo, o que nem sempre significa mais imagens e menos texto. Ressalva que, de modo inteligente, o objeto deve ser pensado num conjunto.

3. 1. 2. Entrevista a Aheneah

Curiosa e ambiciosa, Ana Martins, também conhecida por Aheneah, é uma artista e designer gráfica portuguesa, que procura aprender e arriscar, tendo em conta a sustentabilidade do projeto e o uso de materiais portugueses. Ao conciliar conhecimentos em design com os ensinamentos de bordado das suas avós, recuperou e adaptou uma técnica tradicional, tendo como foco "a produção manual, a sua mestria, o papel da mulher e a necessidade urgente de a valorizar" (Martins, 2023, para. 6).

A irreverência do seu trabalho é admirada por muitos, aproximando-a da comunidade em *workshops* e conversas, onde elucida sobre o seu processo de trabalho — com base na liberdade criativa, pesquisa e curiosidade — dando oportunidade aos participantes de contribuírem para a reinvenção do ponto cruz. Com díspares participações em festivais, exposições e projetos — nacionais e internacionais —, a designer afirma que o público continua a ser surpreendido pelo seu trabalho de diálogo entre o tradicional e o contemporâneo.

Aheneah alerta para a importância do retorno financeiro, que muitas vezes não é tido em conta, na recuperação das técnicas tradicionais e admite que os artistas são essenciais para disseminar a utilidade e mestria destas técnicas, "mas também para, com um olhar irreverente, as reinventar e criar pontes entre gerações" (Martins, 2023, para. 14), porque:

> *Existe muito conhecimento e muita história nas técnicas tradicionais. (...) No meu caso, é absolutamente essencial a parte manual. Especialmente aprender com artesãos, pessoas muitas vezes já reformadas e algumas até com um baixo nível de escolaridade. (...) São as gerações mais antigas que têm neste momento o conhecimento. É crucial existir essa colaboração para não corrermos o risco de perder parte da nossa cultura brevemente.* (Martins, 2023, para. 8-16).

3. 1. 3. Entrevista a Rosa Pomar

Rosa Pomar é proprietária da *Retrosaria Rosa Pomar*, participante do documentário da RTP1 *Era uma vez a lã* (2023) e autora do livro *Malhas Portuguesas: História e Prática do Tricot em Portugal* (2013). Com formação artística pela A.R.C.O. e licenciada em História pela Universidade Nova de Lisboa, é uma artesã e designer que se divide entre a curiosidade, a pesquisa e o conhecimento.

Na entrevista exploratória, a neta do pintor modernista Júlio Pomar refere ser o resultado de tudo o que viveu e dos sítios que percorreu. Confessa ter tido sorte de ser exposta a um contexto culturalmente rico, onde sempre existiu um interesse pela arte e pela cultura material e imaterial portuguesa. No decorrer do diálogo, a designer refere que nos seus *workshops* compreendeu que "é nas cidades que estão as pessoas que querem aprender e no campo as pessoas que as podem ensinar" (Pomar, 2023, para. 49).

Para Rosa Pomar, é necessário comunicar com os intervenientes do processo de trabalho e experienciar o lado emocional e emocionante do processo. Acredita que "os designers precisam de poder ter acesso aos objetos e às gramáticas decorativas, aos materiais e às cores." (Pomar, 2023, para. 37).

É imprescindível ter conhecimento técnico do processo manual e industrial, para poder transformar a matéria-prima — e nesse ponto o registo é fundamental. Apesar da matéria-prima com que trabalha, a lã portuguesa, não ser das mais macias, a designer retira o máximo partido das suas características através da sua experiência e conhecimentos. Entre tapetes, tricot e filtros, a designer mostra-se preocupada com a pegada ecológica do seu produto e da sua produção, chamando a atenção para os anos 80, para o biólogo marinho Jacques-Yves Cousteau e a geração *GreenPeace*.

Recetiva para com os projetos que combinam o contemporâneo com o tradicional, a artesã assume que "as coisas existem, enquanto faz sentido que existam" (Pomar, 2023, para. 57). Na sua visão, nem sempre é necessário inventar ou reinventar uma técnica ou objeto, mas quando isso é feito, é necessário acautelar o seu papel na atualidade e a sustentabilidade económica do projeto — recurso que receia nem sempre ser calculado. Ainda assim, expõe dois exemplos que refletem e ponderam sobre as consequências dos seus projetos e criações, alcançando resultados admiráveis: a tecedeira Fátima Gomes, de Lamas de Orelhão e o cesteiro Toino Abel.

3. 1. 4. Entrevista a Elisabete Serol

Durante a última década, Maria Elisabete Gromicho Serol dedica-se profissionalmente ao Património Cultural Português. Empenhada e criteriosa, trabalha para acrescentar "valor na vida de algo ou alguém" (Serol, 2023, para. 9). Após cargos como especialista, produtora e gestora do Património Cultural, e técnica especialista em Património Cultural Imaterial Português na Direção Geral do Património Cultural Português, Elisabete Serol, no início deste ano, tornou-se gestora de conteúdos na autoridade turística nacional, mais concretamente no *VisitPortugal*.

A especialista admite que todas as manifestações são pertinentes na propagação da cultura nacional. Quer sejam gastronómicas, festivas ou relativas a saber-fazer, tudo depende da iniciativa, local, interesses e memórias de cada indivíduo. A seu ver, o PCI emerge de valores como a originalidade e autenticidade, da "memória(s) e a identidade(s) local e nacional, enquanto confere um sentido de pertença e de união, de respeito e orgulho" (Serol, 2023, para. 14). Contudo, salienta-se que os bens devem apresentar uma funcionalidade e continuidade para serem classificados e que a preservação das técnicas tradicionais e a sabedoria popular são, por vezes, um sustento de variadas populações.

> *Normalmente, todo esse conhecimento e ação têm por base os recursos de cada região, a sazonalidade, são respeitados os tempos, a abundância ou a escassez, promovem a partilha e a celebração, conferem sentido e razões para a permanência das populações.*
>
> *São, ainda, fonte de orgulho e de prosperidade e continuidade, elementos de suporte de uma existência sustentável* (Serol, 2023, para. 19).

Ainda que haja um nobre número de bens inventariados, devido à classificação massiva do património edificado que procedeu da determinação de 1910, a especialista considera que deveria ser adotado outro modo de realizar a gestão da salvaguarda do património, tendo em conta as necessidades e urgência dos bens.

> *Embora o dever e a responsabilidade de salvaguardar o património cultural seja de todos, muitas vezes este é visto como um obstáculo à mudança e à inovação, vemo-nos impedidos de levar avante as nossas intenções fundamentadas de salvaguarda dos bens e, até mesmo, assistimos a atropelos das determinações das referidas classificações, sem nada conseguirmos fazer para o impedir* (Serol, 2023, para. 8).

No decorrer da entrevista, expõe que o PCI é bem recebido fora do contexto natural, pela nostalgia e simbolismo, que carrega. E que a curiosidade, investigação e trabalho de campo são privilégios da sua profissão que contribuem para a aquisição de conhecimento.

3. 1. 5. Entrevista a Paulo Lima

Como é que definimos o que é o património imaterial? Cabe lá tudo. (Lima, 2023, para. 38)

Antropólogo no campo histórico, Paulo Lima esteve associado a processos de classificação do Património Cultural Imaterial da Humanidade. Através de uma visão ética, histórica e antropológica, coordenou as candidaturas à *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial* pela UNESCO da Bugiada e Mouriscada (2013-2015), do Cante Alentejano (2014), do Fabrico de Chocalho (2015) e da Morna (Cabo Verde, 2019).

Na entrevista realizada, Paulo Lima comenta o papel da UNESCO no sucesso do programa de 2003 (Convenção de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO), esclarecendo que, devido à convenção intitulada de Património Cultural Imaterial, mais de meio milhar de manifestações no mundo encontram-se agora identificadas e inscritas. Ainda assim, o antropólogo enfatiza a subjetividade do conceito, elucidando a amplitude e a indefinição das fronteiras.

Envolvido no processo de candidatura do Fado à *Lista representativa do PCI*, revela que, para além do reconhecimento local, nacional ou internacional e da sustentabilidade económica, a cultura imaterial é processo de salvaguarda, uma valorização do passado, corelação entre o campo e a cidade, espaço de diálogo e um pensamento sobre a paisagem. Na visão de Paulo Lima, é necessário reforçar que somos contemporâneos e que é imprescindível:

> *Deixar-se emocionar. Tem de criar uma ligação com "aquilo", seja "aquilo" o que for. (...) Tudo depende da história que se conta e como se conta. (...) Tudo passa pela via das emoções. Somos seres que contam histórias. (...) A verdade é que a história muda tudo* (Lima, 2023, para. 44).

Entre a salvaguarda e as manifestações, o antropólogo reforça a importância de projetos que sinalizem os valores e discursos da identidade cultural imaterial portuguesa, como é o caso do projeto *Saber-Fazer*. Reforça ainda que:

> *A partilha do conhecimento é sempre importante. Mas muitas revistas sobre o património acabam por ser revistas folclóricas ou científicas. Não sei se não é possível uma convivência, mas seria muito interessante criar algo que pudesse combinar estes laços, aparentemente, inconciliáveis* (Lima, 2023, para. 22).

Síntese crítica das entrevistas exploratórias

A metodologia eleita permitiu recolher testemunhos de especialistas acerca das áreas abrangidas pelo presente estudo. A partir de entrevistas exploratórias semiestruturadas, mostra-se possível compreender a experiência profissional dos entrevistados, dos seus métodos de trabalho e as suas visões sobre a valorização da cultura imaterial nacional.

Constata-se que para realizar um projeto editorial é fundamental ter curiosidade, informação, adaptabilidade e resiliência, assim como refletir sobre a sustentabilidade do projeto, não apenas no sentido ecológico do termo, mas também financeiro — autofinanciamento do projeto.

A aquisição de conhecimentos, assim como a partilha de informação e o diálogo multidisciplinar são cruciais para promover um processo de trabalho rico e diferenciado. No decorrer das entrevistas, tornou-se clara a relação entre o universo contemporâneo e tradicional. Conciliar ambos poderá ser uma solução, mas não é a única.

Através dos relatos, destaca-se o interesse na abordagem inteligente e a liberdade criativa na conceção de projetos editoriais, defendida pelo designer Jorge Silva, que superam a natureza do tema, tornando qualquer tópico cativante. Destaca-se também a visão irreverente que a designer Ana Martins confere ao seu trabalho, promovendo diálogos entre o tradicional e o contemporâneo.

Com base nos depoimentos recolhidos, apreende-se que qualquer manifestação é pertinente para disseminar a cultura local ou nacional e que, a ligação entre o campo e a cidade e a comunicação com as díspares gerações são fatores indeclináveis. As conexões emocionais e culturais são substanciais para reconhecer a cultura imaterial.

Deste modo, as entrevistas exploratórias oferecem um panorama abrangente, reforçando a ideia de que a preservação da cultura imaterial é uma caminhada enriquecedora que exige colaboração, partilha, conhecimento e uma conexão emocional com a herança cultural.

3. 2. Análise de Casos de Referência

Ao longo da investigação e como contributo para o desenvolvimento do projeto **(capítulo 5)**, verificou-se o interesse em estudar uma amostra selecionada de publicações periódicas. A amostra foi eleita de modo equilibrado, tendo em conta a temática, a estrutura editorial, a periodicidade, a localização, os objetivos e, em alguns casos, as características gráficas da publicação.

Considerando a pertinência, coerência e facilidade de navegação da grelha de análise de Rolo (2015), optou-se por utilizar um modelo de análise idêntico. A partir do referido e atentando aos objetivos da presente investigação, construiu-se uma grelha para os nove objetos gráficos em estudo. Esta demarca os parâmetros selecionados em três categorias: Descrição, Contextualização e Outras Considerações ou Notas [Apêndice VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV]. Deste modo, o estudo é orientado numa abordagem que parte do geral para o particular.

A presente análise visa oferecer uma visão sobre a adaptatibilidade do contexto e público-alvo de um projeto editorial, assim como se mostra fundamental para identificar técnicas, estilos e estratégias editoriais bem sucedidas, contribuindo para o desenvolvimento criativo e inovador do objeto editorial.

A seleção dos nove periódicos compõe uma amostra diversificada e representativa do panorama do design editorial. *A Revista Almanaque* foi selecionada devido à sua natureza irreverente, no que diz respeito à reinvenção da tradição. O almanaque *Borda d'Água* foi escolhido por ser um dos mais antigos almanaques nacionais e por oferecer uma abordagem de preservação da estrutura tradicional. *A Nossa Prima* foi eleita pela inovação visual no panorama português. A revista *Electra* foi escolhida por ser uma publicação que representa um espaço de crítica e reflexão, no cenário nacional. A *Eye Magazine* e a *Wallpaper** foram escolhidas pela projeção internacional, que dá destaque à diversidade e qualidade de textos críticos, à criatividade e à inovação. Já as publicações *Revista Memória Rural, Revista do Património* e *Revista Adufe* foram incluídas na presente análise, pela relevância para com a temática da cultura imaterial. A seleção cuidadosa permitiu explorar uma variedade de contextos e estilos, dignificando a análise.

3. 2. 1. 1. *A Revista Almanaque*

A Revista Almanaque (1959-1961), emerge do fracasso de um anterior projeto[12] daquele que viria a ser o diretor da publicação, Joaquim Figueiredo de Magalhães (Araújo, 2022). Com 18 números e um formato semelhante aos livros da época, a publicação mensal possui uma estrutura editorial irreverente e revolucionária.

"Efemérides", "Cartas de Amor Célebres", "Cartoons" ou "*Flos Sanctorum*" são algumas das rubricas onde é possível denotar o retrato da publicação que, apesar de se identificar como almanaque, se afasta da tradição, em busca da modernidade.

No miolo, Figueiredo de Magalhães conduz, do modo "mais sacana possível" (Araújo, 2022), os leitores até à sátira social que se apresenta abraçada pelas ilustrações e composição gráfica de Sebastião Rodrigues.

Impressa e composta na tipografia *Casa Portuguesa*, a publicação versátil e dinâmica, junta personalidades portuguesas como o escritor José Cardoso Pires e artistas de referência como Luís de Sttau Monteiro, José Cutileiro e João Abel Manta, abordando temas das artes, das ciências e da literatura.

De modo harmonioso e exemplar, a publicação mensal é reconhecida no mundo do design gráfico pela coerência dos elementos gráficos e pela originalidade das ilustrações. A qualidade gráfica da estrutura editorial é refletida na construção das capas[13], meticulosamente planeadas para cada mês e edição [Figura 06].

12. Não foram encontrados dados sobre o projeto. Porém, sabe-se que a publicação nunca chegou a ser publicada devido à ação da censura.

13. Evidencia-se o sentido de unidade e coesão da capa e contracapa. Na maioria dos casos, a ilustração presente na capa progride para a contracapa da publicação.



Figura 06.
Capas de Sebastião Rodrigues da Revista "Almanaque" (Hemeroteca, 2018).

3. 2. 1. 2. *Borda d'Água*

Fundado em 1929, *Borda d'Água,* é um dos mais antigos e influentes almanaques nacionais. O periódico anual impresso a duas cores, num papel com cerca de 80gr/m² é "... útil a toda a gente" com "dados astronómicos e religiosos e outras informações de interesse geral" (Borda d'água, 2023).

Difundida pela Editora Minerva e disseminada em papelarias, tabacarias, feiras, supermercados, minimercados, farmácias, alfarrabistas, a publicação de caráter popular, de 16,2 x 22 cm, é ainda vendida por revendedores ambulantes que, ao longo dos anos, transportam a história, a tradição e o conhecimento popular para meios citadinos — objetivo da editora.

Com apenas 24 páginas, a publicação mantém-se fiel à estrutura editorial e identidade, o que apesar de ser um fator importante no reconhecimento do almanaque, nem sempre é positivo. É de notar que a aplicação da tipografia, apesar de coerente[14] é monótona e pouco expressiva.

Para evidenciar a invariabilidade dos elementos estruturantes , adiciona-se a utilização de uma estrutura geométrica de duas colunas, que confere pouca flexibilidade e dinamismo à publicação.

Indubitavelmente, o almanaque *Borda d'Água* sustenta-se d'*O velho da Cartola*[15], da sorte transportada pela ferradura vermelha[16] e do público-alvo, que apesar de, maioritariamente, pouco instruído, continua a comprar uma publicação que vive do conteúdo diversificado e autêntico, a um preço acessível[17] [Figura 07].

14. Denota-se a aplicação de duas fontes apenas: transicional sem patilhas e egípcia, de acordo com a classificação tipográfica da Ellen Lupton. São utilizadas de modo complementar.

15. *O Velho da Cartola* ou o *Cartola,* é a figura mítica, a mascote da publicação. Encontra-se na capa, no centro à esquerda, de jornal, cartola e guarda-chuva debaixo do braço.

16. A editora Minerva adiciona uma ferradura com a letra M no interior, que trará sorte para a publicação durante o ano que estará por vir.

17. No ano de 2023, a publicação conta com uma tiragem de 100 000 exemplares, a um preço de 3€.



Figura 07.
Capa e O velho da Cartola de "Borda d'Água"
(Autora, 2023).

3. 2. 3. *A nossa prima*

Vencedora do *Prémio Design M&P'19* e Bronze no *Festival CCP'19* (SilvaDesigners, s.d.), a revista trimestral *A Nossa Prima* conquista os portugueses desde 2018. Digital ou impressa, a publicação periódica tem como objetivo divulgar personalidades prestigiadas na áreas da cultura e *lifestyle* portugueses, de modo a cativar a curiosidade dos leitores.

Com um formato de 20 x 26,4 cm — impresso em quadricromia e *offset*, com tiragem de 6500 exemplares —, a revista aborda temas como gastronomia, artes, design, cultura e tradições, com "rigor jornalístico e com liberdade editorial face ao poder político, ao poder económico e a quaisquer grupos de pressão, ideologias ou crenças" (*A Nossa Prima*, 2023, pág. 3).

Através da diversidade da tipografia[18], grelhas e margens irregulares, a publicação destaca-se das demais. Sublinha-se a facilidade de navegação proporcionada pelo completo índice, com imagens anexadas, e pelos equilibrados jogos visuais, que dividem a publicação em eixos: Tribo; Inspirar; Verde; Expirar. Para um leitor assíduo revela-se uma revista agradável de deambular.

No miolo da publicação compreende-se a aplicação das imagens como complemento ao texto e como auxiliar à composição da página [Figura 08]. No que concerne à leiturabilidade é aprazível. A capa é facilmente identificável, pelo uso de uma identidade constante e unificada [Figura 09].

Para a execução desta publicação periódica são requeridos diversos participantes e intervenientes. Entre eles, destacam-se as posições de diretor, conselho editorial, editor executivo, redatores, revisores, fotógrafos e coordenador digital. Além dos cargos mencionados, encontram-se equipas de tecnologias de informação, produção e circulação, marketing e publicidade. Cada edição conta ainda com a intervenção de elementos externos aos cargos mencionados.

18. A tipografia utilizada não consta da ficha técnica. Porém, ao analisar a publicação, ao analisar a publicação encontram-se 4 tipos de letra, que se acredita que são: a *Druk Wide* da fundição Commercial Type (para títulos); *Basis Grotesque* da fundição Colophon (subtítulos); a *Apoc* da fundição Type Today (subtítulos); e a *DomaineText* da fundição Klim Type (mancha de texto).



Figura 08.
Spreads do miolo da revista "A nossa Prima"
(SilvaDesigners, 2018).



Figura 09.
Capa n.º1 da revista "A nossa Prima"
(SilvaDesigners, 2018).

3. 2. 4. Revista *Electra*

Em março de 2018, fruto da carência de uma revista contemporânea impressa "com ambição, continuidade e projeção", que priorizasse "a crítica e a reflexão cultural, social e política da atualidade" (Fundação EDP, s.d.), surge a publicação trimestral *Electra,* disseminada pela Fundação EDP.

A revista impressa em *offset,* a 4 cores, na gráfica MaiaDouro, conta com cerca de 6000 exemplares — variando consoante a edição. É disseminada em língua portuguesa e inglesa, a um custo variável entre 9€ e 15€.

Num formato de 20 cm x 27 cm, *Electra* "dá especial valor à edição visual, com destaque para a escolha dos artistas, das imagens, dos suportes físicos e do design gráfico" (Electra Magazine, s.d.) e tem como objetivo fazer o leitor questionar e interpretar o presente, expondo variações de pensamento, distanciando-se do que é a "imediatez conjuntural" (Electra Magazine, s.d.).

A busca pela leveza e sobriedade da página é evidente, bem como a ponderada seleção de informação, de acordo com a temática da edição. Notabiliza-se a coerência da estrutura editorial e linguagem visual, proveniente do trabalho de equipa e do empenho de diretor, subdiretor, editor, coordenador editorial, designer gráfico, revisor, redator, editor de imagem e tradutor [Figura 10].

Ao longo das 20 edições (até maio de 2023), observa-se o uso dinâmico da grelha de 12 colunas e da tipografia[19]. Consagrando destaque à composição da mancha texto, com um tamanho de letra e entrelinha agradáveis à leitura, e à imagem, pensada para coexistir com o texto e ser observada ao detalhe[20].

19. Os tipos de letra utilizados aparecem referidos na ficha técnica —Arnhem (OurType) e a FF Balance (FontFont). O tipo Arnhem (OurType) apresenta patilhas e é utilizado para a maioria das manchas de texto presentes no interior da revista. Já o tipo de letra FF Balance (FontFont) é classificado como pertencente à categoria geométrica sem serifas, da classificação de Ellen Lupton e, por essa razão, é utilizado apenas para textos de pequena dimensão, para títulos e para legendas.

20. Denota-se a importância de apresentar apenas as imagens com propósito. São comuns imagens com maiores dimensões e destaque, dando oportunidade ao leitor de observar cada detalhe.

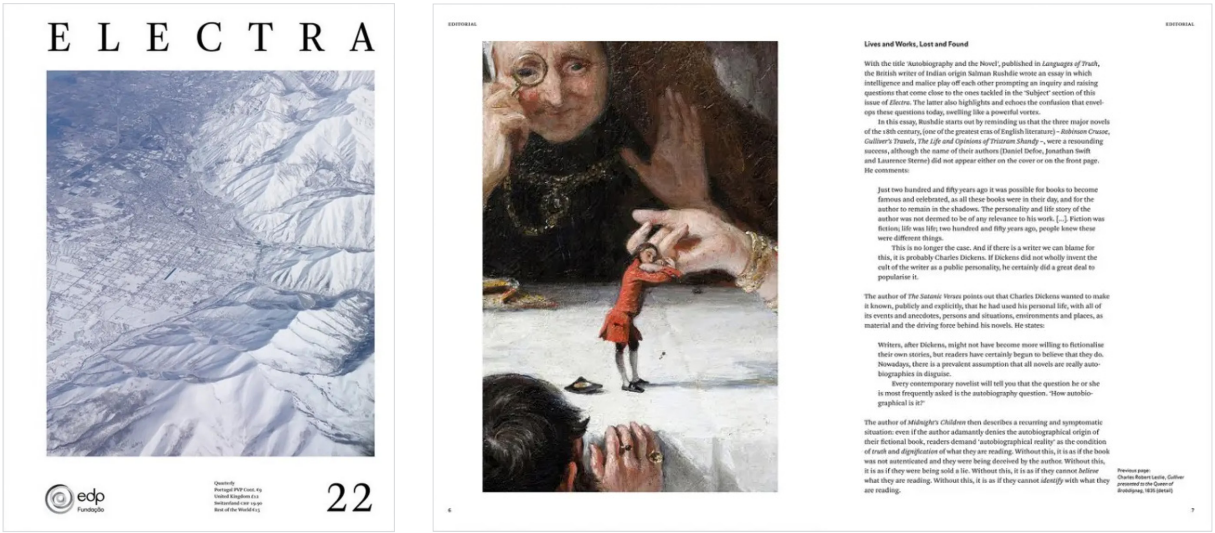


Figura 10.
Capa n.º 22 e Spread da Electra Magazine
(UnderTheCover, 2023).

3. 2. 5. *Eye Magazine*

Eye Magazine é uma publicação impressa trimestral que, desde 1990, aborda a disciplina de design gráfico e a cultura visual como temática central. Disseminada em mais de 50 países, mas com origem no Reino Unido, a revista tem como objetivo gerar diálogo informado através do alto padrão de escrita crítica e design editorial — o que se reflete no preço, atualmente de 32€.

A estrutura editorial da publicação mantém-se ao longo das edições. Apresenta-se dividida em 3 partes: *front matter* (expositiva); *features* (artigos e entrevistas); *uncoated* (*essay* e *reviews*). Porém, a expressão de cada número é díspar e versátil. Enfatiza-se a diversidade de tipologias de imagens e a boa aplicação dos tipos de letra utilizados.

Considerando quatro números da *Eye Magazine* (n.º 89, 93, 97 e 98) [Figura 11], distinguem-se disparidades no que concerne às técnicas de impressão[21], ao tipo de papel[22] e até mesmo aos encartes — quando presentes. Todavia, ao examinar as capas é notória a repetição de elementos, como o logotipo[23], descritivo, número da edição e data, que transmitem a ideia de coleção.

Dinâmica, variegada e coerente, a revista de 235 x 295 cm é um objeto de referência no design editorial. Conta com uma estrutura geométrica minunciosamente explorada — grelha de 12 colunas, goteira de 5 mm e margens irregulares — e manchas de texto em colunas estreitas, que sustentam a ideia de leitura rápida ou de consulta.

Tal como refere o editor John L. Walkers, numa entrevista à The *Stack* (2013), "pode desfrutá-la como uma revista e guardá-la como um livro"[24].

21. Até à edição número 94, *offset* era a técnica de impressão utilizada. Todavia, nas edições posteriores é utilizada a *HP Indigo Print ft. Pureprint*, pelo reduzido impacto ambiental (impressão através de energias renováveis, com tintas de óleo vegetal e sem álcool). O sistema de cores continua a ser quadricromia.

22. A gramagem do papel varia entre 250 g/m² (capa) até a um mínimo de 130 g/m². Podemos notar a utilização de marcas como *Edixion*, *Condat* e *Munken*.

23. O atual logótipo "Eye", alterado várias vezes desde 1990, foi pensado pelo designer Nick Bell e desenhado pelo tipógrafo Magnus Rakeng (*Eye* 89, 2014).

24. "you can enjoy it like a magazine and keep it like a book" (Walkers, 2013)



Figura 11.
Capas da "Eye Magazine" edições n.os 89, 93, 97 e 98 (EyeMagazine, s.d.).

3. 2. 6. *Wallpaper**

Reconhecida mundialmente, *Wallpaper** é uma revista mensal com mais de 25 anos, que aborda o design, moda, arquitetura e o *lifestyle* com o objetivo de "inspirar a criatividade e promover a inovação" (Wallpaper*, 2023).

Fácil de encontrar em qualquer tabacaria ou papelaria, a publicação com 22 x 30 cm é, atualmente, impressa em quadricromia, na *HP Indigo 10000 digital press*. A impressão digital permite uma melhor eficiência e acabamentos, evidenciando o programa gráfico da revista — incluindo as imagens utilizadas.

O desempenho vigoroso das imagens no decorrer do miolo faz parte da identidade da publicação, apesar de a estrutura editorial variar de edição para edição. A imagem distingue-se da mancha de texto e a utilização da fotografia editorial é evidenciada. O tratamento dado à imagem é cuidado e transmite o caráter da publicação [Figura 12 e 13].

Ao observar múltiplos números da publicação evidenciam-se a coerência e coesão das diferentes edições, reforçando a aplicação do símbolo (asterisco) tanto na capa como no interior[25].

É de frisar a boa e maleável utilização da grelha de 10 colunas com 4mm de goteira, assim como o adequado uso tipográfico. Não obstante, atenta-se à clara influência da publicidade no miolo da publicação.

25. O asterisco que compõe a identidade visual aparece no miolo da publicação associada a uma frase. A expressão é constantemente alterada de acordo com o presente, e.g. *the stuff that surrounds us (1996); *March is all about... simple pleasures (março de 2023).



Figura 12.
*Capas da revista internacional Wallpaper**
(Alexander Randon, s.d.).



Figura 13.
*Spreads da revista internacional Wallpaper** (Alexander Randon, s.d.).

3. 2. 7. *Revista Memória Rural*

Revista Memória Rural é uma publicação periódica, anualmente difundida pela Câmara Municipal de Carrazeda de Ansiães, com o objetivo de valorizar a identidade regional e dinamizar a região.

Desde 2018, a revista de caráter científico, com 22,2 x 27 cm e 500 exemplares impressos em *offset,* conta com um programa editorial simples, concentrando-se na qualidade e pertinência da redação, através dos variados artigos científicos (enviados pelos leitores), que compõem a estrutura editorial dos números publicados.

Pela pertinência que pretende alcançar no universo académico e investigativo, na valorização do Património Cultural (imaterial e material) e da Memória Histórica da região de Trás-os-Montes e Alto Douro, a publicação apresenta-se disponível *online* em plataformas como *Academica.edu* e RCAPP, em formato .PDF e *Open Journal Systems* (OJS).

Apesar da possível preocupação com a qualidade gráfica, a publicação é monótona [Figura 14], com uma estrutura geométrica pouco explorada e com uma escolha tipográfica desinformada (possivelmente pela falta de conhecimentos técnicos do historiador e arqueólogo António Luis Pereira, coordenador editorial e do projeto gráfico). Todavia, poderá evidenciar-se a propícia seleção das imagens para a composição da página.

Na tentativa de alcançar os objetivos traçados, poderia ser vantajoso um aprimoramento da linguagem visual, justificando-se assim o elevado preço de entre 17€ e 21€. A publicação não apresenta interesse gráfico, é pouco explorada graficamente e não é um exemplo a seguir, enquanto objeto gráfico. Denota-se a dificuldade na leitura, pela presença de diversas palavras por linha. Porém, a seleção de conteúdos que englobam a cultura imaterial portuguesa, convertem *Memória Rural* numa publicação pertinente para o nosso estudo.



Figura 14.
Capa e *Spread*
da Revista Memória Rural
(Museu Memória Rural, s.d.).

3. 2. 8. *Revista Património* (RP)

A Imprensa Nacional — Casa da Moeda e a Direção-Geral do Património Cultural juntam-se numa parceria que dá continuidade às publicações *Estudos/Património* e *Museologia.pt*. Desde 2014, a publicação anual, de caráter científico, intitulada de RP, sigla para Revista do Património é a aposta que "procura a atualidade do pensamento e a diversidade de perspetivas sobre o património cultural" (Imprensa Nacional, 2020).

A publicação inicialmente pensada para ser uma revista de banca, utiliza linguagem específica e técnica, o que desde o primeiro número se mostrou um inconveniente para o público-alvo a que se destinava. RP é atualmente uma revista direcionada a especialistas. Conta com uma estrutura editorial fiel de edição para edição. No índice, é possível observar a divisão dos 7 segmentos da publicação periódica: património cultural e comunicação; pensamento; projetos; opinião; sociedade; acontece; *abstracts* [Figura 15]. A navegação pelo miolo é facilitada pelos separadores, índice e pé-corrente. São apresentadas notas, ao longo das páginas, que remetem para o caráter científico da revista.

A publicação impressa em *offset,* com um formato de 23 x 30 cm beneficia do contributo da DGPC na produção editorial e do Atelier *SilvaDesigners* no design gráfico.

Segundo Jorge Silva (2023, para. 46), não existiu na concepção do projeto uma preocupação com a "linguagem, tendências de comunicação, ou soluções criativas que trouxessem o lado mais humano", para comunicar com eficácia a temática abordada — Património Português[26]. Todavia, a publicação apresenta cuidado na execução gráfica. É de salientar o bom uso da estrutura geométrica e a coerência da linguagem visual.

Pode ser adquirida a um custo de 15€, na loja *online* ou física da Impresa Nacional — Casa da Moeda, assim como no *website* da DGPC e em lojas como a do Museu do Tesouro Real, na Ajuda em Lisboa.

26. Neste caso, Património Português faz referência ao património arquitetónico e arqueológico, material e imaterial, museus, conservação e restauro.

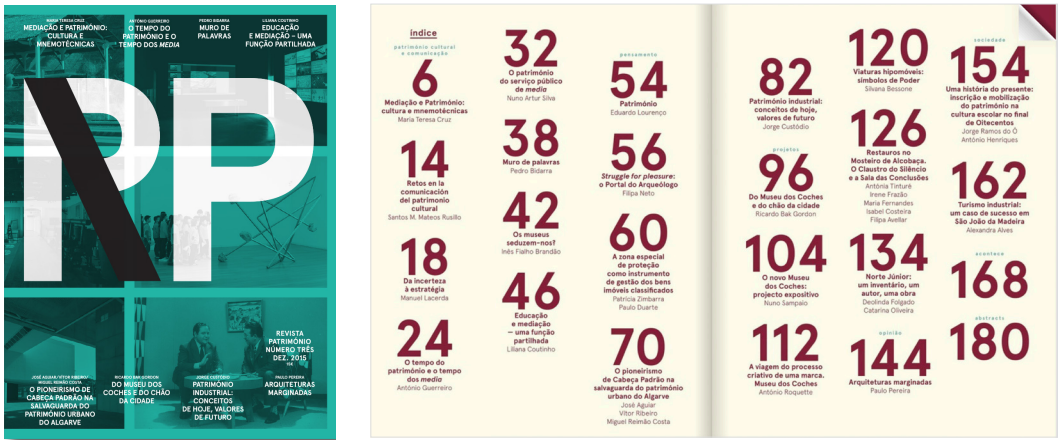


Figura 15.
Capa e *Spread do índice da "RP"* (DGPC, s.d.).



Figura 16.
Spreads da revista Adufe
(SilvaDesigners, s.d.).

3. 2. 9. Revista *Adufe*

Revista Cultural no âmbito regional, com formato de 16.2 x 20 cm, a publicação anual *Adufe* destaca-se pela dissemelhança que tem com outras revistas realizadas para o mesmo contexto.

A publicação digital ou impressa, distribuída gratuitamente pela Câmara Municipal de Idanha-a-Nova, tem como principal temática o concelho, a sua cultura, paisagem e povo. Desde 2006 (n.º8 da publicação), conta com design editorial, direção de arte, gestão de conteúdos editoriais e gráficos do atelier *SilvaDesigners*. Salientam-se os cargos de diretor, editor, coordenador, tradutor, redator, *copy-desk*, fotógrafo e ilustrador desempenhados por elementos externos ao atelier *SilvaDesigners*.

A flexibilidade dada ao atelier para a execução da publicação é evidenciada na versatilidade e diferenciação do programa de design editorial, onde o texto e a imagem são elementos fundamentais [Figura 16]. Com a recorrente estrutura editorial, tipografia[27] e grelha de 12 colunas (4 mm de goteira), cada edição é única e distinguível da anterior, não comprometendo a coerência da linguagem visual.

Na revista impressa em *offset*, a 4/4 cores, enfatiza-se o uso da ilustração, que se prende no ambívio entre a ilustração editorial criativa e o registo descritivo[28], e a utilização da fotografia editorial, com recurso a cenários, poses e edição (pós-produção), eleita para transpor o máximo de semelhança em cada ensaio fotográfico.

Adufe enfrenta as adversidades de uma sociedade em constante mudança, adaptando-se, sem pôr em causa o seu principal objetivo: a interligação entre a tradição e a modernidade. Neste âmbito, salientam-se a versão para *IPad* — sem sucesso, pela fraca utilização do dispositivo no concelho) — e a edição especial realizada em 2015, no âmbito da candidatura de Idanha-a-Nova a Cidade Criativa da UNESCO [Figura 17].

Destaca-se ainda a navegação acessível, auxiliada pela utilização de pé-corrente e de um índice estruturado nas primeiras páginas. A coerência da capa entre edições é garantida pelo constante recurso a fotografias das paisagens do concelho, indicação do nome e designação da publicação, idioma, número e data correspondentes.

27. A tipografia utilizada não conta da ficha técnica. É de notar que houve uma subtil mudança tipográfica, em 2020. Assume-se que a revista seja composta nas suas primeiras edições (2006, n.º8) na tipografia *Bembo Book*, de Stanley Morison (2002). Atualmente, desde a edição n.º28 (2020), a Fonte *Domaine* tem vindo a ser utilizada integralmente na publicação.

28. O estilo de ilustração, idealizado por Jorge Silva, visa respeitar a anatomia da flora e fauna, de modo ágil e com um baixo custo.



Figura 17.
Capa edição especial *da revista "Adufe"* (CM Idanha-Nova, s.d.).

Síntese da análise de casos de referência

A análise aprofundada dos casos de referência revela um panorama complexo e multifacetado no campo do design editorial, onde cada publicação é uma peça única que contribui para um cenário rico e diversificado.

Ao observar os nove casos de referência, torna-se evidente a variedade na abordagem da temática da tradição, notando-se uma distinção marcante na ousadia e irreverência, especialmente observada em *A Revista Almanaque*, quando comparada, por exemplo, com o almanaque *Borda d'Água*.

Evidenciam-se a inovação visual e a criatividade como elementos fundamentais para o sucesso de uma publicação, presentes em *A Nossa Prima*. Além disso, é percetível a relação consistente e organizada entre a estrutura editorial e disposição gráfica de *Electra*, que se posiciona como uma voz crítica no panorama editorial nacional, evidenciando o design editorial como meio para a exploração cultural e social.

Em diversos casos é clara a contínua e consistente utilização da estrutura geométrica — a grelha é explorada e utilizada exaustivamente. De modo a enriquecer e facilitar a navegação, as publicações optam ainda por definir secções ou eixos temáticos. Ademais, e tendo em conta os dois casos internacionais, *Eye Magazine* e *Wallpaper**, compreende-se que interligar a capa com a contracapa poderá ser auspicioso, mas não é elementar.

A delimitação clara do público-alvo e objetivos emergem como fatores determinantes para a coesão de uma publicação periódica, destacando a necessidade de uma abordagem estratégica no design editorial. Neste contexto, destaca-se a *Revista Adufe* que, de acordo com o seu propósito, equilibra com mestria a tradição e herança com a contemporaneidade.

Independentemente do formato da publicação ou da sua tiragem, a maioria dos objetos analisados apostam na estrutura editorial. A periodicidade ou a tiragem não se encontram relacionadas com o programa de design editorial.

Nos casos analisados, a adaptação do objeto ao formato digital nem sempre é um elemento prescindível. A disponibilização do formato *.pdf* poderá ser eficaz para colmatar a necessidade.

Em síntese, o estudo revela que o design editorial é um campo adaptável e multifacetado, onde criatividade, inovação e identidade cultural desempenham um papel crucial na construção de uma narrativa visual, que pode refletir a diversidade e complexidade da contemporaneidade.

Referências

Araújo, A. (2022). *«O mais sacana possível»: A revista Almanaque (1959-1961)*. **Tinta-da-China.**

Borda d'Água. (2023). **Estatuto Editorial.** *Borda d'Água*.

Corkish, L. (2013). *The Stack interview: Eye magazine*. https://www.stackmagazines.com/magazine/eye-magazine-issue-74/

Edições Gratuitas | RP — Revista Património, n.º 2. Imprensa Nacional. (sem data). Obtido 13 de dezembro de 2023, de https://imprensanacional.pt/rp-revista-patrimonio-n-2/

Estatuto Editorial | Revista Electra. (sem data). Fundação EDP. Obtido 11 de março de 2023, de https://www.fundacaoedp.pt/pt/conteudo/revista-electra

Martin, B., & Hanington, B. (2012). *Universal Methods of Design*. Rockport Publishers.

Quivy, R., & Campenhoudt, L. (2005). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Gradiva.

Rolo, E. (2015). *Olhar, jogo, espirito de serviço* [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa. Faculdade de Arquitetura]. https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/9625?locale=en

Silvadesigners. (sem data). *A Nossa PRIMA*. Obtido 12 de junho de 2023, de https://www.silvadesigners.com/a-nossa-prima

Sobre | Electra Magazine. (sem data). Obtido 12 de março de 2023, de https://electramagazine.fundacaoedp.pt/node/291

Wallpaper—March 2023. (sem data). *Under the Cover*. Obtido 7 de março de 2023, de https://www.underthecover.pt/product/wallpaper-march-2023/

4. ESTRUTURA, ORGANIZAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DA REVISTA *INEFÁVEL*

4. 1. Conceito e Identidade da Revista

4. 2. Plano Editorial

4. 3. Desenvolvimento da Revista *Inefável*

4. 4. Produção Gráfica e Tiragem

4. ESTRUTURA, ORGANIZAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DA REVISTA *INEFÁVEL*

Nota introdutória

O presente capítulo exibe o processo de definição das linhas condutoras estruturais e editoriais para a revista *Inefável*, não apenas para o número desenvolvido, mas também para os que se lhe seguirão. Deste modo, antes de desenvolver ensaios a nível gráfico, mostrou-se imperativo compreender o público-alvo, a mensagem a transmitir e, consequentemente, o espírito da publicação.

Através da pesquisa e da leitura integral de diversos artigos, recolheu-se e analisou-se o material que compõe a estrutura editorial do primeiro número da revista, e, além disso, redigiram-se os artigos necessários, produziram-se e definiram-se as imagens a utilizar, priorizando a qualidade e adequação em detrimento da quantidade.

A dimensão física do projeto e o tipo de letra configuraram-se desde os primeiros ensaios gráficos. A interação do leitor com o objeto, a leiturabilidade e a clareza da mensagem, foram explorados ao longo dos diversos testes com vista à criação de uma identidade visual sólida e única.

O formato singular, a escolha tipográfica, o *layout* e a coerência editorial convergiram na procura de uma experiência envolvente e imersiva, adequada à missão e valores inerentes ao objeto gráfico. A participação ativa dos leitores é complementada através da estratégia de divulgação e dos objetos adicionais propostos.

O desenvolvimento da publicação editorial focada na valorização da cultura imaterial e das suas manifestações tem presente as questões e objetivos enunciados na investigação.

4. 1. Conceito e Identidade da Revista

4. 1. 1. Público-alvo e Enquadramento

No atual cenário de evolução e inovação, o PCI assume uma relevância crucial para o desenvolvimento sustentável, conforme os ODS propostos pela ONU, que se encontram profundamente relacionados com a comunidade de design e das áreas criativas, pelo seu papel na comunicação e reinvenção da sociedade e dos paradigmas socioculturais.

Tendo em consideração os objetivos e a missão do projeto gráfico, destacando o conhecimento das técnicas tradicionais e da cultura imaterial, opta-se pelo foco nos estudantes e profissionais de design e das áreas criativas, especialmente entre a faixa etária dos 18-30 anos, pelo valor que apresentam para a nova vanguarda que será responsável por moldar o futuro do panorama cultural e criativo nacional.

A publicação periódica, ao transmitir conhecimentos para a comunidade de jovens criativos, honra e ressignifica o PCI, segundo a contemporaneidade, para além de contribuir para a sustentabilidade através de uma comunidade socialmente responsável e consciente do impacto da cultura imaterial.

De acordo com Samara (2005), o modo como se apresenta um conceito depende do perfil do público-alvo. Deste modo, abordando jovens com espírito crítico e autonomia aguçados pela área de formação, garante-se a pertinência e a integração do PCI no panorama criativo atual.

4. 1. 2. Conceito

> "The stuff you design needs to make sense, be well organized, be accessible, and be visually exciting. It has to do with basic principles and smart concepts" (Apfelbaum & Cezzar, 2014, p.88)[29].

Neste contexto, o conceito da publicação periódica enfatiza a riqueza da cultura imaterial portuguesa, através de uma abordagem clara, coerente e que transcende o convencional.

Num período marcado pela inquietude em relação à sustentabilidade e à globalização cultural, é relevante ponderar sobre a continuidade e contemporaneidade das manifestações e expressões culturais imateriais.

Deste modo, a organização e o conceito da publicação periódica foram desenvolvidos de modo estratégico salvaguardando o cumprimento dos objetivos e a continuidade do projeto, contribuindo para o desenvolvimento cultural, intelectual e criativo do público-alvo.

29. "O que desenhamos tem de fazer sentido, estar bem organizado, ser acessível e ser visualmente excitante. Tem a ver com princípios base e com conceitos inteligentes" (Apfelbaum & Cezzar, 2014, p.88, T.L.).

4. 1. 3. *Naming*

Perante a temática e os objetivos da publicação, a definição do nome da revista advém do processo de *Mind Map* realizado pela autora [Apêndice XVI]. A execução crítica e a avaliação ponderada contribuíram para uma conexão de ideias, a partir da palavra "imaterial". Neste intuito, destacaram-se cinco conceitos — indaga, ethos, ecos, inefável e indagação — como potenciais nomes da publicação.

A eleição ponderada da palavra "inefável" emerge do próprio significado que, de imediato se integra com a publicação e com a sua temática. Apesar de enigmático, o termo com origem no latim *ineffabilis* é comummente utilizado para caracterizar experiências, emoções e descrever o indescritível. A cultura imaterial é também difícil de descrever, é complexa, impressionante e *inefável*. Por essa razão e pelo público-alvo da publicação ser letrado, instruído e capaz de gerar e pesquisar ideias, o termo é mais que o nome, é parte integrante do conceito da revista.

Deste modo, aplica-se no logotipo o tipo de letra — cedido pelo tipógrafo português Rui Abreu — *Chassi S* no peso *regular* em itálico, que lhe confere elegância, sobriedade e uma subtil leveza que enfatiza a fluidez do nome atribuído à revista [consultar p. 77].

4. 1. 4. *Tagline*

A *tagline* serve de âncora à marca anteriormente desenvolvida. Pela distinção capta a atenção do leitor e relembra que no miolo de *Inefável*, o indescritível é explorado. Enquanto o nome *Inefável* assume complexidade, a *tagline* simplifica a visão do leitor, optando por uma decifração concisa dos termos centrais da publicação. A escolha deliberada do conjunto de palavras "Identidade, Tradição e Futuro" sintetiza os pilares da revista e estabelece uma conexão imediata com os leitores. Apesar das diversas alternativas de *tagline* desenvolvidas [Apêndice XVII], opta-se estrategicamente pela simplicidade, de modo a facilitar a compreensão e memorização da mensagem a transmitir. Deste modo, *Inefável: identidade, tradição e futuro* é visto como um conjunto que convida à exploração da publicação e da identidade cultural com uma visão tradicional e contemporânea.

4. 2. Plano Editorial

4. 2. 1. Mecenas

Além do compromisso financeiro, essencial para a longevidade e promoção do projeto, a revista *Inefável* procurou um mecenas para acrescentar credibilidade, orientação e aumentar a sua rede de recursos e contactos, sem se distanciar da sua missão e objetivos.

Tendo em conta o referido, observe-se a Figura 18, que compõe um vasto espectro de entidades dedicadas ao mecenato, maioritariamente na área da cultura em Portugal. De entre os referidos na figura, destaca-se a DGPC — — Direção-Geral do Património Cultural, não apenas pela sua abrangente atuação, mas também pelo rigor metodológico com que aborda a promoção e salvaguarda do Património Cultural Imaterial.

De entre várias instituições consideradas, a Direção-Geral do Património Cultural emergiu como a mais pertinente no âmbito deste projeto, dado o seu histórico consistente de iniciativas que interligam a pesquisa e a divulgação, podendo, por essa razão, oferecer um crescimento exponencial do projeto e uma transparente e flexível comunicação.

A eleição da instituição foi ainda ponderada tendo em conta a sua relevância no panorama cultural português, na preservação da identidade cultural e coletiva, na relevância intergeracional da temática e nos benefícios sustentáveis associados.

Com o apoio da DGPC, a publicação *Inefável* é compreendida como uma estratégia de melhoria para a divulgação do PCI junto de um público-alvo jovem, uma das principais audiências no que concerne à continuidade e preservação das manifestações culturais imateriais.

Deste modo, a publicação periódica pode ser vista como um ponto de interação entre os jovens e o vasto espectro patrimonial cultural imaterial, permitindo que o público-alvo mencionado seja conhecedor da tradição e de manifestações, tendo liberdade de formar identidades híbridas entre o conhecimento sobre a cultura imaterial e as influências atuais nacionais e internacionais, como descritas em "Global Youth? Hybrid Identities, Plural Worlds" de Nilan e Feixa (2006).

Alinhado com o mencionado encontram-se os ODS e o PPR, cruciais num cenário europeu que valoriza a cultura e a sustentabilidade, através da participação ativa da população.

Neste sentido, a parceria entre a revista *Inefável* e a DGPC estabelece uma ligação entre a tradição e o contemporâneo, onde o conhecimento e a compreensão são o foco para o desenvolvimento de uma sociedade contemporânea sustentável, adaptável, informada e dedicada à proteção cultural e patrimonial.

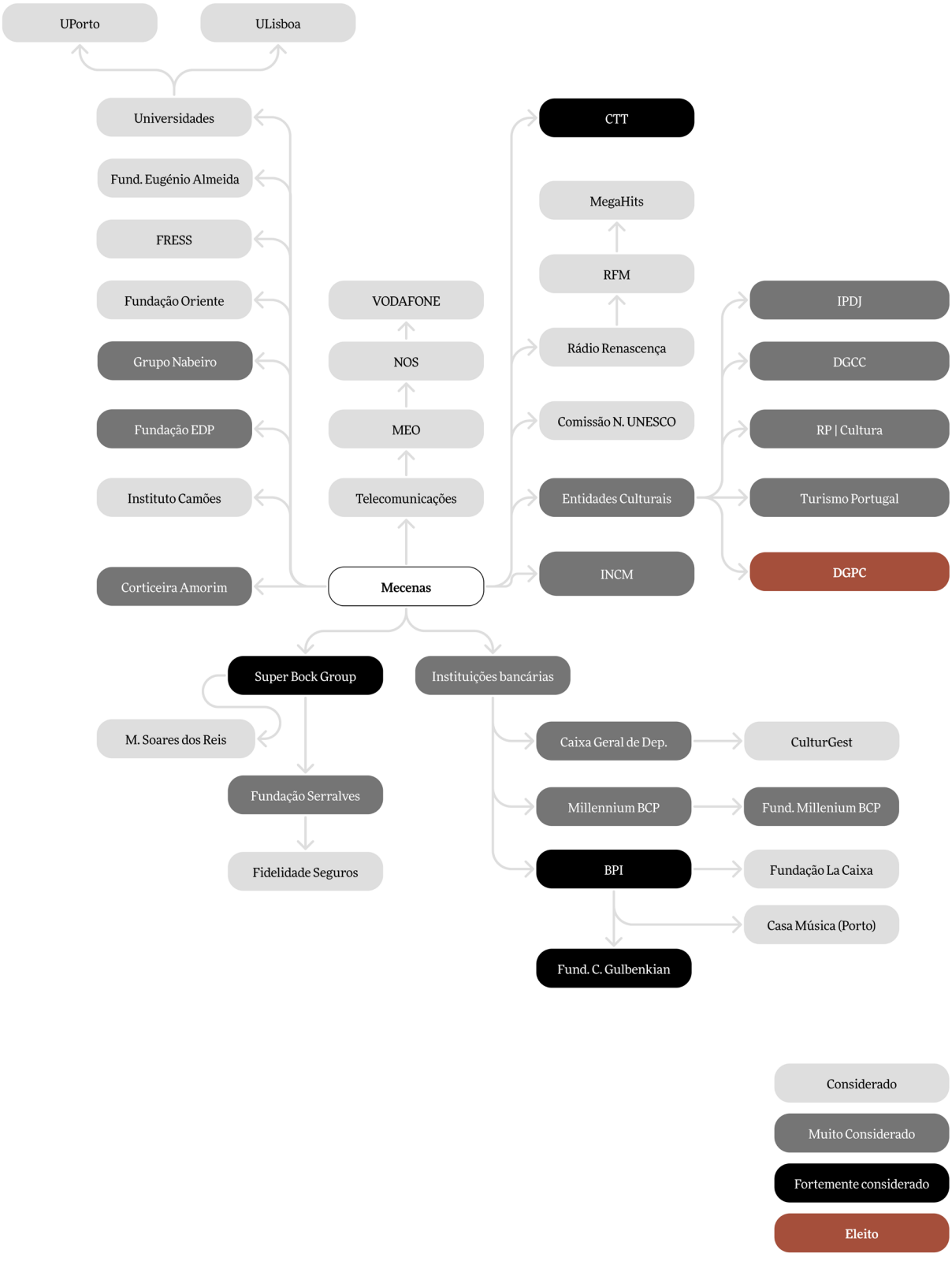


Figura 18.
Mind-map mecenas
(Autora, 2023).

4. 2. 2. Estrutura Editorial

A estrutura editorial da publicação foi pensada para se adaptar a diferentes interesses e captar uma imagem consistente do que é a cultura imaterial portuguesa.

Afastando-se de manifestações e tradições já bem conhecidas no âmbito cultural português, *Inefável* procura descobrir e valorizar o que se encaixa no panorama contemporâneo, revelando à comunidade novas formas de explorar, criar e conhecer, quer sejam elas tradicionais ou baseadas no tradicional.

Refletindo sobre os objetivos e preservando a intenção de continuidade da publicação, a estrutura editorial desenvolvida para o primeiro número [Figura 19], advém de uma recolha, produção e seleção ponderada de informação, considerando a sua coerência, variedade, originalidade e relevância.

Posto isto, para o primeiro número propõem-se três secções, focadas maioritariamente nas aptidões ligadas ao artesanato tradicional, aos conhecimentos e práticas relacionadas com a natureza e com a criatividade — como fator fundamental para a adaptabilidade das manifestações à contemporaneidade.

Na primeira secção, "Trilhos de Memória", reflete-se sobre a desvalorização do trabalho precário e de trabalhos com caráter imaterial e criativo expondo as consequências sociais associadas. Posteriormente, explora-se a técnica tradicional da Renda de Bilros de Farminhão, através da entrevista a Ercília Coelho, uma das principais responsáveis pela sucessão dos conhecimentos tradicionais da renda de bilros na região de Farminhão, Viseu.

No seguimento, encaixa-se a entrevista realizada a Felipa Almeida, que, através da sua visão instruída e consolidada de curadora e designer traz uma perspetiva multidisciplinar para a cultura imaterial, para o artesanato e para o seu trabalho. A partir do ponto de vista de Felipa Almeida, opta-se por mergulhar na técnica tradicional da cestaria portuguesa e explora-se a conexão profunda entre o artesanato e a identidade cultural, através de um *guia de como fazer.*

Entrevista-se Maria Pratas, uma artesã algarvia, com uma perspetiva concordante com a de Felipa Almeida, que entre a técnica tradicional e a sustentabilidade dos materiais, vai *Além da Cestaria* tradicional e anexa valor às suas criações, através de histórias. A jornada diversificada e dissemelhante das demais, leva Maria Pratas a colaborar com a empresa Burel Factory — à qual a investigadora realizou uma visita orientada no sentido de aprofundar a investigação.

A jornada da criatividade é marcada pela entrada da segunda secção, "Núcleo", onde, através do artigo de opinião, a inovação, a criatividade e a singularidade se tornam o epicentro de uma reflexão coletiva sobre o papel dos criativos para o futuro sustentável e rico em manifestações identitárias e imateriais.

Na terceira secção, "Raízes e Sustentabilidade", explora-se a visão contemporânea de José Manuel dos Santos e António Soares sobre a comida e

a sua total associação à memória. Segue-se a entrevista de Mónica Rebelo a Virgílio Nogueiro Gomes, um dos nomes mais influentes na gastronomia portuguesa, ligado às raízes e à tradição, onde a importância do conhecimento, da técnica e dos ingredientes é exposta.

Nos artigos seguintes, aborda-se o interesse do cogumelo silvestre para a gastronomia portuguesa, para a biodiversidade e para a ecologia, seguindo-se-lhe a temática do composto orgânico para a preservação do ecossistema e do solo.

Conclui-se a terceira secção e, consequentemente, a publicação com a abordagem da técnica de tingir tecidos com compostos orgânicos, que entrelaça sustentabilidade com contemporaneidade e tradição.

Numa sinergia de temáticas, a estrutura editorial esboça uma narrativa, que se procurou interessante, dando liberdade ao leitor para explorar a cultura imaterial portuguesa. A coerência da linguagem, a fluidez da leitura e a variedade de conteúdo, oferecem uma experiência envolvente de conhecimento e tradição, não descurando o espaço criativo e contemporâneo que a publicação oferece.

Destaca-se ainda a utilização de imagens únicas [cujo desenvolvimento se encontra no tópico 4. 5. 4. Tratamento de Imagem], concebidas para enriquecer a narrativa desenvolvida.

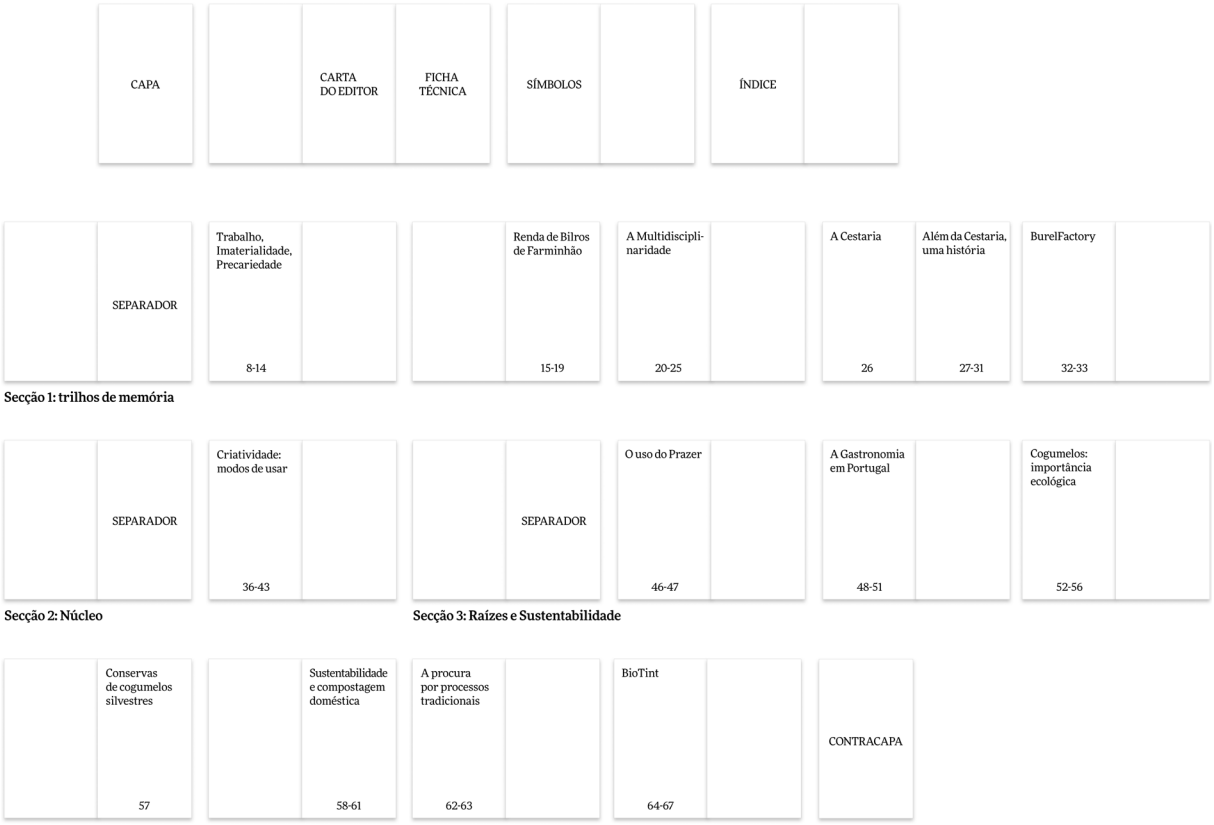


Figura 19.
Plano Editorial
(Autora, 2023).

4. 2. 3. Preço e Periodicidade

A revista *Inefável* chegará às bancas a cada seis meses, abrigando uma diversidade de conteúdos e proporcionando uma experiência de leitura repleta de descobertas. A periodicidade semestral, permite a curadoria seletiva e minuciosa de artigos, entrevistas e imagens, assegurando a qualidade de cada página, transcendendo a efemeridade e rapidez dos materiais a que temos acesso atualmente. Para o leitor, o intervalo entre publicações proporciona a possibilidade de ponderar e indagar sobre os temas abordados na edição, explorar localidades, manifestações, técnicas e tradições, levando-o a mergulhar numa narrativa visual e cultural reflexiva e autêntica.

O preço de venda para a publicação apresenta-se nos 16€ por edição. Porém, o valor revela-se meramente indicativo, uma vez que carece de um orçamento completo dos custos envolvidos, que se refletem no aprimorado conteúdo oferecido, na qualidade editorial e na materialidade do objeto editorial. Estima-se que o valor monetário possa ser considerar-se elevado para a faixa etária focada e para o panorama nacional.

Dada a existência de um mecenas, a magnitude do custo de produção pode ascender consideravelmente, primando pela substancialidade material e diferenciando-se através do suporte, encadernação, detalhes gráficos e estrutura editorial oferecidos, refletindo o compromisso com a excelência e enriquecendo a experiência do leitor, tornando *Inefável* numa publicação única e num investimento que se espera profícuo, tanto para o âmbito profissional como pessoal.



Figura 20.
Detalhe de encadernação de Inefável impressa
(Autora, 2023).

4. 3. Desenvolvimento da Revista *Inefável*

4. 3. 1. Objeto

A revista *Inefável* [Figura 20] é fundamentada como meio de comunicação com considerações técnicas e estratégicas, na divulgação da cultura imaterial portuguesa para o público-alvo selecionado.

Comparativamente com a estrutura rápida e efémera do conteúdo em linha, a publicação periódica impressa caracteriza-se por uma abordagem sensorial, imersiva, duradoura e colecionável [Figura 21].

O universo digital influenciou a transformação das publicações como objetos físicos, levando-as a progredir na sua estrutura e organização, adaptando o objeto editorial à contemporaneidade (Klanten, R *et al.* 2011). Deste modo, a revista semestral desenvolvida, pretende diferenciar-se das demais pela abordagem inovadora e estrutura irreverente.

Composta por dois blocos de miolo, com propósitos distintos, o objeto editorial revela uma experiência singular. A deliberação dos dois blocos de miolo conectados por duas encadernações distintas (4.4.1. Formato), uma para o conteúdo textual e outra para as imagens, justifica-se com a intenção de proporcionar uma análise independente e focada em cada aspeto do conteúdo exibido. Direcionada para jovens criativos, foi fundamental ter em conta a estimulação visual e sensorial do objeto.

Além disso, a disposição inicial e intercalada dos dois blocos de miolo visa promover uma leitura (de imagem e texto) contemplativa e absorta. Ainda assim, o objeto foi pensado para que os blocos de miolo pudessem ser visualizados separadamente ou numa distribuição diferente da inicial. Permitindo uma aprofundada leitura do conteúdo e uma flexibilidade de exploração.

A abordagem, apesar de arriscada, foi cuidadosamente pensada, para apelar ao caráter emocional e simbólico e garantir a ponderada e personalizada leitura, evitando uma visualização superficial do objeto e a desvalorização do seu conteúdo [Figura 22 e 23].

De fácil transporte e arrumação, a revista *Inefável* destaca-se como um objeto editorial singular, proporcionando uma visão privilegiada da cultura imaterial portuguesa, entre o tradicional e o contemporâneo. A sua apreciação pretende transcender a leitura e tornar-se uma experiência para além do impresso.





Figura 21.
Spreads do objeto impresso
(Autora, 2023).

Atualmente, em que tudo é feito atrás de um computador, é ***importante desligar e ir ao encontro das pessoas, da sua cultura, da sua região e dos seus hábitos.*** Primeiro porque traz um lado emocional e depois pelo contacto humano, que não é virtual e distante. **Isso *reflete-se no projeto final.***



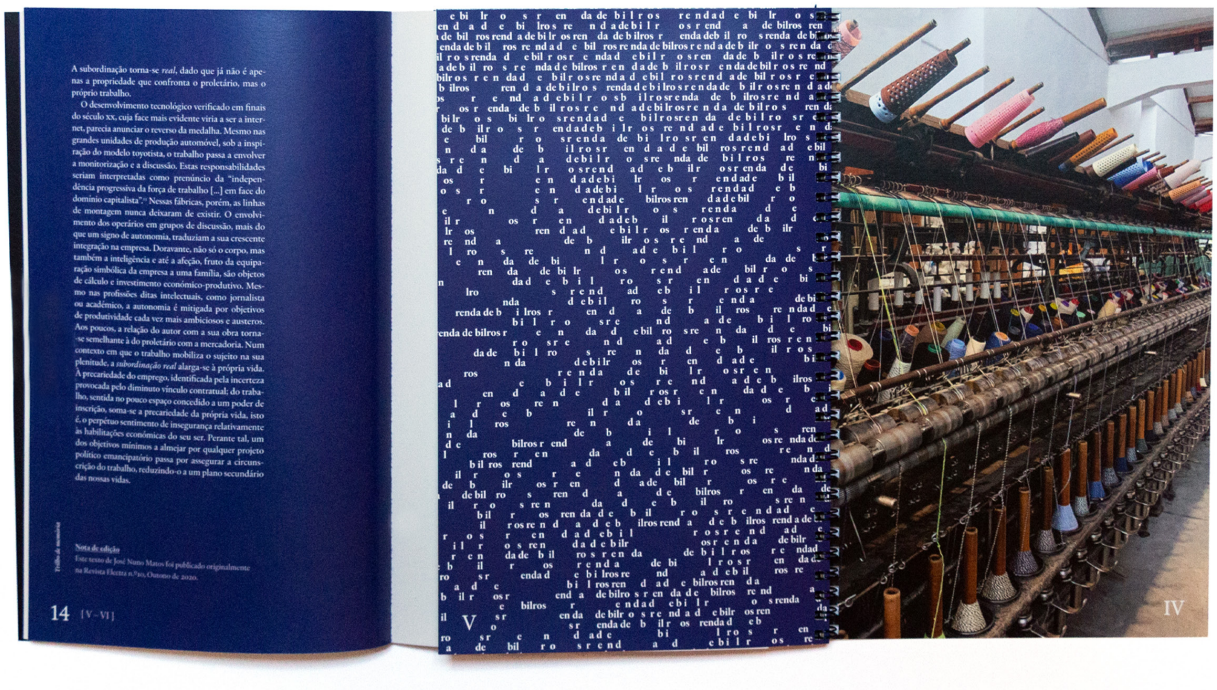


Figura 22 e 23.
Publicação impressa
(Autora, 2023).



Figura 24.
Detalhe do pé-corrente p.28
(Autora, 2023).

4. 3. 2. Navegação

A navegação na publicação, ponderada desde os estudos iniciais, foi uma das principais prioridades na sua conceção. Intuitiva, consistente e orientada são os adjetivos que definem a estratégia de navegação desenvolvida.

Nas primeiras páginas, opera o índice como orientador geral do miolo, demonstrando uma visão clara e abrangente da totalidade do conteúdo. A partir do índice geral da publicação, observa-se a divisão do conteúdo em três secções: "Trilhos de Memória", "Núcleo" e "Raízes e Sustentabilidade". O processo de seleção dos nomes foi ponderado de modo aprofundado, tendo em conta o *naming* da publicação, a *tagline* e também o objetivo de continuidade e posterior identificação das secções. No processo, descartaram-se opções como "Pátulo", "Capitular", "Desarraigar", "Romaria Sustentável" e "Bauleiro", uma vez que, embora fossem originais, não favoreciam a facilidade de identificação das temáticas e a clareza da leitura. No início de cada secção, para facilitar a navegação, encontram-se separadores diferenciados graficamente das restantes páginas e contendo o respetivo título. Assim, o leitor poderá consultar rapidamente uma temática específica.

Como benefício para a agilidade, opta-se por implementar um número de página proeminente e um pé-corrente com informação adicional sobre a secção e data da publicação [Figura 24]. Além disso, a navegação na publicação é facilitada pela numeração romana de figuras e pelo duplo miolo, que distingue texto de imagem.

Em simultâneo, as escolhas gráficas e editoriais transmitem a mensagem de maneira envolvente e intuitiva, possibilitando uma narrativa visual e textual distinta e direcionada para o leitor [Figura 25 e 26, 27 e 28].

Índice

Trilhos de Memória

10 Trabalho, Imaterialidade, Precariedade
17 A Renda de Bilros de Farminhão
22 A multidisciplinaridade de Felipa Almeida
28 How to cestaria
29 Além da cestaria, uma história
34 Visita orientada pela Burel Factory

Núcleo

38 Criatividade: modos de usar

Raízes e Sustentabilida

48 O uso do prazer
50 A gastronomia em Portu
na opinião de Virgílio N
54 Cogumelos — impor
59 Conservas de cogu
60 Sustentabilidade
64 A procura por
66 Biotint: tingi



Figura 25 e 26.
Índice Geral.
Spread da publicação.
(Autora, 2023).



Figura 27 e 28.
Miolo da publicação.
Capa e Invólucro.
(Autora, 2023).


inefável
ÇÃO E FUTURO



Figura 29.
Detalhes publicação impressa
(Autora, 2023).

4.3.3. Tipografia: Importância, Utilização e Tratamento de texto

A eleição tipográfica deve garantir a legibilidade e leiturabilidade dos elementos textuais e uma coesão visual relacionada com a identidade do objeto editorial. Para além disso, segundo Bringhurst (2005), deverá ir ao encontro dos objetivos e transmitir a índole do texto.

Com recurso ao programa *Adobe Indesign®*, testaram-se diversas famílias tipográficas desenvolvidas por tipógrafos portugueses, tais como *Acta* (DSType), *Aria* e *Chassi* (R-Typography), *Nazare* (NDiscover) e *Parnaso* (FelicianoType), de modo a compreender qual a melhor opção. Posto isto, a escolha tipográfica recaiu sobre a família de tipos *Chassi*, devido ao desenho delicado que mistura o clássico com o contemporâneo.

Com variantes no contraste que exploram a elegância e a sofisticação, a família de tipos editorial desenvolvida por Rui Abreu, designer e tipógrafo português responsável pela fundição R-Typography, conta com a influência de tipos romanos de Claude Garamond, Robert Granjon e Jean Jannon, considerados dos estilos mais duradouros e populares da história da tipografia (R-Typography, s.d.).

Através das duas séries de variantes utilizadas, *Chassi S* e *Chassi M*, a família de tipos constitui uma excelente opção tanto para texto corrido como para grandes títulos, assegurando a expressividade e presença de qualquer elemento textual [Figura 29]. Pela diversidade, não se considerou necessária a utilização de uma segunda família tipográfica.

Ao reinterpretar o tipo de letra de Garamond para se adequar aos tempos atuais, *Chassi* alinha-se com os objetivos do projeto e do presente estudo.

Ao longo da publicação, o tratamento do texto apresenta-se coerente, apesar de diversificado. Com especial cuidado, a mancha de texto assim como o espacejamento, entrelinha, alinhamento, justificação e hifenização foram exaustivamente testados para a tornar atrativa e clara.

A mancha de texto apresenta-se com diversas variações consoante os artigos, alterando de tamanho, peso e estilo. Relativamente a elementos textuais como o pé-corrente, o número de página e as notas, opta-se por conservar as suas características ao longo da publicação. Assim, em concordância com a temática, a coerência, a leiturabilidade e a hierarquia tipográfica — elementos essenciais para a organização do conteúdo — convergem para a consonância da publicação.

A formatação dos elementos textuais da revista é apresentada nas páginas seguintes.



TÍTULO

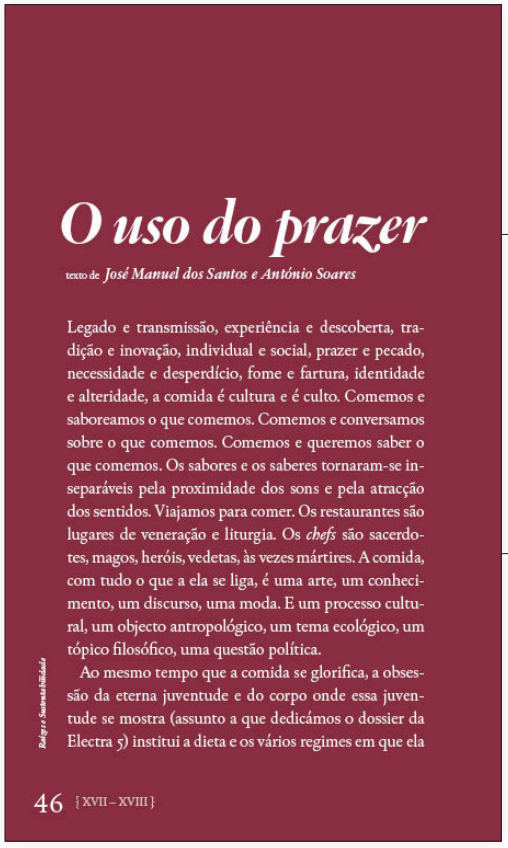
Chassi S Medium Italic 50 PT

AUTOR

Chassi S (qualquer variante) 14 PT

ENTRADA

Chassi S (qualquer variante) 12 PT
entrelinha 14 PT



TÍTULO

Chassi S Medium Italic 50 PT

SUBTÍTULO

Chassi S (qualquer variante) 14 PT

CORPO DE TEXTO 1

Chassi S Regular 15 PT
entrelinha 21 PT



a partir do número de efetivos, mas sim no lugar que ocupam no sistema de produção de valor, em que uns setores se vêm subordinados a outros, funcionando estes, segundo Yann-Moulier Boutang, como "variáveis pertinentes que comandam a tonalidade do conjunto ou permitem prever as trajetórias de evolução".[6]

A preponderância de um determinado tipo de elementos imateriais, como a linguagem, nas relações de trabalho conduz a que toda a vida, e não apenas uma sua parte, se veja integrada no seu seio. A convocação do "gosto pela ação, da capacidade de vínculo, da exposição à observação dos demais – todas aquelas coisas que a geração anterior ensaiava numa reunião do partido" traduz um cenário em que, segundo Paolo Virno, "os aspetos distintivos do animal humano, como a posse de linguagem, são subsumidos à produção capitalista".[7] Tal submissão, no entanto, não é semelhante à realizada nas fábricas de Henry Ford, onde o operário se via reduzido a um apêndice da linha de montagem. À semelhança do poder da palavra, as qualidades imateriais desenvolvem-se a partir de uma *partitura*[8] comum, construída numa base social e cooperativa. Recuperando o conceito de *intelecto geral*, retirado dos *Grundrisse*, de Karl Marx, as atividades de natureza cognitiva (comunicação, imaginação ou criatividade, por exemplo) são encaradas como o fruto de uma *potentia* humana, ou seja, de uma faculdade genérica e indeterminada de produção do *intelecto geral* a partir dele próprio. Não se trata de negar a agência do indivíduo, mas de considerar que a sua ação consiste em "modular, articular e fazer variar o intelecto geral".[9] Por trás da obra de uma grande figura, esconde-se assim o trabalho de outras

6. Yann Moulier-Boutang, *Le capitalisme cognitif: la nouvelle grande transformation*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p.393.
7. Paolo Virno, *La Gramatica de la Multitud*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2003, p.64.
8. Idem, p.64.
9. Idem, p.65.
10. Antonio Negri & Michael Hardt, op.cit, p.294.

À semelhança do **poder da palavra**, as qualidades imateriais desenvolvem-se a partir de uma **partitura** comum, **construída numa base social e cooperativa.**

Trilhos de memória

12

LEGENDA

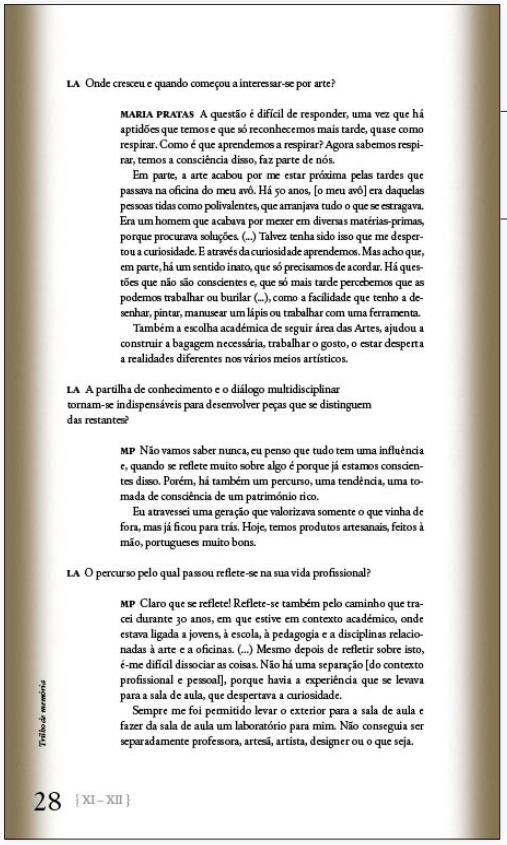
Chassi S Regular 6 PT
entrelinha 8 PT

CORPO DE TEXTO 2

Chassi S (qualquer variante) 10.5 PT
entrelinha 14 PT

DESTAQUES

Chassi S (qualquer variante) 25 PT
entrelinha 28 PT



LA Onde cresceu e quando começou a interessar-se por arte?

MARIA PRATAS A questão é difícil de responder, uma vez que há aptidões que temos e que só reconhecemos mais tarde, quase como respirar. Como é que aprendemos a respirar? Agora sabemos respirar, temos a consciência disso, faz parte de nós.

Em parte, a arte acabou por me estar próxima pelas tardes que passava na oficina do meu avó. Há 50 anos, [o meu avó] era daquelas pessoas tidas como polivalentes, que arranjava tudo o que se estragava. Era um homem que acabava por mexer em diversas matérias-primas, porque procurava soluções. (...) Talvez tenha sido isso que me despertou a curiosidade. E através da curiosidade aprendemos. Mas acho que, em parte, há um sentido inato, que só precisamos de acordar. Há questões que não são conscientes e, que só mais tarde percebemos que as podemos trabalhar ou burilar (...), como a facilidade que tenho a desenhar, pintar, manusear um lápis ou trabalhar com uma ferramenta.

Também a escolha académica de seguir área das Artes, ajudou a construir a bagagem necessária, trabalhar o gosto, o estar desperta a realidades diferentes nos vários meios artísticos.

LA A partilha de conhecimento e o diálogo multidisciplinar tornam-se indispensáveis para desenvolver peças que se distinguem das restantes?

MP Não vamos saber nunca, eu penso que tudo tem uma influência e, quando se reflete muito sobre algo é porque já estamos conscientes disso. Porém, há também um percurso, uma tendência, uma tomada de consciência de um património rico.

Eu atravessei uma geração que valorizava somente o que vinha de fora, mas já ficou para trás. Hoje, temos produtos artesanais, feitos à mão, portugueses muito bons.

LA O percurso pelo qual passou reflete-se na sua vida profissional?

MP Claro que se reflete! Reflete-se também pelo caminho que tracei durante 30 anos, em que estive em contexto académico, onde estava ligada a jovens, à escola, à pedagogia e a disciplinas relacionadas à arte e a oficinas. (...) Mesmo depois de refletir sobre isto, é-me difícil dissociar as coisas. Não há uma separação [do contexto profissional e pessoal], porque havia a experiência que se levava para a sala de aula, que despertava a curiosidade.

Sempre me foi permitido levar o exterior para a sala de aula e fazer da sala de aula um laboratório para mim. Não conseguia ser separadamente professora, artesã, artista, designer ou o que seja.

Trilhos de memória

28 { XI – XII }

NOME E ABREVIATURA DO NOME

Chassi S Bold 11 PT

CORPO DE TEXTO 2

Chassi S (qualquer variante) 10.5 PT
entrelinha 14 PT

4. 3. 4. *Layouts* e Grelhas

As grelhas e o *layout* cumprem um papel crucial na organização e estrutura de uma publicação periódica (Caldwell e Zappaterra, 2014). Juntamente com outros elementos, são responsáveis por garantir a coerência visual e coesão da publicação.

No desenvolvimento da revista, promovendo a flexibilidade dos elementos textuais, alterna-se a utilização de duas grelhas de 6 e 7 colunas respetivamente [Figura 30].

Para assegurar uma visão consistente, uma leitura fluente e promover uma pesquisa de informação eficiente, mantêm-se a goteira de 5mm e as margens — superior (25 mm), inferior (31 mm), exterior (25 mm) e interior (20 mm). Deste modo, o conteúdo é delimitado, dando espaço à clara identificação dos elementos de navegação, o que contribui para uma interação intuitiva e eficaz do leitor com o objeto.

Ao longo das páginas, a hierarquia de informação, o alinhamento e o espacejamento do texto foram cuidadosamente considerados, conferindo organização e legibilidade à publicação.

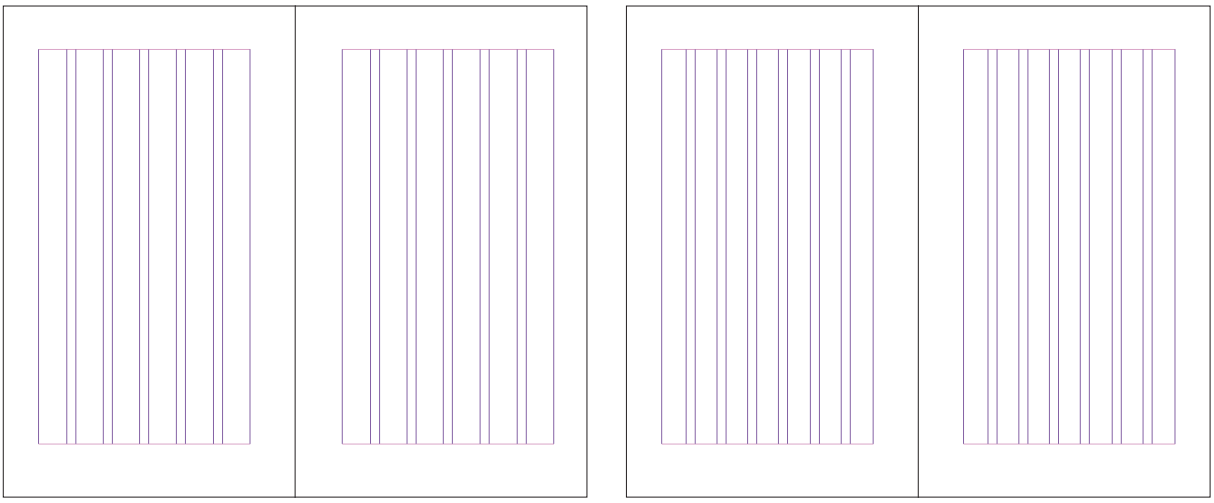


Figura 30.
Grelhas de 6 e 7 colunas
(Autora, 2023).

4. 3. 5. Capa

A capa de uma publicação desempenha um papel singular na comunicação do conteúdo por meio de elementos visuais (Samara, 2005). Neste projeto, optou-se por seguir um padrão de simplicidade dos elementos da capa, incluindo apenas o título "*Inefável*" e a *tagline* "Identidade, Tradição e Futuro", centradas e posicionadas junto à margem superior e inferior, respetivamente. A capa pretende representar um prólogo elegante para a narrativa editorial que se desenrola página após página.

O processo de exploração que conduziu ao desenvolvimento da capa foi impulsionado pelo compromisso com a excelência editorial. Após extensivos estudos e a experimentação de diversas abordagens [Apêndice XVIII], optou-se pela neutralidade da capa, colocando de parte o conflito visual com os conteúdos do seu interior.

Porém, é de notar que a capa pode assumir uma posição de destaque quando exposta numa estante ou livraria. Nesse contexto, desenvolveu-se um invólucro, similar a um envelope, auxiliando o realce da publicação entre as demais publicações — desenvolveram-se invólucros dos três primeiros números, no Apêndice IXI.

O invólucro, confecionado com papel plastificado mate de elevada gramagem é costurado à máquina, e contém a informação necessária para a comercialização do objeto gráfico, como número da edição, código de barras e data.

Cada elemento, desde a capa ao invólucro [Figura 31], foi pensado para refletir o compromisso de uma experiência de qualidade, onde o conhecimento e o design convergem harmoniosamente, proporcionando uma jornada intelectual diferenciada.



Figura 31.
Capa e Invólucro
(Autora, 2023).

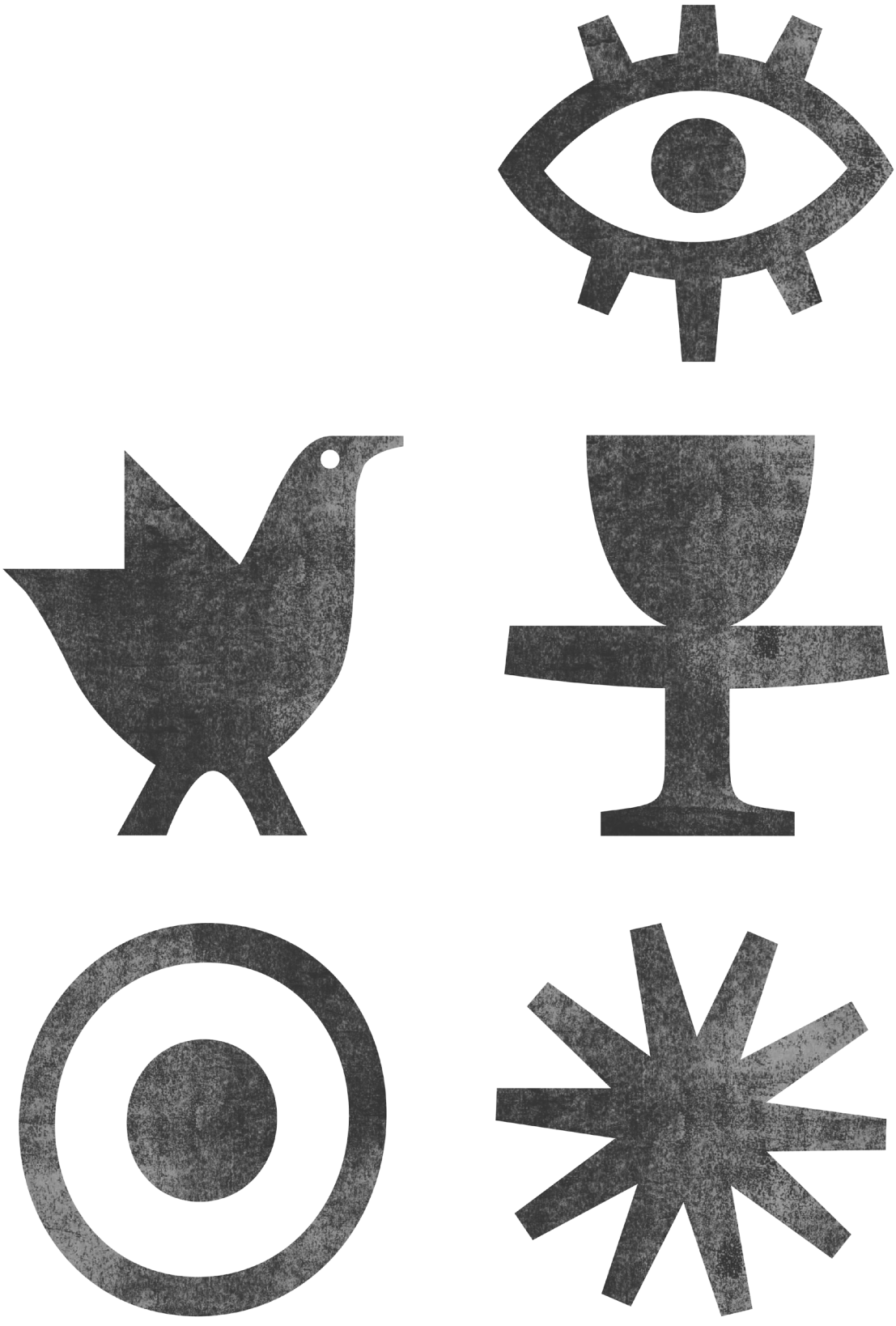


Figura 32.
5 Símbolos da cultura imaterial
(Autora, 2023).

4. 3. 6. Coerência da linguagem visual

A coerência visual na revista *Inefável* é constituída pelas escolhas ponderadas de tipografia, imagens, símbolos e cores. Os elementos convergem para oferecer uma experiência visual e sensorial autêntica, destacando o compromisso da revista com a divulgação da cultura imaterial portuguesa.

Durante o processo de desenvolvimento do projeto editorial, a visão tradicional e popular emerge em conjunto com a inspiração oriunda de projetos portugueses como a coleção de "Livros de Bolso da RTP" e a "Revista Almanaque", com capas de Sebastião Rodrigues (1929-1997), ou a coleção "Os Livros das 3 abelhas", de José Cardoso Pires (1925-1998) para a editora Gleba, com capas de diversos designers, inclusive Victor Palla (1922-2006).

Esta inspiração reflete-se nas texturas manuais e na preocupação com a expressividade e grafismo dos elementos, inclusive dos cinco símbolos desenhados que incorporam fragmentos de letras. A narrativa visual de cada símbolo representa uma categoria distinta da cultura imaterial portuguesa [Figura 32]: "Tradições e expressões orais", "Artes do espetáculo", "Práticas sociais, rituais e eventos festivos", "Conhecimentos e práticas relacionados com a natureza" e "Aptidões ligadas ao artesanato tradicional". Além disso, denota-se a transição fluida entre os espaços de cor CMYK — impressão — e RGB — digital — o que preserva a coerência visual em diferentes contextos.

Ao longo do projeto as escolhas visuais visaram enriquecer a experiência do leitor, fortalecendo o compromisso da revista com a diversidade e herança cultural.

4. 3. 7. Objetos complementares à Revista *Inefável*

O planeamento de *Inefável* vai além da publicação física, estendendo-se a uma estratégia de divulgação dividida em três fases. Cada fase, cuidadosamente delineada, compõe a visão de promoção e construção de uma marca e de um coletivo dedicado à cultura imaterial.

Na primeira fase, pretende-se ativar e impulsionar o reconhecimento da publicação, explorando uma introdução nos âmbitos académico e cultural. Assim, compõe-se um conjunto de cartazes [Figura 33 e 34] adornados com os símbolos identitários desenvolvidos para identificar e diferenciar as manifestações culturais imateriais, posicionando-os de modo estratégico em universidades, museus e centros culturais, oferecendo um aspeto físico e enigmático ao projeto.

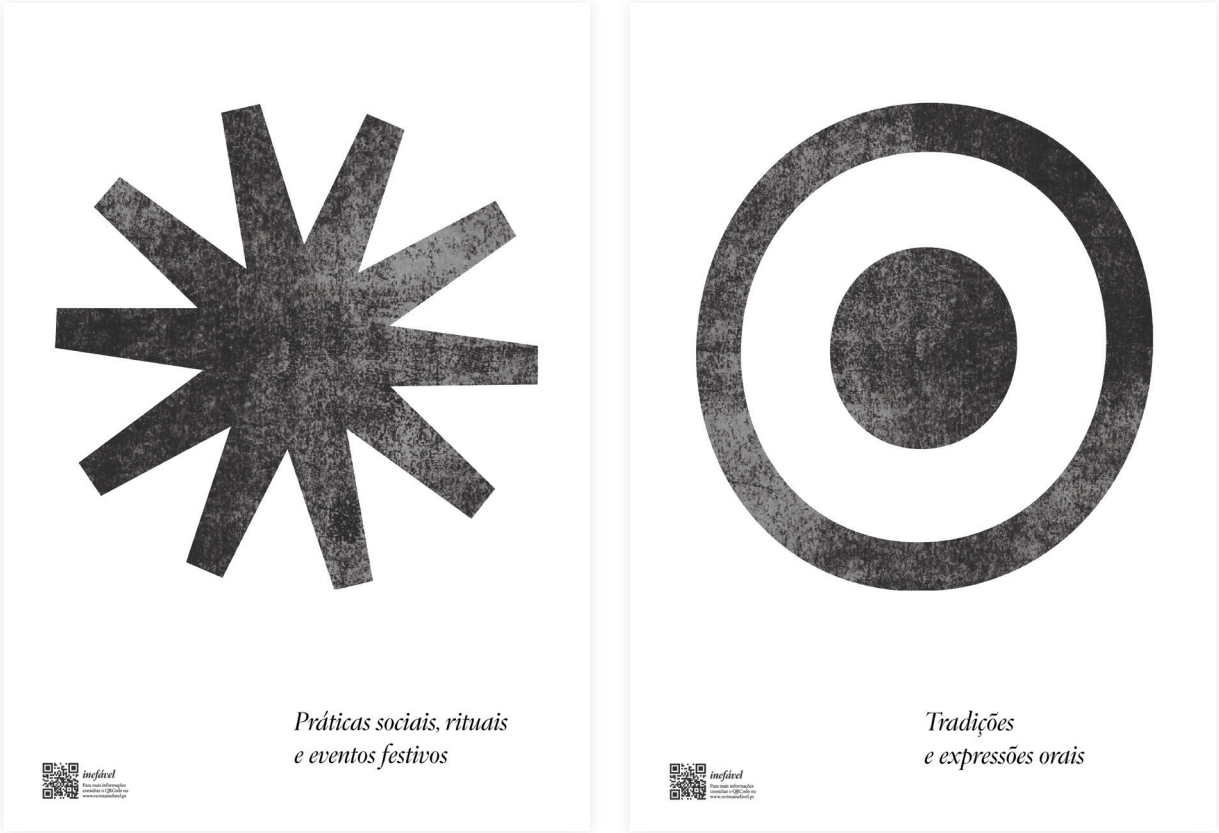


Figura 33.
Cartazes A2 símbolos identitários (Autora, 2023).

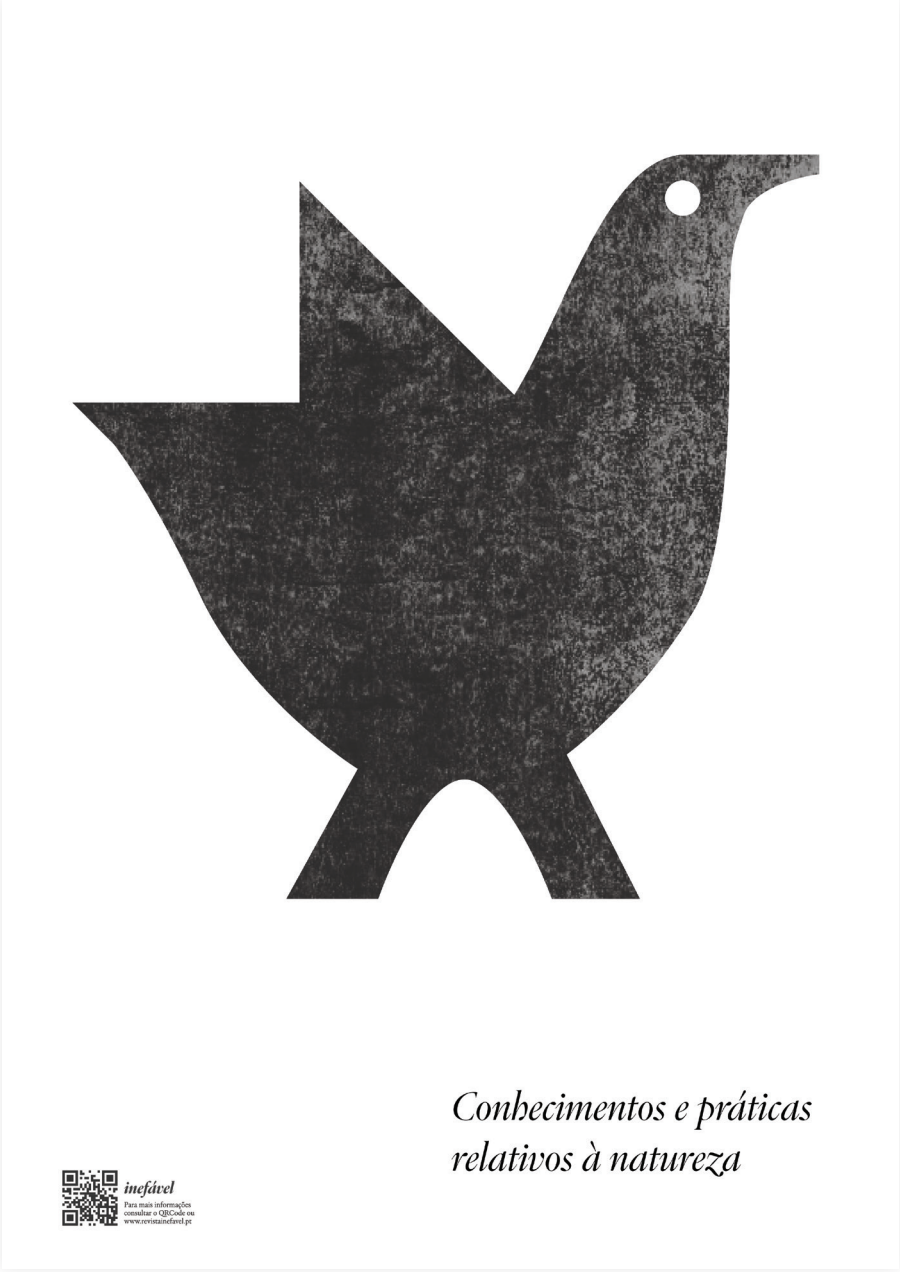


Figura 34.
Cartaz A2 símbolo natureza
(Autora, 2023).

Na etapa seguinte, de lançamento da revista, o ênfase é dado através do reforço da presença visual. Bandeiras [Figura 35 e 36] e cartazes [Figura 37 e 38] divulgam o evento, enquanto surgem as plataformas digitais como o *website* e a rede social *Instagram,* compondo uma fonte de informação detalhada sobre a revista, os seus objetivos e propósito.

O *website* [Figura 39 e 40], projetado para fornecer informações adicionais sobre o projeto, é intencionalmente desprovido de conteúdos editoriais textuais presentes no interior da revista. A decisão pretende afastar o leitor do imediatismo do conteúdo *online*, incentivando-o a dedicar tempo à contemplação da publicação e do seu conteúdo, de modo plácido e reflexivo [Apêndice xx]. O website conta com a página inicial e com 3 páginas principais presentes no menu: "A Revista", "Esta Edição" e "Contactos", projetadas com uma divisão vertical que remete para a estrutura do objeto físico.

Tal como no *website*, no *Instagram* as publicações também não pretendem revelar por completo o conteúdo editorial [Apêndice xxi]. Apesar de alguns *insights*, nesta fase, as publicações são pensadas para promover a venda, a temática e elementos que reforçam a identidade da revista.



Figura 35.
Bandeiras verticais 180 x 60 cm
(Autora, 2023).



Figura 36.
Bandeiras horizontais/ Banners
80 x 200 cm (Autora, 2023).



Figura 37.
Cartaz A2 1.ª inauguração
(Autora, 2023).



Figura 38.
Cartaz A2 2.ª inauguração
(Autora, 2023).



Figura 39.
Website: início & revista
(Autora, 2023).

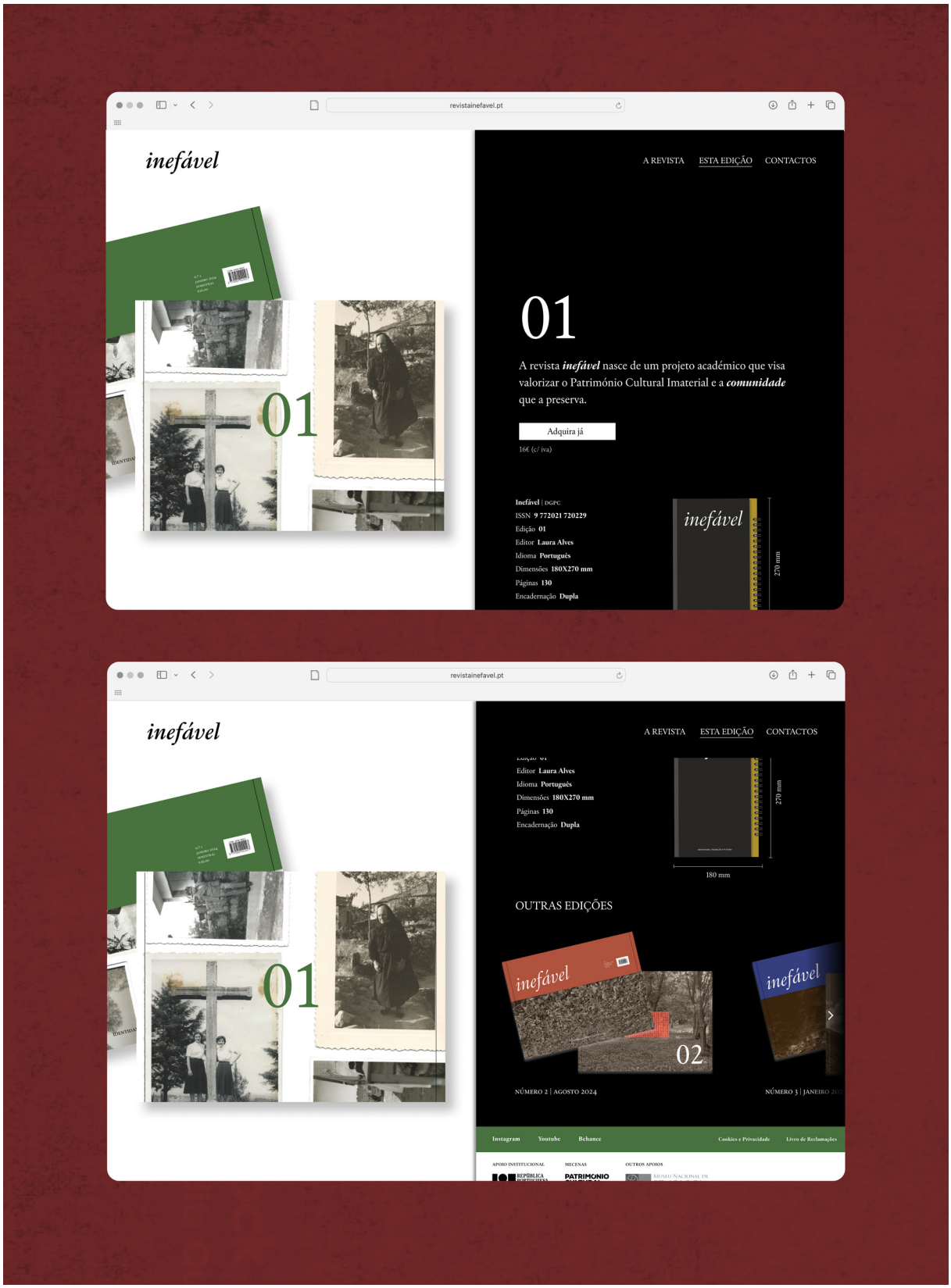


Figura 40.
Website: esta edição
(Autora, 2023).

Posteriormente, o foco direciona-se na manutenção e continuidade da revista *Inefável*. Recorrendo a meios digitais [Figura. 41 e 42] — como publicações no *Instagram* — e impressos [Figura. 43 e 44] — como cartazes [Apêndice XXII] —, *Inefável* associa-se a personalidades proeminentes da cultura imaterial e do design para promover eventos, *workshops* e outras atividades.

Nesta terceira fase desenvolvem-se *tote bags* [Figura. 45] e ainda panfletos, utilizados como veículos informativos e guias práticos com atividades específicas. Nos exemplos desenvolvidos [Figura. 46], propõe-se o conhecimento de 20 personalidades que transportam as aptidões ligadas ao artesanato para o contexto contemporâneo, construindo uma ponte entre a tradição e o futuro.

Além disso, cada panfleto une o conhecimento técnico à expressão criativa, incentivando a participação ativa e a aprendizagem prática, neste caso da técnica de ponto cruz. Através das instruções e imagem, os panfletos convidam os participantes a explorar e desenvolver as suas próprias peças bordadas, de objetos reconhecidos no artesanato, como uma fruteira ou um candelabro.

Em cada fase, procurou-se a adequação de todos os elementos e a sua coerência com o objeto editorial. Esta postura proporcionou a exploração gráfica de diferentes *layouts* e conduziu a uma prudente análise das possibilidades visuais, que se transpõem nos elementos visuais apresentados.



Figura 41.
Instagram feed
(Autora, 2023).



Figura 42.
Publicações página Instagram
(Autora, 2023).

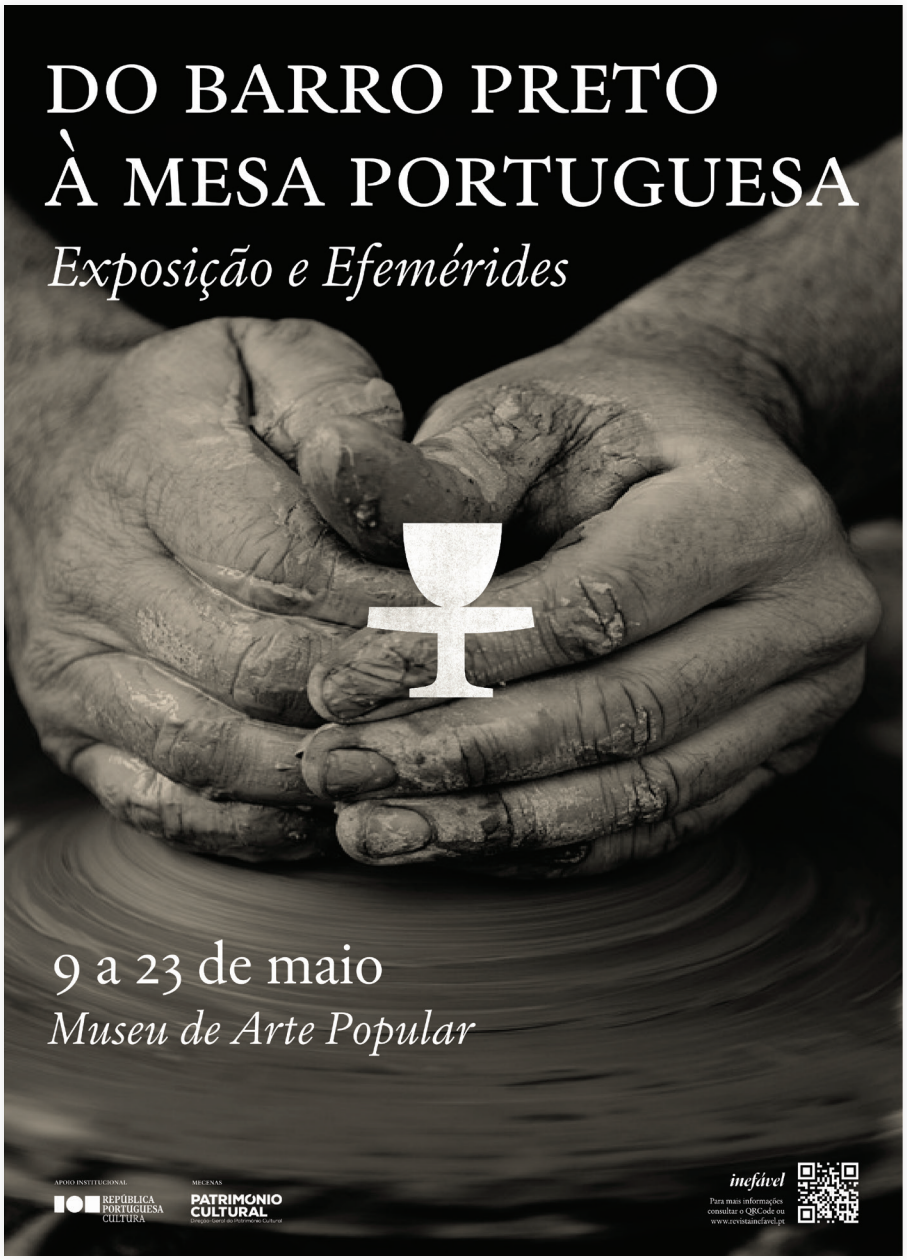


Figura 43.
Cartaz A3 workshop
(Autora, 2023).



Figura 44.
Cartazes A3 de eventos
(Autora, 2023).



Figura 45.
Tote bags 36 x 40 cm
(Autora, 2023).



Figura 46.
Panfletos
(Autora, 2023).

4. 4. Produção Gráfica e Tiragem

4. 4. 1. Formato

Independentemente do suporte, digital ou impresso, a determinação do formato é crucial para qualquer tipologia de informação, pela influência que tem na experiência do utilizador.

Durante o processo de escolha do formato, foram testadas diferentes dimensões e proporções, tendo-se optado pelo formato de 180 x 270 mm. O objeto editorial é formado por dois blocos de miolo distintos, um destinado aos textos e outro às imagens. Estes são unidos pela capa e ambos encadernados com argolas. A preferência por este formato prende-se com a atenção dada ao manuseamento do objeto e aos custos de produção.

Antes da decisão definitiva, e por se tratar de uma publicação com dois blocos de miolo — com 160 x 270 mm, cada — e tipologias de encadernação distintas, foi importante identificar e compreender o manuseamento do objeto na sua maior e menor dimensão, para que, deste modo, o formato não condicionasse a legibilidade e leiturabilidade dos elementos gráficos.

4. 4. 2. Técnicas e Materiais

> *Paper choice is vital to the feel, tone, style and look of a publication, because it affects both expression of the publication and reproduction of its contents* (Caldwell e Zappaterra, 2014, p. 170)[30].

Por se tratar de uma publicação impressa comprometida com a qualidade, as técnicas de produção e os materiais selecionados foram considerados em sintonia com o conceito da publicação, acrescentando uma camada adicional de informação.

Para o papel consideraram-se as texturas, gramagens, acabamentos e a adaptabilidade à técnica de impressão. Assim, a combinação de papéis *coated* e *uncoated* foi adotada, criando uma dualidade entre a reprodução detalhada da imagem e a contrastante mancha de texto. A gramagem dos papéis eleitos varia entre 150g (papel reciclado) e 180g (papel couché) para o miolo e 300g para a capa.

Considerando o caráter experimental dos exemplares desenvolvidos, admite-se a exploração de materiais e técnicas de impressão distintos das posteriores edições, garantindo a nitidez de imagens e texto e a fidelidade de cores CMYK. A publicação foi pensada para ser impressa em *offset*, com uma tiragem de 4000 exemplares, porém prevê-se a sua expansão, diretamente refletida neste número.

30. A escolha do papel é vital para a sensação, o tom, o estilo e o aspeto de uma publicação, porque afecta tanto a expressão da publicação como a reprodução do seu conteúdo (Caldwell e Zappaterra, 2014, p. 170, T.L.)

A encadernação, tal como mencionado anteriormente, é realizada uma primeira vez no miolo das imagens e uma segunda vez anexando o miolo dos elementos textuais à capa. Assim, o objeto editorial conta com lombada à esquerda e à direita, sendo a da esquerda serrada e colada à lombada, com vinco à francesa e a da direita encadernada em espiral (Dias *et al*, 2019). Foram realizados testes de impressão nos papéis escolhidos, antecedendo a produção do protótipo final.

4. 4. 3. Cor

Na génese do desenvolvimento do projeto, a eleição da paleta cromática assumiu uma determinante importância. A utilização da cor, começou por ser ponderada de acordo com a economia da produção, abordando-se a cor direta e o sistema de cor PANTONE. Contudo, a temática exigia uma representação fiel e sensível no que diz respeito à cor, apelando às emoções, pelo que foi necessário ampliar a paleta cromática, convertendo-a para CMYK.

Na paleta definida por matizes sóbrias, predominantemente com tons quentes, instalou-se a seriedade em consonância com a solenidade intrínseca à pesquisa desenvolvida. A transição fluída entre os espaços de cor CMYK — para o suporte impresso— e RGB — para as aplicações em suporte digital — foi diligentemente preservada, de modo a garantir a coerência visual em contextos distintos. A abordagem reforça a coesão visual.

4. 4. 4. Tratamento de Imagem

Na revista *Inefável* a imagem assume um papel de relevante destaque num projeto visual que combina a fotografia com ilustração e composições tipográficas.

Como se observa em publicações como *Cahiers du Cinéma* (1951-atual) ou *Granta* (1889-atual), o uso da imagem é feito de modo cuidado, apresentando refinados contrastes com as manchas de texto. Também em *Inefável*, o uso da imagem é feito de modo refletido, assumindo um forte impacto na mensagem a transmitir.

Em *Inefável*, os leitores são convidados a alternar entre uma leitura ponderada e reflexiva de texto e/ou imagem, proporcionando uma dimensão adicional à interpretação. As imagens, maioritariamente produzidas pela autora e devidamente referenciadas, contêm um trabalho de edição, que evidencia o contraste e promove a coesão entre todas elas.

Em *Inefável*, as imagens narram o texto. Como exemplo propõe-se a observação da imagem da Figura 47, onde o animal "burro", envolto em mantos de ponto-cruz realizados manualmente pela autora, é utilizado como metáfora

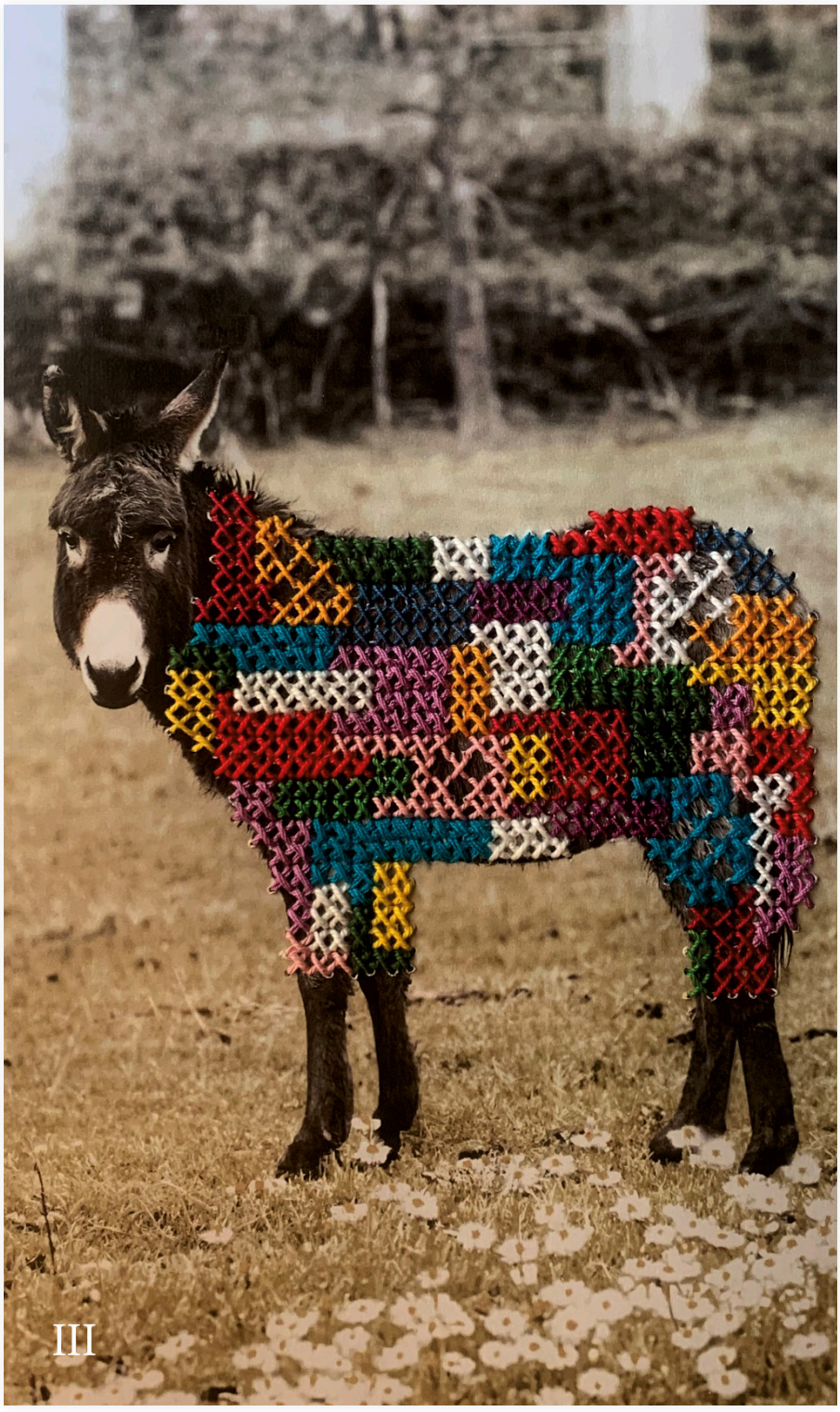


Figura 47.
Miolo de imagens, p. III
(Autora, 2023).



Figura 48.
Miolo de imagens, p. IX
(Autora, 2023).

para o trabalho precário, temática do texto. A imagem é um tributo aos artesãos, evocando a dedicação, habilidade e tempo despendido nos seus projetos. É também uma ponte entre a tradição e o futuro, entre o trabalho manual tradicional e a contemporaneidade.

Ao longo das edições visa-se a recuperação de imagens de espólios familiares — caso da Figura 48, Cesteira Tia Olívia, do espólio familiar da autora. Por estas imagens contarem apenas com a versão impressa, com dimensões bastante reduzidas, mostrou-se essencial utilizar a mesa digitalizadora, em conjunto com o programa de edição Adobe Photoshop®, assegurando a melhor qualidade de cada imagem.

Também se mostrou necessário utilizar o programa Adobe Illustrator®, nomeadamente na Figura 49, onde duas ovelhas, interligadas por uma série de pontos numerados, fazem a conexão das duas temáticas textuais em que se apresentam — matéria-prima do burel e a criatividade. Já a estrofe do poema de Alberto Caeiro, heterónimo de Fernando Pessoa, adiciona uma camada poética, sugerindo a reflexão sobre a relação entre o rebanho e o entendimento das próprias ideias que enfatiza a reciprocidade entre a criatividade e a cultura imaterial.

Cada imagem foi trabalhada individualmente, segundo as necessidades apresentadas, produzindo um forte conjunto, passível de ser observado sem recurso a elementos textuais.

Por conseguinte, a revista *Inefável* assume-se como uma experiência visual e sensorial, em que o formato e as imagens pretendem questionar o convencional.

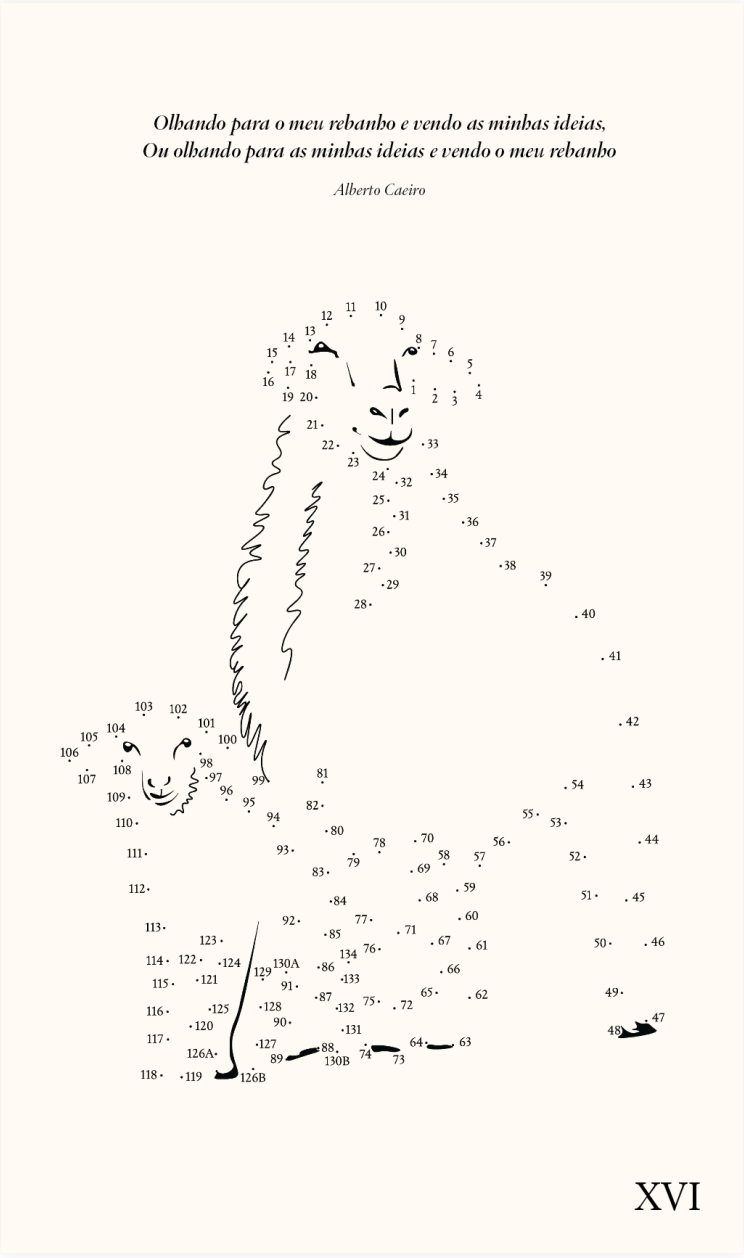


Figura 49.
Miolo de imagens, p. XVI
(Autora, 2023).

Síntese Conclusiva

No decorrer deste capítulo, descreveu-se o processo de ideação e desenvolvimento de *Inefável*, uma publicação semestral dedicada à valorização da cultura imaterial portuguesa. Inicialmente, a compreensão do público-alvo e o espírito da publicação foram determinantes para estabelecer as linhas condutoras estruturais e editoriais do projeto. A pesquisa detalhada combinada com a cuidadosa análise e redação de artigos, culminou numa estrutura editorial pautada pela pertinência e coerência. A produção e seleção de imagens, com o compromisso de priorizar a qualidade, asseguraram a conexão com os valores definidos.

No que concerne ao desenvolvimento gráfico do projeto, este foi conduzido tendo como foco central a interação entre o leitor e o objeto. Foi desenvolvida uma identidade visual sólida e distinta, em que as escolhas inerentes ao formato invulgar, à tipografia e aos *layouts* convergem para proporcionar uma experiência envolvente e imersiva. O projeto foi desenvolvido de modo a criar um objeto gráfico singular, enfatizando a eficácia da integração da cultura imaterial portuguesa numa narrativa editorial contemporânea e criativa [Apêndice XXIII]. A periodicidade semestral e o preço definido permitem e justificam a qualidade gráfica, que se reflete na experiência do leitor.

Para além da publicação física, foi planeada uma estratégia de divulgação da revista, dividida em 3 fases, de modo a contribuir para a construção e promoção de uma marca sólida, fortalecendo o compromisso de *Inefável* com a valorização de personalidades e da cultura imaterial.

Em síntese, o presente capítulo descreve a conceção e produção de um objeto editorial e a concretização de uma proposta autêntica impregnada na cultura imaterial portuguesa, direcionada para jovens criativos.

Referências

Apfelbaum, S., & Cezzar, J. (2014). *Designing the editorial experience: A primer for print, Web, and mobile*. **Rockport Publishers.**

Bringhurst, R. (2017). *Elementos do estilo tipográfico*. **Ubu Editora.**

Caldwell, C., & Zappaterra, Y. (2014). *Editorial Design: Digital and Print*. **Laurence King.**

Dias, R., Oliveira, R., Martins, F., & Dantas, R. (2021). *Fazer um livro: A capa do livro* **(Item Zero Lda). Item Zero Lda.**

Família de fontes Chassi S | R-Typography. **(sem data). Obtido de** https://www.r-typography.com/fonts/chassi-s

Klanten, R., & Losowsky, A. (Eds.). (2011). *Turning pages: Editorial design for print media ; magazines, books, newspapers* **(2. print). Gestalten.**

Nilan, P., & Feixa, C. (Eds.). (2006). *Global youth? Hybrid identities, plural worlds*. **Routledge.**

Samara, T. (2005). *PDW, publication design workbook: A real-world design guide--magazines, newspapers, catalogs, annual reports, newsletters, literature, systems, and everything in between*. **Rockport Publishers.**

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS E RECOMENDAÇÕES

5. 1. Conclusões e Considerações Finais
5. 2. Recomendações para investigações futuras

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS E RECOMENDAÇÕES

5. 1. Conclusões e Considerações Finais

A presente investigação concretiza-se no projeto da revista semestral *Inefável*, tendo como público-alvo designers ou jovens estudantes e profissionais das áreas criativas, entre os 18 e os 30 anos. A conclusão desta trajetória investigativa revela a integração entre o argumento, os objetivos e as questões de investigação propostas. O foco da publicação periódica consiste em proporcionar uma representação autêntica e sustentada da cultura imaterial portuguesa, ao divulgar e estimular a troca de conhecimento multidisciplinar e promover práticas e manifestações culturais imateriais.

O enquadramento teórico realizado no **capítulo 2** procurou contextualizar a problemática, através do estabelecimento de alicerces teóricos sobre conceitos relacionados com a temática do PCI, abrangendo a cultura imaterial no contexto português e as suas manifestações. Através deste capítulo, identificaram-se lacunas na valorização das diversas manifestações da cultura imaterial e compreendeu-se a oportunidade de realizar projetos editoriais dedicados à cultura imaterial, para disseminar o conhecimento e fortalecer a conexão entre a tradição e a contemporaneidade. Evidenciou-se a relação entre design editorial e cultura imaterial como uma mais-valia para o cumprimento dos objetivos propostos, pelo papel da publicação periódica em transmitir e moldar a narrativa cultural, preservando a tradição e, consequentemente, o futuro. Ainda neste capítulo, foram recolhidas informações sobre a disciplina de design editorial, incluindo os elementos fundamentais para o desenvolvimento de uma publicação periódica, foco do projeto prático.

Na segunda parte desta investigação alusiva ao projeto prático **(capítulo 3)**, as metodologias adotadas, que compõem a investigação ativa, têm como objetivo determinar a adequação da intenção investigativa — confirmar o argumento. Deste modo, realizaram-se entrevistas exploratórias semiestruturadas que confirmaram a pertinência de um projeto editorial periódico, capaz de estabelecer pontes entre a tradição e a contemporaneidade e as várias áreas que envolvem a cultura imaterial, para a troca de conhecimento multidisciplinar. Nesta parte, foram também realizados casos de referência, que comprovaram que através dos objetivos, público-alvo e propósito

do projeto, alinhados com a criatividade, inovação visual e relação da estrutura editorial com a estrutura geométrica, uma publicação periódica pode refletir a diversidade e a complexidade de diferentes temáticas, incluindo a identidade cultural e a cultura imaterial.

O **capítulo 4** descreve o processo de desenvolvimento do projeto prático "*Inefável — identidade, tradição e futuro*", uma publicação semestral dedicada à valorização da cultura imaterial portuguesa, que coloca em prática as informações recolhidas e analisadas nos capítulos anteriores. Primeiramente, definiu-se o conceito e a identidade da revista, compreendendo o público-alvo e o cerne da publicação, o que auxiliou a estabelecer as linhas editoriais e estruturais do projeto. De seguida, através da pesquisa, análise e redação de artigos, compôs-se a estrutura editorial e seguiu-se para o desenvolvimento gráfico que enfatiza uma identidade visual sólida, onde o formato invulgar, a tipografia e os *layouts* se evidenciam, para criar uma experiência envolvente, assente na singularidade gráfica. Neste capítulo evidencia-se a eficácia da inclusão da temática numa narrativa contemporânea e criativa. Além do objeto gráfico, a estratégia de divulgação, dividida em 3 fases, contribui para promover e consolidar a marca, reforçando o compromisso de *Inefável* para com a valorização da cultura imaterial. Neste sentido, o capítulo abrange o resultado do projeto final de mestrado, concretizando uma proposta autêntica e voltada para designers ou jovens estudantes e profissionais das áreas criativas.

Considera-se que o desfecho do projeto final, assim como todo o processo investigativo empreendido para o desenvolvimento do projeto editorial, atende aos objetivos estabelecidos. Contudo, ressalta-se que a implementação do projeto editorial demanda a participação de profissionais com competências multidisciplinares, provenientes de diversas áreas de conhecimento. Deve ser conduzida uma avaliação por meio de uma amostra abrangente, representativa e diversificada do público-alvo, incluindo distintas áreas criativas e, deve levar-se em consideração o interesse do investidor. Ademais, a análise do projeto deve envolver especialistas em cultura imaterial para assegurar uma apreciação aprofundada e criteriosa do seu impacto e eficácia.

Por fim, apesar de intangível, a cultura imaterial portuguesa não é um conceito abstrato; pode ser uma narrativa visual, uma experiência sensorial e, acima de tudo, um contributo para a identidade de uma comunidade.

5. 2. Recomendações para investigações futuras

Para investigações futuras, no âmbito da relação entre o design de comunicação e da cultura imaterial nacional, é imperativo adotar estratégias específicas para uma investigação abrangente e uma execução e sucesso de um projeto.

Recomenda-se a realização de uma cronologia cruzada, um recurso que se revelou eficaz na organização de eventos de modo sequencial. A abordagem gera uma estrutura temporal clara e facilita a análise interdisciplinar de informações, especialmente valiosa ao abordar temas que anteriormente aparentavam ser pouco relacionados. Ao incorporar uma cronologia cruzada, destacam-se padrões temporais, identificam-se relações e, até mesmo evoluções.

Além disso, recomenda-se a realização de entrevistas exploratórias, pela riqueza de perspetivas que oferecem. Ao recolher uma maior diversidade de pontos de vista, os projetos tornam-se mais vastos e fundamentados.

Aconselha-se também o desenvolvimento de casos de referência, pelos exemplos concretos, *insights* específicos e experiências práticas, que ajudam a procurar soluções inovadoras e a direcionar a investigação e o projeto prático.

Por fim, considera-se relevante compreender o projeto editorial como um todo. Definir antecipadamente o conceito, o propósito e o público-alvo da publicação garante coesão e harmonia entre todos os elementos gráficos desenvolvidos. Esta visão ampla do projeto editorial garante uma base adequada à definição do projeto editorial e possibilita que todos os elementos gráficos desenvolvidos se mostrem concordantes entre si.

ELEMENTOS PÓS-TEXTUAIS

Referências Bibliográficas

Bibliografia

Glossário

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Apfelbaum, S., & Cezzar, J. (2014). *Designing the editorial experience: A primer for print, Web, and mobile*. **Rockport Publishers.**

Araújo, A. (2022). *«O mais sacana possível»: A revista Almanaque (1959-1961)*. **Tinta-da-China.**

Blauvelt, A., Giampietro, R., Lupton, E., Åbäke, Walker Art Center, Cooper-Hewitt Museum of Decorative Arts and Design, & Hammer Museum (Eds.). (2011). *Graphic design: Now in production; [... on the occasion of the Exhibition Graphic Design: Now in Production ... Walker Art Center, Minneapolis October 22, 2011 - January 22, 2012, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Governors Island, New York June 1 - September 3, 2012, Hammer Museum, Los Angeles September 30, 2012 - January 6, 2013 ...]* (1st ed). **Walker Art Center.**

Bonsiepe, G. (1975). *Diseño industrial: Artefacto y proyecto*. **A. Corazón.**

Borda d'Água. (2023). **Estatuto Editorial.** *Borda d'Água*.

Borsuk, A. (2018). *The book*. **The MIT Press.**

Bringhurst, R. (2017). *Elementos do estilo tipográfico*. **Ubu Ed.**

Caldwell, C., & Zappaterra, Y. (2014). *Editorial Design: Digital and Print*. **Laurence King.**

Ceia, C. (2009). *Almanaque | cceia*. https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/amanaque

Coelho, N. (2009). *Literatura de Cordel | cceia*. https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura-de-cordel

Comissão Nacional da UNESCO. (2003). *Convenção para a salvaguarda do Património Cultural Imaterial*.

Corkish, L. (2013). *The Stack interview: Eye magazine*. https://www.stackmagazines.com/magazine/eye-magazine-issue-74/

Dias, R., Oliveira, R., Martins, F., & Dantas, R. (2021). *Fazer um livro: A capa do livro* (Item Zero Lda). **Item Zero Lda.**

Edições Revista Património, n.º 2—Imprensa Nacional. (sem data). **Obtido 13 de abril de 2023, de** https://imprensanacional.pt/rp-revista-patrimonio-n-2/

Estatuto Editorial Electra. (sem data). **Fundação EDP. Obtido de** https://www.fundacaoedp.pt/pt/conteudo/revista-electra

Família Chassi S | R-Typography. (sem data). **Obtido 28 de abril de 2023, de** https://www.r-typography.com/fonts/chassi-s

Fiske, J. (1993). *Introdução ao estudo da comunicação*. **Eds Asa.**

Jorge Silva, designer português. (sem data). **Obtido 26 de maio de 2023, de** http://tipografos.net/portugal/silva-designer.html

Kidd, C. (Diretor). (2012). **Designing books is no laughing matter. Ok it is. Em** *TED talk*. https://www.ted.com/talks/chip_kidd_designing_books_is_no_laughing_matter_ok_it_is/transcript

Klanten, R., & Losowsky, A. (Eds.). (2011). *Turning pages: Editorial design for print media ; magazines, books, newspapers*. **Gestalten.**

Lupton, E. (Ed.). (2008). *Indie publishing: How to design and produce your own book* (1st ed). **Princeton Architectural Press ; Maryland Institute College of Art.**

Lupton, E. (2010). *Thinking with Type: A critical guide for designers, writers, editors, & students*. **Princeton Architectural Press.**

Martin, B., & Hanington, B. (2012). *Universal Methods of Design*. **Rockport Publishers.**

Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2009). *História do Design Gráfico*.

Müller-Brockmann, J. (2020). *Sistemas de retículas: Un manual para diseñadores gráficos = Sistemas de grelhas: um manual para designers gráficos* (3ª edição, 8ª tirada). **Gustavo Gili.**

Munari, B. (2009). *Design e Comunicação Visual* (6ª ed.,). **Edições 70, LDA.** https://document.onl/documents/bruno-munari-design-e-comunicacao-visual.html

Nilan, P., & Feixa, C. (Eds.). (2006). *Global youth? Hybrid identities, plural worlds*. **Routledge.**

Património Cultural Imaterial. (sem data). **Comissão Nacional da UNESCO. Obtido 2 de fevereiro de 2023, de** https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-cultural-imaterial

Quivy, R., & Campenhoudt, L. (2005). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. **Gradiva.**

Rolo, E. (2015). *Olhar, jogo, espirito de serviço* **[Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa. Faculdade de Arquitetura].** https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/9625?locale=en

Samara, T. (2005). *PDW, publication design workbook: A real-world design guide--magazines, newspapers, catalogs, annual reports, newsletters, literature, systems, and everything in between*. **Rockport Publishers.**

Schouwenberg, L., & Kaethler, M. (2021). *The Auto-Ethnographic Turn in Design*. **Valiz.**

Silvadesigners. (sem data). *A Nossa PRIMA*. **Obtido 12 de junho de 2023, de** https://www.silvadesigners.com/a-nossa-prima

Sobre | Electra Magazine. **(sem data). Obtido 12 de março de 2023, de** https://electramagazine.fundacaoedp.pt/node/291

Tschichold, J. (1991). *The form of the book: Essays on the morality of good design* **(R. Bringhurst, Ed.). Lund Humphries.**

UNESCO - Intangible Heritage Home. **(sem data). Obtido 2 de março de 2023, de** https://ich.unesco.org/en/home

Wallpaper—March 2023. (sem data). *Under the Cover*. **Obtido 7 de março de 2023, de** https://www.underthecover.pt/product/wallpaper-march-2023/

Williams, R. (1983). *A vocabulary of culture and society*. **William Collins Sons & Co. Ltd.**

BIBLIOGRAFIA

Cultura Imaterial

Aicher, O., & Stock, W. J. (2017). *Die Welt als Entwurf* (1. korrigierter Nachdruck, 2. Auflage). Wilhelm Ernst & Sohn.

Barroso, J., & Pombeiro, L. (2013). *Técnicas Culturais importantes para orientar a produtividade e a qualidade da Vitivinicultura no Alentejo*.

Bortolotto, S., Sweeney-Lynch, Z., & Oosterman, A. (2019). *The Participatory Community. Archis*, *Volume 55*(1).

Cabral, C. B. (2011). *Património Cultural Imaterial. Convenção da UNESCO e seus Contextos*.

Cabral, C. B. (2022). Valores imateriais do Património Mundial: O caso do critério (vi). *Em Patrimonialização e sustentabilidade do Património. Reflexão e Prospectiva* (pp. 111—126). IHC —NOVA/FCSH.

Carvalho, A. (2014). *Reafirmar a Identidade Cultural Local: O Património Cultural Imaterial Local como Recurso*. Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Educação.

Carvalho, A. (2017). Os Museus e o Património Cultural Imaterial: Estratégias para o desenvolvimento de boas práticas. Publicações do Cidehus.

Centro de Recursos da Tradição Oral. **(sem data).** Obtido 4 de dezembro de 2023, de https://www2.cm-evora.pt/oralidades

Classificação do Património. **(sem data).** Obtido 5 de abril de 2023, de https://www.culturacentro.gov.pt/pt/inicio/classificacao-do-patrimonio/

Comissão Nacional da UNESCO. (2003). *Convenção para a salvaguarda do Património Cultural Imaterial*.

Concurso Marca do Património Europeu, 2023 | ***Eurocid—Informação europeia ao cidadão.*** **(2022).** http://eurocid.mne.gov.pt/premios/concurso-marca-do-patrimonio-europeu-2023

*Congresso Internacional — **Cátedra UNESCO em Património Imaterial e Saber-Fazer Tradicional**: Ligando Patrimónios*. **(sem data).** Obtido 10 de abril de 2023, de https://www.catedraunesco.uevora.pt/congresso-internacional/

Cultura e património. Financiamento comunitário, mas não só. **(2022). Gerador.** https://gerador.eu/cultura-e-patrimonio-financiamento-comunitario-mas-nao-so/

DGArtes apoia projeto de revitalização e valorização da tradição do vime madeirense. **(sem data).** Obtido 17 de outubro de 2023, de https://www.jm-madeira.pt/palcos/ver/170015/DGArtes_apoia_projeto_de_revitalizacao_e_valorizacao_da_tradicao_do_vime_madeirense_

DGPC | Agenda. **(sem data).** Obtido 5 de julho de 2023, de https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/agenda/

DGPC | Estudos de Públicos. **(sem data).** Obtido 28 de março de 2023, de https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/dgpc/estudos-de-publicos/

DGPC | Património Cultural Imaterial da Humanidade UNESCO. **(sem data).** Obtido 4 de dezembro de 2023, de https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imaterial/inventario-nacional-do-pci/patrimonio-cultural-imaterial-da-humanidade-unesco/

DGPC | Património Imaterial. **(sem data).** Obtido 26 de janeiro de 2023, de https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imaterial/

Dia Internacional dos Monumentos e Sítios | DIMS. **(sem data).** Obtido 5 de julho de 2023, de https://w3.patrimoniocultural.pt/dims2023/digital/

Direção Regional de Cultura do Algarve—PCI. **(sem data).** Obtido 19 de outubro de 2023, de http://www.cultalg.pt/pt/PCI/

Donders, Y. (2020). Cultural Heritage. Em F. Francioni & A. F. Vrdoljak (Eds.), *The Oxford Handbook of International Cultural Heritage Law* (1.ª ed., pp. 379—406). **Oxford University Press.** https://doi.org/10.1093/law/9780198859871.003.0017

European Heritage Awards. **(sem data). European Heritage Awards / Europa Nostra Awards.** Obtido 5 de julho de 2023, **de** https://www.europeanheritageawards.eu/

Flusser, V. (sem data). *Da imaterialização*. http://flusserbrasil.com/art335.pdf

Futuro, S. (sem data). Património Cultural Imaterial. Património Cultural Imaterial. Obtido 14 de dezembro de 2023, de https://patrimonioculturalimaterial.org/pagina.aspx?menu=7&id=80

Gutierrez, M. J. (2011). *Design e Herança Cultural: «pensar local» para «agir global»*. **FA ULisboa.**

Heri Fairs—The European Network of Heritage Fairs. **(sem data).** Obtido 27 de março de 2023, de https://www.herifairs.eu/fairs/

Hofstede Insights. (2022). *Culture Compass*.

Intangible Cultural Heritage. **(sem data). Archis.** Obtido 26 de janeiro de 2023, de https://archis.org/shop/volume-55-intangible-cultural-heritage/

Kit de Recolha de Património Imaterial **(1.ª). (2011). Instituto dos Museus e da Conservação.**

La Participación del Diseño Gráfico en la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial. Caso: El Señor del Cerrito en Jiquipilco, Estado de México | **Legado de Arquitectura y Diseño. (sem data).** Obtido 14 de dezembro de 2023, de https://legadodearquitecturaydiseno.uaemex.mx/article/view/14106

Liang, W., & Song, Y. (2021). *Design That Combines Intangible Heritage Elements and Local Culture: Taking "Miao Embroidery" Cultural and Creative Product "Zunyi Egg Cake" Series Design as an Example*. 7th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education **(ICADCE 2021)**, Moscow, Russia. https://doi.org/10.2991/assehr.k.210813.074

Lusa. (2023). *Lançada a Rede Nacional do Património Cultural Imaterial*. **PÚBLICO.** https://www.publico.pt/2023/04/03/culturaipsilon/noticia/lancada-rede-nacional-patrimonio-cultural-imaterial-2044899

Lusa, A. (sem data). *Prémio Imaterial atribuído a antropólogo Paulo Lima em Évora*. **Observador.** Obtido 26 de maio de 2023, de https://observador.pt/2023/05/09/premio-imaterial-atribuido-a-antropologo-paulo-lima-em-evora/

Massaro, S. (2019). *Waste as Cultural Heritage. Archis, Volume 55.*

Matriz. **(sem data).** Obtido 5 de julho de 2023, de http://www.matriz.dgpc.pt/pt_matriznet.php

Matriz PCI. **(sem data).** Obtido 22 de junho de 2023, de http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Pages/CronologiaPortugal

MatrizNet. **(sem data).** Obtido 5 de julho de 2023, de http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/

Nilan, P., & Feixa, C. (Eds.). (2006). *Global youth? Hybrid identities, plural worlds*. **Routledge.**

"O que é o Património Imaterial?": Conceitos gerais para a sua definição — **Museu da Memória Rural. (sem data).** Obtido 7 de novembro de 2023, de https://museudamemoriarural.pt/2017/02/27/o-que-e-o-patrimonio-imaterial-conceitos-gerais-para-a-sua-definicao/

Olival, N. P. (2018). *O design digital na preservação da cultura imaterial: Registo e divulgação da literatura oral algarvia*. **UALG ESEC.**

Património Cultural Imaterial. **(sem data). Comissão Nacional da UNESCO.** Obtido de https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/

Pelegrini, S., & Funari, P. (sem data). *O que é património cultural imaterial*. **Obtido 5 de julho de 2023, de** https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=gGgvDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT2&dq=design+gr%C3%A1fico+editorial+revista+cultura+imaterial+patrim%C3%B3nio+&ots=QsS3sL2GoU&sig=V1b5PLnDADpqneAMM4QpUT-l2NA&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Peralta, E. (2013). *Clara Bertrand Cabral — Património Cultural Imaterial: Convenção da Unesco e seus Contextos*. http://midas.revues.org/295

Competências para a interculturalidade, 0b0e5c4596d74ef1866efe7f749e12cd (2022). https://course-certificate.nau.edu.pt/attachment/certificates/0b0e5c4596d74ef1866efe7f749e12cd?language=pt-pt

Os Pilares da Sustentabilidade: Futuro das cidades e a UE, 123d7d4ab28e47879cadb4247be78e02 (2023). https://lms.nau.edu.pt/certificates/123d7d4ab28e47879cadb4247be78e02

Rosetti, I., Bertrand Cabral, C., Pereira Roders, A., Jacobs, M., & Albuquerque, R. (2022). *Heritage and Sustainability: Regulating Participation. Sustainability*, *14*(3), 1674. https://doi.org/10.3390/su14031674

Santos, A. C., & Cristiana, F. (2019). *Práticas culturais e a expressão da questão social no ambiente escolar*.

Silva, A. S. (2018). Como abordar a identidade nacional portuguesa? *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, *1***(1), 9—20.** https://doi.org/10.21747/21843805/tav1n1a1

Silverman, H., & Ruggles, D. F. (2007). *Cultural Heritage and Human Rights. Em H. Silverman & D. F. Ruggles (Eds.), Cultural Heritage and Human Rights* (pp. 3—29). **Springer.** https://doi.org/10.1007/978-0-387-71313-7_1

Smallhold — Organic Mushroom Farms. **(sem data). Smallhold.** Obtido 24 de julho de 2023, de https://smallhold.com/

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. **London: Routledge.**

Smith, L., & Akagawa, N. (2009). *Intangible Heritage*.

UNESCO. (2018). Diretrizes Operativas para a Aplicação da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial.

UNESCO: Intangible Heritage. **(sem data).** Obtido 2 de março de 2023, de https://ich.unesco.org/en/home

UNESCO: World Heritage Centre. **(sem data).** Obtido 26 de janeiro de 2023, de https://whc.unesco.org/en/review/67/

Velez, S. (2009). *Design, Comunicação e Mediação: O Contribuição de Vilém Flusser para uma Sociologia do Design*.

Videografia de Carlos Lima. **(sem data). Vimeo.** Obtido 5 de julho de 2023, de https://vimeo.com/carlosmlima

Vilém Flusser Archiv. **(sem data).** Obtido 14 de dezembro de 2023, de https://www.udk-berlin.de/forschung/permanente-forschungseinrichtungen/vilem-flusser-archiv/

Cultura Imaterial, popular e Antropologia

A gastronomia em Portugal na Opinião de Virgílio Nogueiro Gomes. Cozinha Com Rosto. **Rebelo, Mónica (sem data).** Obtido 28 de julho de 2023, de https://cozinhacomrosto.pt/a-gastronomia-em-portugal-na-opiniao-de-virgilio-nogueiro-gomes/

À pata. **Portugal Manual. (2022).** Obtido 8 de junho de 2023, de https://www.portugalmanual.com/marcas/a-pata

A Vida Portuguesa. **(sem data).** Obtido 5 de julho de 2023, de https://www.avidaportuguesa.com/pt

Albergaria, G. (2023). Desperdícios. Galeria VERAC.

Almanac | History, Uses & Types | Britannica. **(sem data).** Obtido 5 de julho de 2023, de https://www.britannica.com/topic/almanac

Almanaque [Lisboa, 1959-1961]. **(sem data).** Obtido 7 de março de 2023, de https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Almanaque/Almanaque.htm

Almanaque—Uma História do Design Português em Revista CM Matosinhos. **(sem data).** Obtido 5 de julho de 2023, de https://www.cm-matosinhos.pt/pages/1464?event_id=2616

Alves, V. (2007a). *"A poesia dos simples": Arte popular e nação no Estado Novo*. **pp. 63—89.**

Alves, V. (2007b). *«Camponeses Estetas» No Estado Novo: Arte Popular e Nação na Política Folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*.

Alves, V. (2011). *O Estado Novo, a Etnografia Portuguesa e o Museu de Arte Popular*. **Museu de Arte Popular, Lisboa.**

Alves, V. (2018). *Caretos e Coretos: Tradições populares em Portugal* **(Museu Casa da Moeda). Imprensa Nacional, Museu Casa da Moeda, Museu do Dinheiro e Pato Lógico.**

Arquivo de Literatura Popular. (2022, dezembro 28). *Folclore.PT*. Obtido 8 de maio de 2023, de https://folclore.pt/saberes-sabores/literatura-popular/

Arquivo de Pesquisa TM. (sem data). Obtido 15 de junho de 2023, de http://www.tm-research-archive.ch/about/

Arquivo Sonoro Digital. **(sem data). Arq. Sonoro Digital.** Obtido 22 de junho de 2023, de https://arquivosonoro.museudofado.pt

Atlas | Saber Fazer Portugal. **(sem data).** Obtido 5 de julho de 2023, de https://programasaberfazer.gov.pt/atlas

Atlas Cultural. **(sem data).** Obtido 8 de junho de 2023, de https://www.culturacentro.gov.pt/pt/mapa?tab=patrimonio

barlavento. (2019). *MUCID de Lagoa revê a «História Oral e Movimentos Sociais»*. *Barlavento*. https://barlavento.sapo.pt/algarve/mucid-de-lagoa-reve-a-historia-oral-e-movimentos-sociais

Biblioteca. **(2021).** Obtido 4 de junho de 2023, de https://mnetnologia.wordpress.com/category/biblioteca/

Biblioteca Nacional: Eça de Queirós. **(sem data). Obtido 26 de janeiro de 2023, de https://purl.pt/93/1/iconografia/imagens/almanaque/almanaque_rosto.html**

Bourgard, R. A., Joana. (2014, janeiro 5). *O almanaque que prevê o tempo há 85 anos*. PÚBLICO. https://www.publico.pt/2014/01/05/sociedade/noticia/o-almanaque-que-preve-o-tempo-ha-85-anos-1618173

Brett, T. (2010, novembro 4). *C.Wright Mills: On Intellectual Craftsmanship.* **Brettworks**. https://brettworks.com/2010/11/04/c-wright-mills-on-intellectual-craftsmanship/

C4: CULTURA - Recuperar Portugal. **(sem data).** Obtido 19 de outubro de 2023, de https://recuperarportugal.gov.pt/cultura-c4/

Campelo, Á. (2006). *Manifesto para uma cultura popular. Cultura Light*, pp. 135—142.

Casa Nova, V. (1997). *Eça de Queirós e os almanaques do seu tempo.* Em ***Scripta****, 1* (pp. 268-272.). https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10164

Ceia, C. (2009). *Almanaque | cceia*. https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/almanaque

Coelho, N. N. (2009). *Literatura de Cordel | cceia*. https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura-de-cordel

CPD. **(sem data).** Obtido 28 de março de 2023, de https://fluordesign.com/pt/projecto/cpd-alma-do-design

Cultura Centro. (sem data). Obtido 8 de junho de 2023, de https://www.culturacentro.gov.pt/

Cultura e desenvolvimento sustentável. **(sem data). Comissão Nacional da UNESCO.** Obtido 5 de julho de 2023, de https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/cultura-e-desenvolvimento-sustentavel

Comunidade Cultura e Arte. (2020). *A música portuguesa a descobrir-se com Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça.* https://comunidadeculturaearte.com/a-musica-portuguesa-a-descobrir-se-com-michel-giacometti-e-fernando-lopes-graca

Editorial de Antropologia—Autores. **(sem data).** Obtido 29 de março de 2023, de https://editorialdeantropologia.weebly.com/autores

(Experimentadesign). **(sem data).** Obtido 27 de março de 2023, de https://experimentadesign.pt/e/pt/0300.html

Exposição do Mundo Português | Centro regional · Exposição do Mundo Português, Lisboa, 1940. **(sem data).** Obtido 3 de abril de 2023, de https://mundopt40.omeka.net/exhibits/show/exposicaomundoportugues/5percurso/centroregional

Futuro, S. (sem data). *Arquivo de memória*. **Arquivo de memória.** Obtido 22 de junho de 2023, de https://arquivodememoria.pt/Default.aspx

Gonçalves, F. (2020). Prefácio. Em R. Peixoto, *Etnográfia portuguesa: Obra etnográfica completa* (pp. 14—58). Etnográfica Press. https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.4243

Guerreiro, M., & Correia, J. D. (sem data). *Almanaques ou a Sabedoria e as Tarefas do Tempo*.

UNESCO.(2017). *Cultura: No coração dos ODS*. https://pt.unesco.org/courier/april-june-2017/cultura-no-coracao-dos-ods

Inquérito às práticas culturais dos portugueses. **Fundação Calouste Gulbenkian. (sem data).** Obtido 5 de julho de 2023, de https://gulbenkian.pt/noticias/inquerito-as-praticas-culturais-dos-portugueses/

Jean Rouch. **(sem data). Editorial de Antropologia.** Obtido 28 de março de 2023, de http://editorialdeantropologia.weebly.com/7/post/2020/10/jean-rouch.html

Leal, J. (2000). *Etnografias portuguesas (1870 - 1970): Cultura popular y identidade nacional*. **Publ. Dom Quixote.**

Leal, J. (2002). Metamorfoses da arte popular: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa. *Etnográfica. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, *vol. 6 (2)*, Artigo 6 (2). https://doi.org/10.4000/etnografica.2861

Lopes-Graça, F., & Giacometti, M. (196AD). *Antologia de música regional portuguesa*. **Arquivos Sonoros Portugueses.**

Mattoso, J. (2008). *A identidade nacional: Portugal* **(4. ed). Gradiva.**

Naughton, K. (1998). *The Nostalgia Boom: Why the old is new again*. https://www.bloomberg.com/news/articles/1998-03-22

O Ernesto de Sousa estava sempre no futuro | **PÚBLICO. (sem data).** Obtido 5 de julho de 2023, de https://www.publico.pt/2012/07/06/jornal/o-ernesto-de-sousa-estava-sempre-no-futuro-24854779

Oliveira, A. (sem data). *Uma abordagem preliminar a 60 anos do Museu de Arte Popular*.

Oliveira, L. (2010). A História oral em Portugal. Em *Sociologia, Problemas e Práticas* (pp. 139—156).

Orçamento do Estado 2024: Conheça aqui a proposta do Governo. **(sem data).** Obtido 18 de outubro de 2023, de https://www.portugal.gov.pt/pt/gc23/comunicacao/noticia?i=orcamento-do-estado-2024-conheca-aqui-a-proposta-do-governo

O Nacionalismo e a Identidade Nacional: O caso português numa perspectiva comparada. **(2017).** https://www.ics.ulisboa.pt/projeto/o-nacionalismo-e-identidade-nacional-o-caso-portugues-numa-perspectiva-comparada

Os grandes acontecimentos do século XX **(2.ª edição). (1984). Selecções do Reader's Digest, S.A.R.L.**

Pereira, S., & Cachola, A. C. (2015). The Question of Popular Culture. *Diffractions*.

Pereira, S., & Cachola, A. C. (2019). Editorial: The Question of Popular Culture. *Diffractions*, pp. 1-10. https://doi.org/10.34632/DIFFRACTIONS.2015.489

Processo—PT. **(sem data).** Obtido 5 de julho de 2023, de https://www.evora2027.com/processo

Readymag Design Almanac: Grid. **(sem data). Readymag Design Almanac: Grid.** Obtido 5 de julho de 2023, de https://readymag.com/p11625760/

Revistas de Ideias e Cultura—Portugal. **(sem data). Revistas de Ideias e Cultura.** Obtido 5 de julho de 2023, de https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/

Ribeiro, C. (2012). Cultura popular em Portugal: De Almeida Garrett a António Ferro. *População e Sociedade*, *20*, pp. 167—183.

Ribeiro, J. (2007). *Jean Rouch—Filme etnográfico e Antropologia Visual*. pp. 6—54.

Ribeiro, R. (sem data). Cultura Popular: Uma revisitação conceptual. *Políticas da Língua, da Comunicação e da Cultura no espaço Lusófono*.

RTP Arquivos. **(sem data).** Obtido 28 de março de 2023, de https://arquivos.rtp.pt/conteudos?f_theme=3&f_material=52&content_order=1

Ruffo, R. (2019, abril 17). Como a etnografia ajuda a criar um bom design. *Echos*. https://escoladesignthinking.echos.cc/blog/2019/04/como-a-etnografia-ajuda-a-criar-um-bom-design/

(sem data). *Instituto Jovens Músicos quer recuperar tradições e jogos em Leiria e Ourém*. SAPO Mag. Obtido 27 de março de 2023, de https://mag.sapo.pt/showbiz/artigos/instituto-jovens-musicos-quer-recuperar-tradicoes-e-jogos-em-leiria-e-ourem

Snoeberger, M. (sem data). *More Notes Towards the Definition of Culture*.

studio, v-a. (sem data). *Ultimatum*. Ernesto de Sousa. Obtido 3 de abril de 2023, de http://ernestodesousa.com/projectos/ultimatum

The Power of culture for development—UNESCO Digital Library. **(sem data).** Obtido 5 de julho de 2023, de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000189382

Victorino, J. G. (2021). Almanaque (1959-1961): Breve fenómeno mediático de rebeldia perante o salazarismo. *Media & Jornalismo*, 21(39), pp. 77—99. https://doi.org/10.14195/2183-5462_39_4

Williams, R. (1983). *A vocabulary of culture and society*. **William Collins Sons & Co. Ltd.**

Zunzunegui, M.-V., Forster, M., Gauvin, L., Raynault, M.-F., & Douglas Willms, J. (2006). Community unemployment and immigrants' health in Montreal. *Social Science & Medicine (1982)*, *63*(2), pp. 485—500. https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2006.01.004

Design Editorial

A book on Books. **(2020). Viction:ary.**

Apfelbaum, S., & Cezzar, J. (2014). *Designing the editorial experience: A primer for print, Web, and mobile*. **Rockport Publishers.**

Borsuk, A. (2018). *The book*. **The MIT Press.**

Caldwell, C., & Zappaterra, Y. (2014). *Editorial Design: Digital and Print*. **Laurence King.**

Dias, R. (2019). *The book block: Industrial bookbinding techniques*. **Itemzero Lda.**

Dias, R., Oliveira, R., Martins, F., & Dantas, R. (2021). *Fazer um livro: A capa do livro*. **Item Zero Lda.**

Franchi, F., & Rocca, C. (2016). *The intelligent lifestyle magazine: Smart editorial design, storytelling and journalism* **(S. Ehmann & R. Klanten, Eds.). Die Gestalten Verlag.**

Harmsen, L., Markus, L., Fachhochschule Dortmund, & MSD / Münster School of Design (Eds.). (2022). *100 Poster battle. Inspired by daily news based upon true stories / Fachhochschule Dortmund + Design Wanderers of Münster School of Design*. **Slanted Publishers.**

Jorge Silva, designer português. **(sem data).** Obtido 26 de maio de 2023, de http://tipografos.net/portugal/silva-designer.html

Kidd, C. (Diretor). (2012). *Designing books is no laughing matter. Ok it is.* Em TED talk. https://www.ted.com/talks/chip_kidd_designing_books_is_no_laughing_matter_ok_it_is/transcript

Klanten, R., & Losowsky, A. (Eds.). (2011). *Turning pages: Editorial design for print media; magazines, books, newspapers* **(2. print). Gestalten.**

Ludovico, A. (2012). *Post-digital print: The mutation of publishing since 1894*. **Onomatopee.**

Lupton, E. (Ed.). (2008). *Indie publishing: How to design and produce your own book* **(1st ed). Princeton Architectural Press ; Maryland Institute College of Art.**

Lupton, E., & Cooper-Hewitt Museum of Decorative Arts and Design (Eds.). (1996). *Mixing messages: Graphic design in contemporary culture* **(1. ed). Princeton Architectural Press.**

Müller-Brockmann, J. (2020). *Sistemas de grelhas: Um manual para designers gráficos* **(3ª ed., 8ª tirada). Gustavo Gili.**

Oldham, C. (2017). *Oh sh*t; what now?: Honest advice for new graphic designers*. **Lawrence King Publishing.**

Rolo, E. (2019). The Typographic Grid in the Editorial Project: An Essential Resource to the Graphic Consistency and Perception. Em S. Bagnara, R. Tartaglia, S. Albolino, T. Alexander, & Y. Fujita (Eds.), *Proceedings of the 20th Congress of the International Ergonomics Association (IEA 2018)* **(Vol. 827, pp. 61—72). Springer International Publishing.** https://doi.org/10.1007/978-3-319-96059-3_7

Rolo, E. (2015). *Olhar, jogo, espirito de serviço* **[Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa. Faculdade de Arquitetura].** https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/9625?locale=en

Samara, T. (2005a). *Making and breaking the grid: A graphic design layout workshop* **(1. paperback publ). Rockport.**

Samara, T. (2005b). *PDW, publication design workbook: A real-world design guide--magazines, newspapers, catalogs, annual reports, newsletters, literature, systems, and everything in between*. **Rockport Publishers.**

Samara, T. (2007). *Grid: Construção E Desconstrução*. **Cosac Naify.**

Suarez, M. F., & Woudhuysen, H. R. (2013). *The book: A global history* **(First edition). Oxford University Press.**

TM Research Archive (sem data). Obtido 14 de dezembro de 2023, de http://www.tm-research-archive.ch/

Tondreau, B. (2019). *Layout Essentials—100 Design Principles for using grids*. **Quarto Publishing Group USA Inc.**

Tschichold, J. (1991). *The form of the book: Essays on the morality of good design* **(R. Bringhurst, Ed.). Lund Humphries.**

Viction:workshop (Ed.). (2020). *Design{h}ers: A celebration of women in design today* **(Second edition). viction:workshop ltd.**

Design, Design Gráfico

A Alma do Design. **(2013). Centro Português do Design.**

Almeida, V. M., Rosa, A., Bártolo, J., & Luís, C. (2015). *Design Português 4: 1960/1979*. **Verso da História — Edição e Conteúdos, SA.**

Barnard, M. (2008). *Graphic design as communication* **(1. publ., repr). Routledge.**

Bártolo, J. (2015). *Design Português 6: 2000/2015*. **Verso da História — Edição e Conteúdos, SA.**

Bierut, M. (2015). *How to use graphic design to sell things, explain things, make things look better, make people laugh, make people cry, and (every once in a while) change the world*. **Thames & Hudson.**

Blauvelt, A., Giampietro, R., Lupton, E., Åbäke, Walker Art Center, Cooper-Hewitt Museum of Decorative Arts and Design, & Hammer Museum (Eds.). (2011). *Graphic design: Now in production; [... on the occasion of the Exhibition Graphic Design: Now in Production ... Walker Art Center, Minneapolis October 22, 2011 - January 22, 2012, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Governors Island, New York June 1 - September 3, 2012, Hammer Museum, Los Angeles September 30, 2012 - January 6, 2013 ...]* **(1st ed). Walker Art Center.**

Bonsiepe, G. (1975). *Diseño industrial: Artefacto y proyecto*. **A. Corazón.**

Design em Portugal: Uma visão com Cultura. **(sem data). EU2021PT.** Obtido 28 de março de 2023, de https://www.2021portugal.eu/pt/noticias/design-em-portugal-uma-visao-com-cultura/

Fawcett-Tang, R. (2012). *0123456789—Numbers in graphic design*. **Laurence King Publ.**

Fiske, J. (1993). *Introdução ao estudo da comunicação*. **Edições Asa.**

Frascara, J. (2004). *Communciation Design: Principles, methods, and practice*.

Grow Kinetic Type: Patrik Hübner—Generative Design and Creative Coding for brands. **(sem data).** Obtido 14 de dezembro de 2023, de https://www.patrik-huebner.com/creative-coding/grow-kinetic-type/

Harari, Y. N. (2018). *21 lessons for the 21st century* **(First edition). Spiegel & Grau.**

Heller, S., & Vienne, V. (2012). *100 ideias que mudaram o design gráfico II*. **Laurence King.**

Lupton, E. (1970). *Novos Fundamentos Do Design*. **Cosac Naify.**

Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2009). *História do Design Gráfico*.

Miller, D. (2022). *Construir uma story brand*.

Millman, D. (2012). *Brand Bible: The complete guide to building, designing, and sustaining brands*. **Rockport Publishers.**

Moura, M. (2021). *O design que o design não vê*. **Orfeu Negro.**

Müller, J., & Wiedemann, J. (2022). *The History of Graphic Design* **(Ed.). Taschen.**

Munari, B. (2009). *Design e Comunicação Visual* **(6ª ed.). Edições 70, LDA. https://document.onl/documents/bruno-munari-design-e-comunicacao-visual.html**

Norman, D. (2018). *O design do dia a dia*. **Anfiteatro.**

Maia, Óscar. (sem data). *Óscar Maia*. **Obtido 7 de novembro de 2022, de https://www.oscarmaia.com/ce2020/**

Papanek, V. (2022). *Design for the real world* **(Third edition). Thames & Hudson.**

Pater, R. (2012). *Caps Lock—How Capitalism took hold of Graphic Design and How to escape from it*.

Samara, T. (2020). *Design Elements*.

Schouwenberg, L., & Kaethler, M. (2021). *The Auto-Ethnographic Turn in Design*. **Valiz.**

Shaughnessy, A. (2010). *How to be a graphic designer, without losing your soul* **(New ed). Princeton Architectural Press.**

Silva, H. S., Modesto, A., Ruivo, C., Aires, E., Jorge, J., Silva, J., & Bártolo, J. (2015). *Design Português 5: 1980/1999*. **Verso da História — Edição e Conteúdos, SA.**

Tena Parera, D. (2014). *Diseño Gráfico: De lo intangible a lo tangible*. *grafica*, *2*(4), 73—88. https://doi.org/10.5565/rev/grafica.24

The Phaidon Archive of Graphic Design gets a great review in the influential Creative Review | design | Agenda | **Phaidon. (sem data).** Obtido 14 de dezembro de 2023, de https://www.phaidon.com/agenda/design/articles/2012/september/04/the-phaidon-archive-of-graphic-design-gets-a-great-review-in-the-influential-creative-review/

Manifestações Culturais, Projetos e Personalidades

7 Maravilhas da Cultura Popular—Apresentação de Candidatos de 07 jun 2020—RTP Play—RTP. **(sem data). RTP Play.** Obtido 13 de março de 2023, de https://www.rtp.pt/play/p7356/e476912/7-maravilhas-da-cultura-popular/835720

ABC - Revista Portuguesa | Arquivo Histórico-Social Projecto MOSCA. **(sem data).** Obtido 28 de março de 2023, de http://mosca-servidor.xdi.uevora.pt/arquivo/?p=digitallibrary/digitalcontent&id=1102

Sobre | Bzugo | Handmade in Portugal | Sustainable furniture. **(sem data). Bzugo.** Obtido 5 de julho de 2023, de https://www.bzugo.com/sobre

AMPAGDP. **(sem data). A Música Portuguesa a Gostar dela Própria.** Obtido 28 de março de 2023, de https://amusicaportuguesaagostardelapropria.org/sobre-nos/

Azeitona Verde. (2020). Qual é o papel do solo? Azeitona Verde. Obtido de https://azeitonaverde.pt/our-country-living/aprenda/qual-e-o-papel-do-solo/

Biografia — Monda. **(2023).** Obtido de https://www.mondamusic.com/bio

BioTint: As cores da natureza. **(2022). Jovens Repórteres para o Ambiente.** https://jra.abae.pt/plataforma/artigo/biotint/

Cestaria—Um Ofício Antigo—**Cerdeira. (2023).** Aldeia de Xisto Cerdeira — Alojamento. https://www.cerdeirahomeforcreativity.com/blog/2022/01/16-cestaria-um-oficio-antigo

Chita—*Variações de património*. **(sem data).** Obtido 27 de março de 2023, de https://www.facebook.com/chitavariacoesdepatrimonio/

CITCEM — Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». **(sem data).** Obtido de https://citcem.org/

Entrevista a Paulo Lima: *O Património Imaterial fez com que a UNESCO reconhecesse Portugal pela exemplaridade*. **(2019). Gerador.** https://gerador.eu/entrevista-a-paulo-lima-o-patrimonio-imaterial-fez-com-que-a-unesco-reconhecesse-portugal-pela-exemplaridade/

Entrevista Ercília Coelho. **(sem data). SAPO Vídeos.** Obtido 5 de julho de 2023, de http://videos.sapo.pt/6KCydfClRGoGKoATZ70z

Famalicão integra rede europeia para indústria sustentável. **(sem data).** Obtido 28 de julho de 2023, de https://jornal-t.pt/noticia/famalicao-integra-europeia-para-a-industria-sustentavel/

Faunalab. (sem data). *Land Week*. Obtido 2 de maio de 2023, de https://land-week.com/

Há muito talento em Portugal. A nostalgia, a tristeza interior ajudam muito à criatividade. **(sem data). VERSA.** Obtido 3 de maio de 2023, de https://versa.iol.pt/conversa/cupra/ha-muito-talento-em-portugal-a-nostalgia-a-tristeza-interior-ajudam-muito-a-criatividade/20230308/

Kontakt. **(sem data). Melkeveien Designkontor.** Obtido 10 de março de 2023, de https://www.melkeveien.no/kontakt

Luna Home Decor—Portugal Manual. **(2022).** https://www.portugalmanual.com/marcas/lunaportugal-manual/, https://www.portugalmanual.com/marcas/lunaportugal-manual/

Muito mais que tingimento natural | Vogue.pt. **(sem data).** Obtido 28 de julho de 2023, de https://www.vogue.pt/muito-mais-que-tingimento-natural

Museu da Música Portuguesa—Coleções Documentais | Câmara Municipal de Cascais. **(sem data).** Obtido 4 de junho de 2023, de https://www.cascais.pt/museu-da-musica-portuguesa-colecoes-documentais

NATURE MEDLEYS. (sem data). JILL BLISS. Obtido 14 de março de 2023, de https://www.jillbliss.com/artmedleys

O inovador têxtil de alfarroba que foi criado por uma designer portuguesa — NiT. **(sem data).** Obtido 28 de julho de 2023, de https://www.nit.pt/compras/moda/o-inovador-textil-de-alfarroba-que-foi-criado-por-uma-designer-portuguesa

Passa Ao Futuro. **(sem data). Passa Ao Futuro.** Obtido 19 de abril de 2023, de https://www.passaaofuturo.com

Paulo Lima—Academia.edu. **(sem data).** Obtido 26 de maio de 2023, de https://independent.academia.edu/PauloLima

Pincha, J. P. (sem data). *Escola de calceteiros: Fazer magia com pedrinhas*. **Observador.** Obtido 5 de julho de 2023, de https://observador.pt/especiais/escola-calceteiros-magia-pedrinhas/

Portugal Manual (@portugal_manual) **(sem data).** Obtido julho de 2023, de https://www.instagram.com/portugal_manual/

Programa «Saber-Fazer» 2021-2024. **(sem data). Portal da Cultura.** Obtido 3 de abril de 2023, de http://culturaportugal.gov.pt/pt/saber/2020/10/programa-saber-fazer-2021-2024/

Projecto Vime (@projecto.vime): fotos e vídeos do Instagram. **(sem data).** Obtido 19 de outubro de 2023, de https://www.instagram.com/projecto.vime/

Projectos. **(sem data). Maria João Macedo.** Obtido 7 de novembro de 2023, de https://www.macedocannata.com/pt/projects/grid/

Projecto VIME 2023—YouTube. **(sem data).** Obtido 19 de outubro de 2023, de https://www.youtube.com/watch?v=MtRYwqdRFus

Projetos: Arquicostura Studio. **(sem data).** Obtido 10 de abril de 2023, de https://arquicostura.com/proyectos/

Projeto — Tinturaria Natural. **(sem data).** Obtido 28 de julho de 2023, de http://tinturarianatural.pt/projeto/

R. E. T. D. (sem data). *STORIED*. Obtido 5 de julho de 2023, de https://storiedmag.com

Rancho Etnográfico da Ilha—**Fonoteca Municipal do Porto. (sem data).** Obtido 14 de dezembro de 2023, de https://fonoteca.cm-porto.pt/artistas/rancho-etnografico-da-ilha/

Rebelo, M. (sem data). *P'rá mesa*. Obtido 20 de outubro de 2023, de https://www.pramesa.pt/

Rendas de bilros. **(sem data).** Obtido 5 de julho de 2023, de https://pt.slideshare.net/LuciliaRodriguesRodrigues/rendas-de-bilros-7016382

Restos de Colecção: Exposição Catorze Anos de Política do Espírito. **(2012). Restos de Colecção.** https://restosdecoleccao.blogspot.com/2012/09/exposicao-anos-de-politica-do-espirito.html

Restos de Colecção: Tipografia "Casa Portuguesa". **(2011). Restos de Colecção.** https://restosdecoleccao.blogspot.com/2011/09/tipografia-casa-portuguesa.html

Rota Barro Negro. **(sem data). Programa N. Saber Fazer.**

Rota Cestaria de Vime. **(sem data). Programa N. Saber Fazer.**

Rotas | Saber Fazer Portugal. **(sem data).** Obtido 3 de abril de 2023, de https://programasaberfazer.gov.pt/rotas

Salgueiro, M. (sem data). *Woolclopedia. A primeira linha de roupa da Burel Factory é uma enciclopédia da lã*. **Observador.** Obtido 2 de maio de 2023, de https://observador.pt/2023/01/28/woolclopedia-a-primeira-linha-de-roupa-da-burel-factory-e-uma-enciclopedia-da-la/

S.E.N. Cooperativa Cultural: O seu encerramento | Arquivo Histórico-Social / Projecto MOSCA. **(sem data).** Obtido 28 de março de 2023, de http://mosca-servidor.xdi.uevora.pt/arquivo/index.php?p=collections/bookcard&id=360&q=cultura

Shopkit. (sem data). *Kroh*. Obtido 5 de julho de 2023, de https://www.kroh.pt/

Sobre | Land Week. **(sem data).** Obtido 5 de julho de 2023, de https://land-week.com/sobre

s.r.o, R. (sem data-a). *Joana Astolfi, a mulher sem limites*. **gqportugal.pt. Obtido 3 de maio de 2023, de** https://www.gqportugal.pt/joana-astolfi-entrevista

s.r.o, R. (sem data-b). *Muito mais que tingimento natural*. **Vogue.pt. Obtido 28 de julho de 2023, de** https://www.vogue.pt/muito-mais-que-tingimento-natural

Studio Astolfi. **(sem data). Studio Astolfi.** Obtido 3 de maio de 2023, de https://www.studioastolfi.pt/studio

Susana Cereja—Portugal Manual. **(2022).** https://www.portugalmanual.com/marcas/susana-cereja-portugal-manual/, https://www.portugalmanual.com/marcas/susana-cereja-portugal-manual/

Tradisom Produções Culturais | Vila Verde | Facebook. **(sem data).** Obtido 11 de abril de 2023, de https://www.facebook.com/tradisomproducoesculturais

(sem data). *Rendas de Bilros*. A tradição das Rendas de Bilros de Vila do Conde para todo o mundo. Obtido 5 de julho de 2023, de https://www.rendasdebilros.com:443/

Metodologias

Martin, B., & Hanington, B. (2012). *Universal Methods of Design*. **Rockport Publishers.**

Quivy, R., & Campenhoudt, L. (2005). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. **Gradiva.**

Projetos Editoriais

A Nossa Prima. (2023, março). *Estatuto Editorial*. *19*.

About Wallpaper: Meet our editors | Wallpaper*. **(sem data).** Obtido 12 de junho de 2023, de https://www.wallpaper.com/contact-us-ID

Adbusters Magazine—Adbusters #142 Back Issue. **(sem data).** Obtido 26 de janeiro de 2023, de https://pocketmags.com/us/adbusters-magazine/adbusters-142

Andreia. (sem data). Revista Electra (Coleção). *Gráfica Maiadouro*. Obtido 5 de junho de 2023, de https://maiadouro.pt/portfolio/revista-electra/

Araújo, A. (2022). *«O mais sacana possível»: A revista Almanaque (1959-1961)*. **Tinta-da-China.**

Bentes, S. (2020, maio 29). *Edições Gratuitas | RP — Revista Património, n.º* 2. **Imprensa Nacional.** https://imprensanacional.pt/rp-revista-patrimonio-n-2/

Borda d'Água. (2023). Estatuto Editorial. *Borda d'Água*.

Corkish, L. (2013). *The Stack interview: Eye magazine*. https://www.stackmagazines.com/magazine/eye-magazine-issue-74/

Direction Magazine | Paul Rand: Modernist Master 1914-1996. **(sem data)**. Obtido 26 de janeiro de 2023, de https://www.paulrand.design/work/Direction-Magazine.html

Estatuto Editorial | Revista Electra. **(sem data). Fundação EDP.** Obtido 11 de março de 2023, de https://www.fundacaoedp.pt/pt/conteudo/revista-electra

Eye Magazine | Feature | 8vo: Type and structure. **(sem data). Eye Magazine.** Obtido 5 de julho de 2023, de https://www.eyemagazine.com/feature/article/8vo-type-and-structure

Eye Magazine | Magazine | Issue 44. **(sem data).** Obtido 26 de janeiro de 2023, de https://www.eyemagazine.com/magazine/issue-44

Eye Magazine | Magazine | Issue 101. **(sem data).** Obtido 5 de julho de 2023, de https://www.eyemagazine.com/magazine/issue-101

Fundação EDP. (s.d.). *Electra Magazine*. https://www.fundacaoedp.pt/pt/conteudo/revista-electra

Hess, B. (2009). *Fontana*. **Taschen.**

Ilustrações revista Adufe. **(sem data). Planeta Tangerina**. Obtido 26 de maio de 2023, de https://www.planetatangerina.com/pt-pt/atelier/ilustracoes-revista-adufe/

Index. (sem data). MOLD :: *Designing the Future of Food*. Obtido 24 de julho de 2023, de https://thisismold.com/index

Livro «Red Book, Lista Vermelha das Atividades Artesanais Algarvias». **(sem data). Portal da Cultura.** Obtido 19 de outubro de 2023, de http://culturaportugal.gov.pt/pt/saber/2022/06/livro-red-book-lista-vermelha-das-atividades-artesanais-algarvias/

***Fräulein Magazine.* (sem data).** *Fräulein Magazin*. Obtido 26 de janeiro de 2023, de https://www.fraeulein-magazine.eu/heft/

McCoy, H. (1957). *O pão da mentira*. Publicações Europa-América.

Nick Bell Design: Eye magazine (Casestudy). **(sem data).** Obtido 10 de março de 2023, de https://nickbelldesign.co.uk/casestudy/23/

Revista Adufe. **(sem data)**. Obtido 7 de março de 2023, de http://www.cm-idanhanova.pt/divulgacao/publicacoes/revista-adufe.aspx

Recolha de Poesia Popular. (2017). Câmara Municipal de Sines.

Revistas de Ideias e Cultura. (sem data). Revistas de Ideias e Cultura. Obtido 14 de dezembro de 2023, de https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/

Revista Memória Rural. (2019, setembro 13). *Museu da Memória Rural*. https://museudamemoriarural.pt/revista/

Revista Memória Rural — Museu da Memória Rural. **(sem data).** Obtido 8 de junho de 2023, de https://museudamemoriarural.pt/revista/

Revista Património. **(sem data).** Obtido 7 de março de 2023, de https://w3.patrimoniocultural.pt/revistas/rp/rp_3/index.php

São Luiz Teatro Municipal. **(sem data). silvadesigners.** Obtido 26 de maio de 2023, de https://www.silvadesigners.com/so-luiz-teatro-municipal

Silvadesigners. (sem data). *A Nossa Prima*. Obtido 12 de junho de 2023, de https://www.silvadesigners.com/a-nossa-prima

SLANTED *40—Experimental Type*. **(2022).**

Sobre | Electra Magazine. **(sem data).** Obtido 12 de março de 2023, de https://electramagazine.fundacaoedp.pt/node/291

That's Our Spinal Answer | WIRED. **(sem data).** Obtido 26 de janeiro de 2023, de https://www.wired.com/2012/11/thats-our-spinal-answer/

Wallpaper magazine, 2013 Redesign*. **(2014, maio 26). Fonts in Use.** https://fontsinuse.com/uses/6891/wallpaper-magazine-2013-redesign

Wallpaper—March 2023. (sem data). *Under the Cover*. Obtido 7 de março de 2023, de https://www.underthecover.pt/product/wallpaper-march-2023/

Wrbican, M., Franzen-Sheehan, A., Gopnik, B., & Printz, N. (2019). *A is for Archive: Warhol's world from A to Z*. **Yale University Press ; The Andy Warhol Museum.**

Bringhurst, R. (2017). *Elementos do estilo tipográfico*. **Ubu Editora.**

Colophon Foundry. **(sem data). Colophon Foundry.** Obtido 7 de junho de 2023, de https://www.colophon-foundry.org/

Tipografia

Commercial Type » Catalog » Druk Wide Family. **(sem data).** Obtido 7 de junho de 2023, de https://commercialtype.com/catalog/druk/druk_wide

Família de fontes Chassi S | R-Typography. **(sem data).** Obtido 28 de novembro de 2023, de https://www.r-typography.com/fonts/chassi-s

Heller, S., & Anderson, G. (2017). *Type Tells Tales*. **Thames & Hudson Ltd.**

Hochuli, J. (2015). *Detail in typography: Letters, letterspacing, words, wordspacing, lines, linespacing, columns*. **Éditions B42.**

Hyndman, S. (2016). *Why fonts matter*. **Virgin Books.**

Kane, J. (2011). *A type primer* **(2nd ed). Pearson Prentice Hall.**

Lupton, E. (2010). *Thinking with Type: A critical guide for designers, writers, editors, & students*. **Princeton Architectural Press.**

Saltz, I. (2019). *Typography essentials: 100 design principles for working with type* (Revised and updated edition). **Rockport Publishers, an imprint of The Quarto Group.**

PRINT THIS OUT —**Are.na. (sem data).** Obtido 14 de dezembro de 2023, de https://www.are.na/jayden-nguyen/print-this-out-ver-2

The Coding Train (Diretor). (2022, fevereiro 12). *Coding Challenge 166:* ASCII *Text Images*. **https://www.youtube.com/watch?v=55iwMYv8tGI**

Tschichold, J. (2006). *The new typography: A handbook for modern designers* **(New ed.). Univ. of California Press.**

Viction:workshop (Ed.). (2019). *Type for type: Custom typeface solutions for identity design*. **Viction:ary : Viction:workshop Ltd.**

GLOSSÁRIO

Badanas abas dobradas que se estendem para fora da dimensão da capa de um livro.

Design editorial design de publicações impressas.

Entrelinha medido em pontos, é o espaço compreendido entre cada linha de texto.

Estado Parte país que ratificou um tratado internacional. Um conjunto de Estados Parte poderá formar um Comité.

Hegemonia influência dominante de uma cultura no cenário global.

Guardas páginas no início e no final de um livro, para proteger o conteúdo, geralmente em livros de capa dura.

Goteira espaço em branco entre cada coluna, presente na grelha da página.

Grelha delineia as dimensões e proporções da página, estabelecendo a mancha gráfica principal e as margens. No caso de uma publicação periódica, a área é subdividida em campos, separados pela goteira.

Impressão 4/4 impressão a cores em ambos os lados da mesma folha.

Layout esboço onde os elementos gráficos são apresentados.

Lombada parte da encadernação que cobre a junção de folhas ou cadernos.

Mancha de Texto área ocupada pelo texto numa página, excluindo margens.

Margens área exterior à grelha, que delimita a mancha de texto na página.

Manifestações Culturais expressões da cultura, como música, dança, rituais, tradições orais, conhecimentos, práticas sociais, festivais. Desempenham uma função crucial na identidade cultural de uma comunidade.

Miolo conjunto de todas as páginas interiores de uma publicação.

Mind Map representação visual de ideias e conceitos interligados.

Offset método de impressão direta.

Papel *Coated* papel revestido.

Papel *Uncoated* papel sem revestimento.

Pastas folhas dobradas usadas como envelopes em documentos encadernados.

Práticas Culturais atividades do dia a dia que refletem valores culturais.

Quadricromia processo de impressão a 4 cores (CMYK).

Sobrecapas folha amovível que envolve a capa do livro.

Spread conjunto de duas páginas sequenciais (par e ímpar) que funcionam como um todo, no sentido em que o leitor as vê sempre juntas.

Tagline descrição curta que revela a mensagem da marca.

Técnicas tradicionais ou de sabedoria popular métodos e práticas transmitidos ao longo das gerações dentro de uma comunidade, como conhecimentos locais e saberes ancestrais. Refletem a sabedoria coletiva de uma cultura.

Vinco à Francesa dobra feita no papel da capa para facilitar o manuseio do objeto editorial.

APÊNDICES

I. Cronologia

II. Transcrição de Entrevistas

VII. Casos de Referência

XVI. Processo de Mind Map do naming

XVII. Estudos Tagline

XVIII. Estudos de Capa e Aplicações

XIX. Coleção de Invólucros

XX. Páginas Website

XXI. Publicações da página Instagram

XXII. Panfletos A3

XXIII. Publicação Inefável

I. CRONOLOGIA

	1870	1880	1890
Arquitetura			**1899** Concurso para realizar o projeto do *Pavilhão de Portugal* para a Exposição Universal de 1900 em Paris
Internacional	**1875** William Morris: Morris and Company	**1883** Folha de rosto para ***Wren's City Churches*** por Arthur H. Mackmurdo	**1891** Fundação da Kelmscott
Música			**1896** Cruel e triste fado de António Augusto da Rocha Peixoto
Teatro/ Literatura			**1896 - 1987** ***Almanaque Enciclopédico*** de Eça de Queirós **1898** Exposição ***Alfaias Agrícolas*** na Tapada da Ajuda
Design	**1875** Zé Povinho surge no jornal satírico ***Lanterna Mágica,*** com grafismo de Rafael Bordalo Pinheiro	**1884** Inauguração da Fábrica de faianças das Caldas da Rainha	
Antropologia	**1880** ***Revista de Etnologia e Glotologia***, de Adolfo Coelho (1.as entrevistas de etnográficas e antropológicas) **1882** ***Tradições Populares de Portugal***, de Leite Vasconcelos **1885** ***Revista do Minho,*** revista etnográfica de José da Silva Vieira ***O povo português,*** de Teófilo Braga		
Outros	**1884** Inauguração do Museu Nacional de Arte Antiga		

	1900	1910	1920
Arquitetura		**1914** Casa Cipestre de Raul Lino	
Internacional			**1923** ***Manifesto das Sete Artes*** é publicado
Música		**1910 - 1940** Música portuguesa de Armando Leça, mentor da etnomusicologia em Portugal	
Teatro/ Literatura			**1913** A ***Águia*** — Revistas de Ideias e Cultura, com textos de Vírgilio Correia. **1918** Livro de Raul Lino, ***A nossa casa: apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples***
Design	**1903 - 1923** Revista ***Ilustração Portugueza*** Revista ***A Paródia,*** de Rafael Bordalo Pinheiro	**1910-1932** Revista bimensal ***Águia*** com direção de Teixeira Pascoaes, importante figura do saudosismo	**1924** Revista instituicional ***Lusitania*** de Leite Vasconcelos
Antropologia	**1900** ***Almanaque Bertrand*** **1902** Revista ***Brotéria*** **1904** Livro ***Casa Portuguesa*** de Rocha Peixoto **1906** Revista instituicional ***Portugália*** de Rocha Peixoto		
Outros			

	1930	1940	1950
Arquitetura		**1940** Pastoral e contra-pastoral: o *Inquérito à Habitação Rural*	**1955 - 1960** Inquérito à Arquitetura popular, iniciativa do Sindicato Nacional dos Arquitetos
Internacional	**1938** Capas de Paul Rand para a revista ***Direction***	**1945** É formada a Organização das Nações Unidas (ONU) **1949** Admissão na NATO Morte de ***Um Caixeiro Viajante***, de Arthur Miller. Posteriormente editado em Portugal, integrando a coleção da editora Publicações Europa-América, ***Coleção das 3 abelhas***	**1955** Portugal é admitido na ONU
Música	**1933** Cottinelli Telmo, ***Canção de Lisboa***	**1945** Amália Rodrigues canta ***Lisboa não sejas francesa***	**1957** Realização do ***1.º Festival Gulbenkian de Música***
Teatro/ Literatura	**1933** Raul Lino publica ***Casas Portuguesas***	**1945** Fundação da editora Publicações Europa-América, de Lyon de Castro **1948** ***Os Arados Portugueses e suas prováveis Origens***, de Jorge Dias	**1952** Livros ***Campanha Nacional de Educação de Adultos***
Design	**1934** ***Exposição Colonial Portuguesa*** no Porto Mapa de Henrique Galvão, ***Portugal não é um país pequeno*** Programa das Festas de Lisboa com ilustrações de Almada Negreiros **1936** Exposição ***Dez anos da Revolução Nacional***, em Lisboa, pelo SPN Exposição de Arte Popular, no SPN **1939** Exposição Universal de Nova Iorque Jorge Segurado, projecto da Sala de Honra de Portugal, com decoração de Fred Kradolfer	**1940** Exposição do Mundo Português, com secção ***Vida Popular*** de Veloso Reis e João Simões Bailados ***Verde Gaio*** Livro ***Vida e Arte do Povo Português*** **1941 - 1974** Revista ***Panorama*** **1942** Manuel de Oliveira, ***Aniki-Bobó***	**1950** ***Portugal Turistico***, puzzle Majora **1952** Cartaz sobre as Olimpíadas de Helsínquia, de Sebastião Rodrigues ganha Diploma de Honra **1953** Cartaz ***Visitez le Portugal*** para o SNI **1956** Exposições 30 anos de cultura (SNI) Fundação Calouste Gulbenkian Aprovação dos Estatutos pelo Decreto-Lei n.º 40 690, de 18 de Julho É criada a Cooperativa de Gravadores Portugueses ***Gravura*** Exposições «Artistas de Hoje», em Lisboa **1957** Criação da Brigada e do ***corpus*** de Azulejaria Portuguesa iniciado com o engenheiro J. M. dos Santos Simões sobre azulejos portugueses e holandeses em Portugal

	1930	1940	1950
Design			**1959** Revista mensal ***Almanaque***, iniciativa do editor Figueiredo Magalhães e de José Cardoso Pires, com João Abel Manta, Sebastião Rodrigues, Vasco Pulido Valente, Sena da Silva, Pilo da Silva, Luís de Sttau Monteiro, Augusto Abelaira, Alexandre O'Neill, José Cutileiro e Eduardo Gageiro Inauguração do Metropolitano de Lisboa, Estações de Keil do Amaral e azulejos de Maria Keil **1959-1970** ***Colóquio — Revista de Artes e Letras***, com grafia de Bernardo Marques
Antropologia		**1941** Último ***Anuário para o Estudo das Tradições Populares Portuguesas***	
Outros	**1933 - 1944** Criação do SPN Secretariado de Propaganda Nacional, dirigido por António Ferro **1933 - 1944** Criação da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) **1935** Criação da Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT) **1936** Fundação do ETP (Estúdio Técnico de Publicidade) de José Rocha Fundação da Mocidade Portuguesa	**1944** O SPN passa a ***Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo*** (SNI) **1944** A PVDE passa a chamar-se Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) O SNI lança o concurso do Cartaz de Turismo, ganho por Jorge Matos Chaves **1948** Inauguração do Museu de Arte Popular	**1952-1976** Inauguração do Instituto de Alta Cultura **1955** Salazar considera que a criação da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) foi "a coisa mais importante que sucedeu em Portugal nos últimos cinquenta anos" **1956** Criação do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), a que irá presidir Agostinho Neto **1957** Prémios Calouste Gulbenkian

	1960	1970	1980
Arquitetura	**1960** *Padrão dos Descobrimentos* **1961** *Arquitectura Popular em Portugal* Cidade Universitária de Lisboa e da Biblioteca Nacional (Arquiteto Pardal Monteiro) **1962** *A Arquitectura Muçulmana* *Peninsular e a sua Influência* *na Arquitectura Cristã*, em Lisboa		
Internacional	**1961** A política colonial portuguesa é condenada na ONU Adesão de Portugal à UNESCO	**1971** Portugal abandona a UNESCO **1975** Centro de Arte e Cultura G. Pompidou (Paris)	
Música	**1960** Antologia de música regional portuguesa de Fernando Lopes Graça e Michel Giacometti **1961** Exposição *Internacional* *de Instrumentos Antigos*	**1970-1973** *Povo que canta*, programa RTP, com autoria de Michel Giacometti	**1982** Livro *Cancioneiro Popular Português*, de Michel Giacometti em colaboração com Fernando Lopes-Graça
Teatro/ **Literatura**	**1963** Inicia-se a publicação do *Dicionário* *de História de Portugal* dirigido por Joel Serrão *Monografia Espigueiros Portugueses* (Dias, Oliveira & Galhano) **1964** Paulo Rocha realiza *Os Verdes Anos*		**1982** Livro *Cozinha Tradicional Portuguesa* de Maria de Lourdes Modesto, com grafia de Sebastião Rodrigues Publicação de Ernesto Veiga de Oliveira *Instrumentos musicais* *populares portugueses* **1984** *Tesouros da Poesia Portuguesa* organizados por António Manuel Couto Viana
Design	**1960** Frederico George com Daciano da Costa: *Exposição Comemorativa* *do V Centenário do Infante D. Henrique* *Lisboa, cidade triste e alegre*, livro de Victor Palla e Costa Martins **1961** *Pinturas da Colecção* *da Fundação Calouste Gulbenkian*, no Museu Nacional de Arte Antiga *Vidros de Murano*, no SNI, com a colaboração da FCG	**1971** 1.ª Exposição de Design Português Cartaz de Sebastião Rodrigues para o Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio **1972** Cartaz de Sebastião Rodrigues para a Feira Nacional do Cavalo da Golegã **1974** 2.ª Exposição de Design (INII)	**1985** Inauguração do Centro Português de Design (CPD) **1986** Exposição, ciclo de conferências e livro *Falando do Ofício*, comemorativos dos 50 anos da Sociedade Tipográfica, desenhando a exposição e o livro, em colaboração com Lima de Freitas

	1960	1970	1980
Design	**1962** *Arte Portuguesa Contemporânea — Pintura, Desenho e Gravura da* FCG, nas ilhas atlânticas **1963** Capas de ***A Sociedade Medieval Portuguesa*** de A.H. Oliveira Marques **1964** Exposição ***Barristas e Imaginários: Quatro Artistas Populares do Norte*** com curadoria de Ernesto de Sousa **1969** Cartazes de Sebastião Rodrigues para actividades culturais do Museu Nacional de Arte Antiga	**1975** Catálogo O Bordado no Trajo Civil em Portugal, por Sebastião Rodrigues **1978** Catálogo Colchas Bordadas do Museu Nacional de Arte Antiga, por Sebastião Rodrigues	
Antropologia	**1960** Livro ***A Arte Popular em Portugal***, de Fernando Lima ***Tentâmen de Fixação das Grandes Áreas Culturais Portuguesas*** de Jorge Dias		*Jean Rouch da etnoficção à antropologia visual* Manuel Viegas Guerreiro e a antropologia visual Manuel de Oliveira e a antropologia visual
Outros	**1960** Inauguração do Museu de Etnografia	**1974** Anterior FNAT passa a Fundação INATEL **1977** Inauguração do Museu do Traje	

	1990	2000	2010
Arquitetura	**1992** *Monografia Arquitectura Tradicional Portuguesa* (Oliveira & Galhano) **1998** Pavilhão de Portugal na Expo 98'		
Internacional	**1998** Expo 98'	**2003** Aprovada a ***Conservação para a salvaguarda do Património Cultural Imaterial*** **2006** Entra em vigor a ***Conservação para a salvaguarda do Património Cultural Imaterial***	**2010** Inauguração de ***Google Arts & Culture*** anos mais tarde Portugal adere ao serviço **2012-2018** Alterações da ***Conservação para a salvaguarda do Património Cultural Imaterial***
Música			**2010** ***Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*** **2012** Programa na RTP1: ***Estranha Forma de Vida — Uma História da Música Popular Portuguesa*** **2014** O Cante Alentejano, canto polifónico do Alentejo (sul de Portugal) é inscrito como Património Imaterial pela UNESCO. **2014-2017** ***O povo que ainda canta***, semanal — RTP1
Teatro/ Literatura		**2008** *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal* *"Camponeses Estetas" no Estado Novo: arte popular e nação na política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional* de Vera Marques Alves **2009** 7 exposições ***Douro nos Caminhos da Leitura***, por DRCN (Direção Geral da Cultura do Norte)	**2011** ***Kit de Recolha de Património Imaterial***, por TVM Designers **2015** Documentário ***Escritores a Norte: vidas com obra em casas d'escritas*** Livro ***Escritores a Norte — vidas com obra em casas d'escritas*** **2018** Livro ***Caretos e Coretos Tradições Populares em Portugal*** com design de Pato Lógico
Design	**1992** Revista ***Cadernos de Design*** **1999** 1.ª Bienal ***Experimenta Design***	**2005** Fundação Manuel Cargaleiro e a sala ***Cerâmica Ratinha***	**2013** Livro ***Malhas Portuguesas: História e prática do tricot em Portugal***, de Rosa Pomar Publicação 1.ª Revista Património **2019** Projeto online Arquivo de Memória

	1960	1970	1980
Antropologia	*João César Monteiro e a antropologia visual*	**2004** ***Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa***, de Jorge Dias **2006** 1.ª publicação da revista IJHI	**2011** Fado, música popular urbana de Portugal é inscrito como Património Imaterial pela UNESCO **2013** Dieta Mediterrânica é inscrito como Património Imaterial pela UNESCO Processo de confeção da louça preta de Bisalhães é inscrito como Património Imaterial pela UNESCO, que necessita de salvaguarda urgente **2015** Fabrico tradicional dos Chocalhos é inscrito como Património Imaterial pela UNESCO, que necessita de salvaguarda urgente **2016** Louça preta de Bisalhães é inscrito como Património Imaterial pela UNESCO **2017** Artesanato de Figuras de Barro de Estremoz é inscrito como Património Imaterial pela UNESCO **2016** Caretos de Podence é inscrito como Património Imaterial pela UNESCO
Outros	**1991-1996** ***Lisboa 94*** — Capital Europeia da Cultura	**2001** ***Constituição do Fundo de Salvaguarda do Património Cultural*** 7 maravilhas de Portugal **2004** Celebração do ***Dia Internacional dos Museus*** subordinado ao tema do Património Imaterial **2006** Inauguração do e-museu ***MemóriaMedia***	**2010** Inquérito ***Património Imaterial em Portugal*** Surge o programa ***Matriz PCI*** **2011** Surge a DGPC (Direção Geral do Património Cultural), antigo IGESPAR (Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico) **2018** Projeto ***Rede Cultural Terras da Chanfana***

2020

Arquitetura

Internacional

2023
20.º aniversário da Convenção
para a Salvaguarda do Património
Cultural Imaterial da UNESCO

Música

2021
Estreia do programa de Tiago Pereira,
A Música Portuguesa A Gostar Dela Própria (MPAGDP), na RTP1

Estreia do programa ***A Música Cigana A Gostar Dela Própria***

Estreia do programa
Ópera do Território

A Música Pimba (RTP1)

Teatro/ Literatura

2022
Filme de Tiago Pereira
A inevitabilidade dos dias

Filme de Tiago Pereira
Volta a Arouca em 80 vozes

Design

2021
Programa ***Saber fazer***

2022
Bienal de Artes e Ofícios

Projeto ***Portugal Manual***:
Curated Cultural Experiences

2023
1.ª Bienal ***Cultura e Educação*** em Lisboa

Antropologia

2020
Inquérito às P***ráticas culturais dos portugueses*** — F. C. Gulbenkian

2021
Falcoaria é inscrito como Património
Imaterial pela UNESCO

Festas do Povo em Campo Maior
é inscrito como Património Imaterial
pela UNESCO

2021
Programa cultural ***2021 Portugal***

2023
Encontro Portugal Imaterial:
Convenção UNESCO 2003-2023

Outros

2021
Programa ***O Esporão & A Comida Portuguesa A Gostar Dela Própria***

Programa ***A Dança Portuguesa a Gostar dela Própria***, passa na RTP1

II. TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA A JORGE SILVA

Nome do entrevistado: Jorge Silva
Profissão atual: Designer de Comunicação e Diretor de Arte
Data da entrevista: 22/03/2023
E-mail: silva@silvadesigners.com

1 **Como se descreve enquanto profissional?**

Como um designer de comunicação. Como um designer da área editorial e como um diretor de arte, de publicações periódicas ou não, que são uma parte substancial do meu trabalho ao longo do tempo, sobretudo revistas e jornais.

Para além disso, sou também divulgador e investigador na área do design e ilustração editorial que, não sendo propriamente um percurso profissional tem uma grande importância — nos últimos anos —, no meu trabalho.

Muito do trabalho que eu faço está relacionado diretamente com essa faceta de investigador e curador de projetos de edições de livros e exposições, sobretudo sobre ilustração editorial.

5 **Quais as qualidades mais importantes enquanto profissional [designer gráfico]?**

Qualidades ou competências nesta área, estão sobretudo dependentes de uma matriz pessoal, o que chamamos personalidade, percurso, temperamento, inteligência emocional, que marcam de uma forma indelével, aquilo que é o resultado visível de cada um. É um pouco irritante pensar em qualidades estanques. Podia dizer que a melhor qualidade seria ter a curiosidade de um gato, outra qualidade pode ser a resiliência.

A resiliência pode ser vista como um tema, uma propriedade ou qualidade vaga, mas que expressa um enorme desgaste nesta atividade, sobretudo pelo confronto constante com novos saberes, que não nos dizem diretamente respeito. Temos de os apropriar para fazer o nosso trabalho, numa perspetiva de entrosamento com o cliente ou parceiro —no caso do design editorial —, e não apenas para um trabalho cosmético, de grafismo.

Temos de lidar com modelos de negócio, parceiros e clientes extremamente variados. E, sobretudo num país que tem deficiências na área cultural, na literacia e sobretudo nos recursos financeiros, sempre escassos. Tudo isto obriga um esforço constante, numa tentativa de separar "o trigo do joio". Ou seja, tentar manter o mais possível incorrupta a nossa qualidade criativa e a nossa apetência e dinamismo pela qualidade e criatividade. Tentando menorizar os aspetos laterais, como é o caso da remuneração ou das relações pessoais entre pares e equipas.

Outra qualidade que valorizo muito é a relativização do nosso trabalho. O mundo anda a uma velocidade muito grande e a capacidade de adquirir novos conhecimentos e *skills* é sempre crítica e vai-se perdendo à medida que a idade avança. É sempre necessário pensar que estamos a fazer um trabalho que gostamos e que nos pode trazer um conhecimento público ou notoriedade — que pode ou não gerar mais trabalho —, mas que não é muito mais do que isso. Provavelmente o talento precisa também de um grão de loucura — esse eu não tenho —, mas pode trazer a autoindulgência mais à frente. Aprecio muito uma relativização do nosso papel e da nossa importância.

10 Em tempos menos recentes, a profissão de designer tem sido apresentada como extremamente importante e uma profissão muito reguladora do que é o mundo à nossa volta, como se estivéssemos imbuídos pela tarefa sagrada de organizar o mundo.

Segue-se a pergunta: *O design gráfico pode ou não salvar as nossas vidas?*

Geralmente não nos mata, e esse é também um problema no que diz respeito à irrelevância da profissão e na representação de poder — estando longe de um advogado, de um médico ou de um engenheiro, podem matar gente.

Às vezes surgem relatos nas redes sociais sobre mobiliário mal concebido — de grandes marcas —, que podem causar acidentes domésticos.

Essa relativização de olhar para nós e dizer que nada disto é muito importante — sem abdicar dos nossos princípios, da nossa ética (profissional e criativa) — é fundamental.

15 **Considera a aprendizagem fora do âmbito académico essencial para o desenvolvimento do projeto e para o enriquecimento do processo de trabalho? Por exemplo o conhecimento da cultura imaterial.**

(...) Nem tudo o que há na academia é bom, mas ainda assim... Para um estudante, seja de que nível for, é muito importante que tire o máximo partido do seu percurso escolar, que o amplie e complemente. (...) Quando vemos os portfólios dos estudantes eles são todos muito parecidos, mas isso, para quem acreditamos que vai ter uma boa carreira, um bom trabalho ou um bom percurso, [não é muito significativo], a diferença e a qualidade já lá estão.

Onde encontra a criatividade? E quais os projetos e personalidades que mais o inspiram?

A primeira coisa é: não somos assim tão bons — há sempre alguém a 300km que pode ser melhor que nós. Novamente a relativização do nosso trabalho, carreira e obra.

Depois, obviamente a documentação, a curiosidade e atenção sobre tudo e todos — um exercício constante de reflexão sobre aquilo que nos rodeia. (...) Cada vez é mais importante a massa crítica — que temos —, de design e designers, com camadas geracionais que trazem competências quase instantâneas/nativas. (...) É extremamente relevante dar atenção à corrida voraz que os novos tempos nos apresentam de forma permanente. Mas a resiliência não é resistência. Resiliência, significa para mim, adquirir novas competências, novas qualidades, para mantermos o mínimo de frescura que nos permita sermos úteis ao mundo mais tempo.

O designer preguiçoso, egoísta, arrogante e convencido da sua importância, que não sabe negociar, não sabe perder e ganhar, é um designer de curto prazo — e tendencialmente será um designer amargurado. Tempos virão em que o mundo não se reconhece nele e ele já não se reconhece no mundo. Remar contra isso é muito importante, dá muito trabalho.

No fundo é a constante procura, que ampliamos em função de trabalhos ou de especialidades e competências, como no meu caso no trabalho de periódicos, jornais e revistas. Ou também a necessidade do trabalho de documentação e *upgrade* constante — um trabalho de autoformação.

O trabalho de equipa e a generosidade com que partilhamos conhecimento, mas também a humildade com que adquirimos conhecimento é essencial. (...) Sempre desconfiei das pessoas da minha idade, (...) Estão aqui pessoas a trabalhar que têm 1/3 ou pelo menos metade da minha idade. Funcionam como um elixir de rejuvenescimento. Mas quem beneficia mais com isso?

Eles ganham um ambiente profissional razoavelmente pacífico e alguma margem de manobra para desenvolver o seu próprio processo de trabalho e, eventualmente também algum conhecimento em disciplinas mais complexas como a direção de arte — em que a experiência pode ter algum valor, mesmo assim, discutível e transitório.

(...) Num atelier como este, a discussão e as nuances no discurso — não apenas o que se diz, mas a maneira como se diz sim —, pode desencadear um resultado diferente. (...) Por isso, criar ou inventar um projeto, em teletrabalho, é algo a evitar. (...) Presencialmente, uma dúvida, uma hesitação, um olhar, podem provocar uma solução diferente.

De alguma maneira, são as pessoas que trabalham consigo que o inspiram?

Sem dúvida! Há até um fenómeno de "vampirismo", que espero que eles não venham a saber. (...) Provavelmente beneficio mais do que eles.

Tendo em vista o projeto *Adufe*, como é que se faz a seleção de todo o conteúdo da publicação? Por quem? Quantas pessoas?

Nós fazemos essa revista desde 2006, desde o número 8 — havia uns números anteriores, indigentes do ponto de vista do design editorial.

A revista *Adufe* sempre foi para mim uma espécie de joia da coroa. No entanto é a revista menos premiada que alguma vez tivemos — e já recebemos prémios em praticamente todas as outras que fizemos. Eu como júri e presidente de júri de muitos festivais e salões em muitos anos, também percebo porque é que ela não apanhou nada, mas para mim é uma joia de design editorial. (...)

A revista foi recriada por um designer e diretor de arte — que fui eu —, e não por um editor, diretor de um museu ou de um centro cultural. O nosso interlocutor e responsável pela revista, a pessoa a quem reportamos é um quadro superior da Câmara de Idanha-a-Nova, que tem um perfil cultural bastante forte, especialista em etnografia e diretor do Centro Cultural Raiano — o mais interessante do equipamento cultural do concelho. Portanto, a componente visual, mas sobretudo a abordagem dos temas é relativamente mais interessante do que aquilo que, geralmente encontramos naquele tipo de revistas — na imprensa autárquica ou municipal. (...) Nas edições anteriores não havia um editor, que colocasse limites aos colaboradores — que escreviam o que bem queriam.

30 Em segundo lugar, a filosofia que está subjacente à revista é: não importa o quê, importa o como. O tema mais desinteressante não é um problema, desde que me deem liberdade para o abordar de uma forma mais criativa/inteligente e menos propagandística — o que até hoje tem feito a história feliz da revista.

Administro até hoje os conteúdos da revista. (...) foi recriada por mim e acabei por ser responsável também pelo design gráfico. (...) Já há muitos anos que a revista é paginada por uma designer de atelier, a Rita Mendes, embora eu tenha um controle bastante próximo do trabalho e da sua programação.

Os conteúdos escritos e visuais da revista são criados por nós, mas o alinhamento de temas é dado pelo cliente. Não é que eu não possa propor um tema, mas a verdade é que o alinhamento é apresentado pelo cliente. A sua abordagem, quer de texto, quer de imagem é discutida numa reunião de programação, com o cliente e com o editor da revista — contratado por mim —, um jornalista profissional freelancer, tal como o fotógrafo, duplamente residente, residente da revista e residente em Idanha-a-Nova.

(...) Uma coisa interessante, foi uma entrevista aos presidentes da Câmara de Idanha-a-Nova — um daqueles temas que não agrada a ninguém, sobretudo aos designers —, onde vi um desafio/oportunidade de tentar criar algo interessante. (...) Pedi ao fotógrafo para tirar uma fotografia algures num estúdio improvisado em Idanha-a-Nova, numa semana de campo — uma semana em que o editor e o fotógrafo se deslocam até ao local para realizar as

reportagens fotográficas e recolher informação. Queria que todos fossem fotografados da mesma maneira. (...) O fotógrafo levava instruções rigorosas sobre o que queria, neste caso, retratados a olhar em frente (o futuro), sobre um fundo preto, e foi assim que ele fez. Ficou ali uma sequência de páginas em fundo preto com uns tipos todos em fila, que tem no total 144 cm.

Uma das características mais interessantes da Adufe é que não há um artigo que comece da mesma maneira que outro. (...) Nos primeiros anos, eu fazia um *storyboard*. (...) No primeiro número de 2006, já se consegue ver o programa de design editorial. 3 artigos diferentes, que têm 3 aberturas completamente diferentes — o primeiro spread, os tipos de títulos são diferentes —, tenho o poder de alterar os títulos dos artigos.

Uma das razões para nunca ter ganho um prémio é porque a tipografia é muito discreta e repetitiva. Nas primeiras edições era feita numa única fonte, *Bembo* — nas últimas duas edições já é feita em *Domain* (uma fonte parecida).

Adufe n.º 17, de 2010, teve uma edição para *Ipad*, uma pálida cópia do que víamos no estrangeiro, mas tinha vida — contava com vários vídeos e várias sequências de fotografias, galerias, etc. — mas não teve sucesso. Há cerca de 12 anos, não havia um tablet no concelho, foi um tiro num pé.

A revista conta ainda com um estilo de ilustração que inventei, ilustração científica "não científica" — uma das originalidades da revista—, feita por bons ilustradores editoriais, com respeito pela anatomia da fauna e flora representadas — algo que me preocupo em confirmar.

Grande parte das ilustrações são realizadas por ilustradores do Planeta Tangerina?

Sim, agora são, pelo Bernardo [P. Carvalho] ou pela Yara [Kono]. Antigamente, pelo João Fazenda, também. (...)

O *statement* da revista é "todos diferentes, todos iguais". Ou seja, em cada reportagem fotográfica quero o máximo de semelhanças, mas de número para quero o máximo de diferenças. (...) Também fazemos anúncios *low cost*, com recursos razoavelmente simples, mas têm uma ideia. Ainda hoje os fazemos.

Qual o impacto da RP — Revista do Património? Será uma publicação demasiado especifica para ser lida por um público mais jovem? De que maneira poderá a RP ter um maior alcance entre jovens adultos?

A Revista do Património é sobretudo uma revista para especialistas, é escrita e, provavelmente, comprada por museólogos, arquitetos, arqueólogos e pessoas que trabalham em organizações públicas ou privadas que abordem a conservação do património. Não tenho nada contra isso, a verdade é que a RP foi pensada para ser uma revista de banca e com um público mais aberto e graficamente até tem esse ar de magazine, mas a conversa é "aborrecida" e

muito teleguiada a partir de quem a escreve. Enquanto na *Adufe* temos um real poder sobre a revista, na RP esse poder é mínimo, não posso alterar um título. Até a instituição que a edita que edita não tem um real poder sobre os conteúdos, limita-se a transportá-los da fonte até nós, organizando os temas. Não há nenhum trabalho de autoridade editorial sobre os produtores de conteúdos — o mesmo acontecia com a *Adufe* quando chegámos. (...)

A maior parte do país não sabe da existência da revista *Adufe*, é uma revista de nicho, não tem uma difusão intensiva.

O problema com a RP é que ela própria é uma montra de trabalhos relacionados com a cultura e os agentes dessa cultura acham que isso é suficiente para fazer a revista, portanto não se preocupam com a linguagem, tendências de comunicação, ou soluções criativas que trouxessem o lado mais humano. A demarcação do território ficou feita no primeiro número com a própria impotência dos editores em gerir e disciplinar os seus convidados para escrever e fotografar.

Há uma coisa que a RP tem que a *Adufe* não tem, que são as notas de rodapé, que remetem para um conhecimento mais científico. Não há uma única nota na revista *Adufe*, não está no ADN da revista. Isso marca sempre uma revista, para o melhor ou para o pior.

De que modo pode o designer de comunicação ser um participante ativo na disseminação e valorização do conhecimento, quer seja ele das práticas culturais Idanha-a-Nova ou do Património?

Desde há uns anos, tenho detetado esta compulsão minha, de fazer as coisas de uma certa maneira, sempre que me aparece um projeto da revista seja ela qual for, a tendência que tenho é torná-la um *magazine* para um público vasto. Muitas vezes sou contrariado pelo cliente ou pelos criadores ligados a esse projeto. Mas a realidade é que não têm de ser todas iguais nem todas para as mesmas faixas de público.

Aprendi uma lição há uns anos quando estava a fazer a *newsletter* mensal da Ordem dos Arquitetos. Tentei desde o princípio fazer dela uma *magazine* para todos. Um belo dia fomos despedidos, de forma não muito elegante, porque o designer seguinte, Pedro Falcão, já estava a fazer o número seguinte, sem sabermos. Ele fez um formato mais pequeno, quase de livro, quase só com texto. Era muito bonita e interessante, graficamente muito contida, sóbria, mas muito mais perfeita do que aquela que andámos a fazer durante anos. De certa maneira todos perceberam, menos eu, é que não era preciso "chover no molhado", era impossível com aqueles temas fazer uma revista "normal", com um balanço grande entre imagens e texto.

Hoje não teria tentado fazer a RP à imagem e semelhança das revistas de Arquitetura do centro da Europa — a minha inspiração na altura, mas provavelmente faria algo mais sóbrio, mas como objeto mais interessante e distintivo. (...) O perigo é fazer algo banal.

Demonstra que os elementos estruturantes visíveis nestas duas revistas são parâmetros importantes consoante o que vamos demonstrar e consoante um tema?

Sim. Mas não é bem na adequação ao tema, isso é um caminho perigoso. Mais ao público e a uma filosofia de comunicação prévia ao design e à direção de arte. No caso da Adufe eu tive a possibilidade de a configurar de uma certa maneira, tal como fiz na Agenda de Lisboa. Durante 12 anos trabalhei como diretor de arte na Agenda de Lisboa e tornei-a na *minha* "Agenda", mais até do que a Agenda dos jornalistas que lá trabalhavam.

Gostaria de acrescentar mais alguma coisa?

55 (...) A *newsletter* mensal da Ordem dos Arquitetos é um tópico que nunca é perguntado e sobre o qual nunca falo, mas que está sempre na minha cabeça. Mais uma vez não é uma questão de humildade, é uma questão de inteligência: não podemos querer fazer tudo da mesma maneira, mesmo que o grafismo seja diferente.

Precisamos de colocar muitas fotografias e imagens, os textos têm de ser curtos? Não, não tem de ser sempre assim! Não tem mesmo.

Há uma outra revista que fazemos agora, a *Pórtico*, de certa maneira sobre património ligada a uma imobiliária de luxo, fala muito de tradições portuguesas. É muito gráfica e visual. (...) Fala de design e arquitetura, técnicas de construção modernas, enfim... muito interessante.

III. TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA A AHENEAH

Nome do entrevistado: Ana Martins (AHENEAH)
Profissão atual: Designer de gráfica
Data da entrevista: 16/03/2023
E-mail: aheneah@gmail.com

1 **Onde encontra a criatividade?**

No meu caso a criatividade surge do poder de libertação. Isto é, da capacidade de me focar no que quero transmitir sem ser influenciada por factores externos (julgamentos, politicamente correcto, o que seria suposto, etc). Acredito que é nesse exercício que surge a linguagem singular de cada um, que nos destaca e que traz novos pontos de vista sobre um determinado tema.

Quais os projetos e personalidades que mais a inspiram?

Neste momento sinto-me muito inspirada por projectos que recuperam saberes tradicionais como é o caso da Béhen Studio ou por artistas contemporâneos como a Janet Echelman ou Yayoi Kusama.

5 **Qual a importância que a técnica tradicional [de ponto cruz] tem no processo atual de trabalho?**

Para além da parte técnica que utilizei como ponto de partida e mais tarde adaptei, o ponto cruz trouxe para o meu trabalho uma série de valores e conceitos que se tornaram essenciais. A produção manual e a sua mestria, o papel da mulher e a necessidade urgente de a valorizar e a possibilidade de gerar o moderno a partir do antigo, recuperando-o e adaptando-o. Estes continuam a ser actualmente os pilares do meu trabalho.

Serão as técnicas tradicionais, assim como a cultura imaterial, pontos essenciais a ter em conta, no processo de trabalho?

Sem dúvida! Existe muito conhecimento e muita história nas técnicas tradicionais. Pensar no que há séculos atrás fomos capazes de criar com as nossas próprias mãos é fascinante.

Considera a aprendizagem fora do âmbito académico essencial para o desenvolvimento do projeto de trabalho?

10 Claro que sim. No meu caso é absolutamente essencial a parte manual. Especialmente prender com artesãos, pessoas muitas vezes já reformadas e algumas até com um baixo nível de escolaridade. São estas pessoas que guardam todo o conhecimento e é necessário absorvermos, registarmos e catalogarmos o quanto antes.

O que gostaria de alcançar com o seu trabalho?

A criação de pontes (diálogo, partilha, compreensão, etc) entre diferentes gerações e culturas.

Qual o papel que acredita ter na disseminação e reinvenção de técnicas culturais portuguesas?

Vivendo numa era de digital e de produção em massa, a área artística é das poucas capazes de recorrer à produção manual e a técnicas minuciosas mantendo o seu valor. O facto de estar a criar peças únicas permite-me ter o tempo de pesquisa e de produção necessário e o retorno financeiro correspondente. Muitas técnicas tradicionais não são recuperadas porque o preço a que o produto teria que ser vendido não consegue concorrer com o restante mercado. Muitos projectos que o tentam fazer, ou vão à falência ou pagam precariamente aos artesãos. O papel dos artistas é essencial para disseminar na sociedade actual o valor, a beleza e a mestria destas técnicas mas também para, com um olhar irreverente, as reinventar e criar pontes entre gerações.

15 **Tendo a sua avó uma ligação fundamental com o desenvolvimento do projeto, considera que é importante continuar a aprender com as outras gerações?**

São as gerações mais antigas que têm neste momento o conhecimento. É crucial existir essa colaboração para não corrermos o risco de perder parte da nossa cultura brevemente.

Como se descreve enquanto profissional?

Bastante curiosa, procuro sempre aprender coisas novas que propiciem o meu crescimento profissional. Ambiciosa, quero sempre fazer melhor e arriscar novos métodos.

Na sua visão, um projeto tem de beneficiar de que fatores?

20 Um projecto artístico tem que ter como base a total liberdade criativa, a pesquisa e a curiosidade.

Preocupa-se com a sustentabilidade do seu projeto?

Claro, tento utilizar sempre os materiais mais sustentáveis e tento sempre recorrer a produção portuguesa.

Já fez workshops para a comunidade. Como é recebida? De que maneira é a reinvenção do ponto cruz aceite pelos diferentes públicos?

O público sente-se sempre surpreendido quando descobre o meu trabalho. Poderem fazer parte desta reinvenção do ponto cruz durante os workshops traz-lhes um sentimento de pertença e de contributo. O facto do meu trabalho se dividir, tanto pela técnica como pelos gráficos, entre o manual e o digital, entre o clássico e moderno faz com que seja impossível definir a faixa etária do meu público. Isso é fascinante! Infelizmente, no que toca a géneros não é a mesma coisa. Ainda existem muitas barreiras e mesmo com toda a irreverência do projecto, continuam a ser na maioria mulheres a querer fazer parte.

IV. TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA A ROSA POMAR

Nome do entrevistado: Rosa Pomar
Profissão atual: Designer e Investigadora
Data da entrevista: 15/03/2023
E-mail: retrosaria@rosapomar.com | +351 213 473 090

1 Onde cresceu e quando começou a interessar-se por arte?

Cresci parte em Lisboa, parte no Alentejo, parte no Algarve. A minha família é toda do Norte, por isso passei muito tempo no Porto e algum no Minho.

Tive a sorte de viver algum tempo no campo, contacto com uma realidade diferente, isto aconteceu porque a minha mãe, como finalista do curso de medicina, foi "mandada", para uns sítios na altura remotos, para criarem os primeiros postos de atendimento de saúde, através da iniciativa do governo depois do 25 de abril, o "Serviço Médico à Periferia". A iniciativa consistia em instalar o sistema nacional de saúde nas localidades rurais que não tinham médicos, centros de saúde ou hospitais.

Portanto, vivi um ano no Algarve, em Vila do Bispo, perto de Sagres e um ano em Reguengos de Monsaraz no Alentejo, perto de Évora, o que em parte responde à questão. Mas também tive a sorte de ter uns pais e vir de uma família, em que sempre houve interesse pela cultura material e imaterial portuguesa, portanto durante estes anos que vivi fora era de muito costume visitarmos oficinas, ateliês.

5 Quando era miúda e pequenininha vivíamos relativamente perto de centros de olaria. Lembro-me muito bem, que uma coisa que fazíamos, era ver os oleiros a trabalhar. Em Reguengos havia uma pequenina fábrica de mantas, que ainda existe hoje em dia, nos mesmos moldes, com teares a trabalhar.

E da parte do meu pai... Na altura era jornalista, não estava ligado às artes, mas depois a carreira dele foi sempre como critico de artes. O meu avô era pintor. E tive sempre este privilégio, de viver num ambiente culturalmente rico.

De alguma forma transmite essas vivências para o seu trabalho ainda hoje?

Acho que estas coisas são sempre resultado de tudo o que vive no dia-a-dia, tanto somos o resultado do contexto familiar em que crescemos como do percurso que fizemos de metro de casa até ao trabalho e nas coisas em que reparamos. Acho que sim, que somos o somatório de todas estas coisas. Agora é evidente que quanto mais formos expostos em miúdos a realidades diferentes, a um contexto culturalmente rico e interessante, se calhar mais encharcados nisso tudo ficamos, mais imbuídos nessas coisas ficamos e isso de alguma forma vai-se manifestar no nosso trabalho consciente ou inconscientemente. É inevitável!

Como se descreve enquanto profissional?

O que é que eu preencho naquele campo que diz profissão? É isso?

Também, porque acredito não preencher apenas um...

Pois! Todos os dias preencho uma coisa diferente.

Se tivesse de usar poucas palavras, como se descrevia enquanto profissional?

Vou ter de escrever um texto sobre isso hoje em inglês e ainda não sei bem o que vou dizer. Eu na realidade faço várias coisas, não é? Mas se calhar apesar da minha profissão ser em Ciências Sociais porque sou de História. Fiz a licenciatura em História na Nova e depois não conclui o mestrado em História Medieval, mas era o que estava a fazer.

Atualmente, uma parte significativa do meu trabalho encaixa-se no trabalho de um designer. No entanto eu não tenho formação, apesar de ter estado no A.R.C.O. e ter formação artística, não tenho formação em design. A verdade é que eu desenho fios para tricot, desenho peças para serem tricotadas, etc.

Portanto se eu tiver de arranjar uma categoria que abranja mais o que eu faço, talvez seja essa. No fundo o que eu faço é pegar em matéria-prima e brincar, transformando em coisas.

Que características considera serem fundamentais para conseguir conjugar tantas profissões numa só?

Curiosidade! Acho que a curiosidade é o mais importante.

A sua polivalência a nível profissional auxiliou-a no desenvolvimento do projeto da retrosaria?

Essa questão responde-se um pouco a si própria... eu tenho sentido muitas vezes... Quando fiz um livro sobre a história do tricot em Portugal e apesar do meu objeto de estudo ser uma técnica da área têxtil... é evidente que eu utilizei as minhas ferramentas de pessoa que estudou História para conseguir fazer pesquisa.

Quando vou para as fábricas e estou com os técnicos a ajustar os pormenores técnicos de um determinado fio, ajudou-me o facto de ter percorrido o país e de ter conhecido muitas mulheres de setenta, oitenta ou noventa anos que fiam à mão. Eu trazia esse conhecimento técnico pela via manual e depois consigo aproveitá-lo para comunicar com as pessoas que realizam esses processos de forma industrial.

Ontem, por exemplo, tive aqui umas miúdas do liceu, a fazer também uma entrevista, e perguntaram-me se tinha um professor que me tinha marcado muito porque elas vinham do meu antigo liceu e, obviamente eu tive uma professora de filosofia — agora minha amiga —, que me deu ferramentas de análise de texto, ser capaz de pegar num texto e virar aquilo ao contrário, ler um livro e perceber as ideias fundamentais.

Todas essas ferramentas se conjugam no nosso dia-a-dia. Se uma pessoa tem esse motor de ter curiosidade pelos processos... Que no fundo é o que me fascina muito, a transformação das matérias-primas, como é que uma pessoa começa desta forma e acaba daquela.

Segue o processo das tosquias de perto e no início ao reinventar ou aprimorar a técnica de forma a valorizar a matéria-prima. Quais os benefícios do conhecimento das técnicas tradicionais para o seu processo de trabalho?

Sou um bocadinho crítica em relação a esta coisa do juntar o tradicional e o contemporâneo, a reinvenção. Eu não reinventei nada, o cerne do projeto é criar fios com uma matéria-prima que existe, que não estava a ser canalizada nesse sentido. Eu não estou a inventar nada, o que eu estou é a tentar pegar nessa matéria-prima, aplicar nela o meu conhecimento, que vem de várias fontes, para criar um produto que seja o melhor produto possível para fazer a partir daquela matéria-prima.

Aprendi com muitas pessoas as técnicas tradicionais e as técnicas industriais, li muito sobre o processo de instalação das primeiras industriais têxteis. Agora estou a ler *Recordações de Jacome Ratton* [sobre ocorrências do seu tempo em Portugal de Maio de 1747 a Setembro de 1810, Lisboa, Fenda Edições, 1992]. um senhor contemporâneo do Marquês de Pombal que instalou muitas das fábricas têxteis em Portugal, aprende-se imenso com ele. O que é que eu vou tirar daqueles livros para aplicar nos meus fios? Diretamente não sei, mas indiretamente sei que vou aplicar alguma coisa.

Muitas vezes nestes projetos de artesanato contemporâneo com o tradicional e o moderno falha qualquer coisa. Às vezes a ideia é muito boa, o design é muito mau. Outras vezes o design é muito bom, a produção é muito má. O objeto é muito bom, mas não é sustentável economicamente, ou só existe enquanto dura o subsídio. Não é muito comum ver exemplos...

Há dois bons exemplos, um é a dona Fátima de Lamas de Orelhão, uma tecedeira que vende para o Japão e para todo o mundo, sem um intermediário, sem um designer que vá dizer o que vai fazer. É ela própria que desenha as suas peças, que as concebe, faz o processo todo do início ao fim. A dona Fátima tem um negócio que é sustentável, que alia o tradicional com o contemporâneo e estamos a falar de uma pessoa de 70 anos que vive em Lamas de Orelhão...

Outro caso é o Toino Abel, um rapaz que vende cestos, porque o avô tinha um negócio de cestos. Ele percebeu que fazia sentido pegar naquilo e fazia sentido, era objeto muito bom e bonito e que o podia levar para públicos diferentes. Depois dele apareceram milhões de outros projetos, uns mais interessantes que outros, mas ele teve o primeiro e tem também uma grande consistência.

30 Mas não precisou de inventar absolutamente nada, nem reinventou. Ele limitou-se a pegar no cesto, um objeto bom e a levá-lo para outros públicos e eu acho que, muitas vezes, isso é o caminho certo. As pessoas pensam: agora vou usar esta técnica para fazer uma coisa completamente diferente, por exemplo casacos com cobertores tradicionais, sapatos com cortiça... raramente é um caminho que me atraia. Há exceções, mas acho mais interessante ir buscar os objetos como eles são e se eles ainda têm cabimento na vida que temos atualmente, trazê-los! Produzidos como eles são, usados como eles são.

A esse nível percebemos que a sustentabilidade é um dos fatores mais importantes. Na sua opinião, a disseminação das técnicas tradicionais e a sabedoria popular poderá ser um avanço para conectar a sociedade com valores de sustentabilidade?

Há um problema de base, a humanidade não é sustentável. Portanto está tudo errado à partida, mas cresci no tempo do Jacques-Yves Cousteau, um senhor francês de barrete vermelho, um biólogo marinho, uma das personagens da ecologia dos anos 80, uma pessoa que marcou muito a minha geração, depois havia a *GreenPeace,* depois começou-se a falar da reciclagem. E isso foi um tema ao qual eu dei muita importância desde criança.

Lembro-me de ir com o meu pai e ainda no princípio dos anos 90 — o meu pai era jornalista, portanto havia sempre muito papel em casa — e todos os sábados íamos levar o papel a um sítio em Lisboa para reciclar. Não havia ecopontos, não havia essas coisas, era uma coisa que fazia parte. Pensar na finitude dos recursos, na pegada ecológica — antes de existir essa palavra —, sempre foi algo que fez parte das minhas preocupações.

Mas hoje em dia, quando alguém usa a palavra sustentabilidade, confesso que fico *cringe*, porque acho que devíamos pagar uma multa cada vez que usássemos essa palavra... a palavra devia ter um significado. Quando uma marca ou um governo, diz que o seu produto é sustentável na maior parte das vezes é publicidade enganosa, o chamado *brainwashing* e, portanto, é uma palavra que tenho tentado evitar ao máximo.

Uma questão importante para mim é que os projetos, seja do que for, sejam sustentáveis do ponto de vista do seu financiamento e o que nós vemos muito nesta área do artesanato e do artesanato ligado ao design, são projetos que existem durante o financiamento e depois acaba. E por muito que o projeto seja totalmente ecológico, se só existe porque é financiado, não é sustentável.

O nosso projeto é autofinanciado, mas muitas vezes as pessoas vêm ter connosco e dizem que há linhas de apoio para o que fazemos. Não é que não tenhamos tentado explorar essa via, que tentamos, mas a nossa paciência é limitada para explorar essas possibilidades. Temos de pensar nas coisas a longo prazo, em que não podem ser a curto prazo, por exemplo se este fio vai ter borboto daqui a dois anos, se esta camisola vai durar. Não só pensar que o fio tem de ser vendável, com um lucro que permita que se continue a produzir, como também o produto que eu faça com esse fio seja durável. Depois claro que há aqui, um viver de produzir objetos que o mundo não precisa. É um problema. Ninguém precisa de mais uma camisola.

Numa entrevista à RuralTalks, em 2020, diz procurava fazer "produtos" — entre aspas porque sei que não gosta muito do nome produto — consoante a matéria-prima e não o contrário. Perante isto, como caracteriza o seu processo de criação?

Não, não. É mesmo produto. Talvez tenhamos de deixar de ter medo, de lhe chamar produto. Mas já me perdi na pergunta.

Como caracteriza o seu processo de criação?

Eu tenho uma matéria-prima que não é a lã ideal. A lã portuguesa não é a lã mais macia, mais isto nem mais aquilo, mas...

No fundo eu tenho de fazer o jantar com aquilo que tenho no frigorifico, não posso ir às compras para fazer uma receita melhor e é isso, o meu trabalho é esse, fazer o melhor jantar possível com as coisas que tenho em casa. Implica conhecer muito bem a minha matéria-prima!

Nós temos 16 raças diferentes, cada uma tem as suas características, muito ou pouco diferentes. Umas são próprias para fazer tricot, outras são boas para tapetes, filtros ou coisas assim. E o que eu quero é conseguir fazer fios o mais fáceis de usar possíveis, sem ter de os submeter a tratamentos químicos ou cobri-los de amaciadores ou plásticos para os tornar mais suaves. Mas fazer os melhores fios possíveis "com o que tenho no frigorifico", que se

calhar não são os ideais, mas são os mais sustentáveis e que permitem criar produtos com uma pegada ecológica o mais pequena possível. E tenho aqui um trabalho duro, mas divertido.

A busca constante e incessante, as idas ao campo que a permitem adquirir conhecimento e criar diálogo multidisciplinar são parte fundamental para desenvolver novos produtos e peças que se distinguem dos restantes?

No fundo, essa é a parte mais emocionante e emocional. Poder andar com cordeirinhos ao colo... ficamos logo cheios de energia para fazer as coisas maçadoras que também há para fazer. É uma coisa menos racional, mas é aí que estamos em contacto com as pessoas, sem as quais isto tudo não existia. Porque só há lã enquanto houver pessoas a criar ovelhas. Poder fechar esse ciclo com as pessoas... ir buscar a lã delas e depois poder voltar com os novelos...

Este fim-de-semana houve uma reportagem no público sobre as ovelhas em vias de extinção — nós também participamos nessa reportagem —, um dos entrevistados foi um pastor que trabalha connosco, que tem ovelhas de uma das raças mais ameaçadas, que é ovelha badana e ele comprou 3 exemplares do jornal, estava emocionado. Aquilo falou-se na aldeia, as ovelhas foram capa do Público, isto nunca tinha acontecido na história. E por muito que isso não vá mudar absolutamente nada — é uma gotinha de água —, saber que para estas pessoas é importante o trabalho que fazemos e que isso também as faz sentir importantes, que o trabalho que fazem é importante, a nós dá-nos muita satisfação.

O conhecimento das pessoas mais velhas, vai desaparecendo — porém, os workshops que realiza para dar a conhecer as técnicas tradicionais preenchem todas as vagas. Quererá isto dizer que a disseminação de conhecimentos tradicionais poderia ser melhor aceite em grandes cidades? Acredita que as suas/seus "alunas/alunos" terão apenas curiosidade ou irão continuar com os ensinamentos dados? Em meio rural ou citadino? Sabe a proveniência dos alunos, serão de áreas criativas?

As pessoas da cidade muitas vezes vêm fazer um curso destes, de uma forma muito descontraída, porque num dia estão a aprender a fiar, noutro a fazer arranjos florais, no outro um workshop de feng shui, não sei... Mas também me aparecem pessoas cujos pais tem ovelhas, ou os avós e que vêm aprender um conhecimento para o pôr em prática e essas, claro, é com quem é mais interessante ter contacto, que vem mesmo buscar esse conhecimento. A questão é, e talvez seja um bocadinho menos hoje em dia, mas é nas cidades que estão as pessoas que querem aprender estas coisas e é no campo que estão as pessoas que as podem ensinar.

E depois há outra questão que é as pessoas têm uma ideia de que vou aprender a fiar e vou viver de fiar lã, não é viável. Antes a fiação, o trabalho

da lã era uma coisa que se fazia nos tempos mortos, depois que cavar batatas, tomar conta dos animais, a fazer o jantar, etc., ao serão ou em determinados momentos mortos do seu ano agrícola, dedicavam-se a essas tarefas, portanto são trabalhos muitos deles sazonais e que eram um complemento ao rendimento, não são uma fonte de ordenado. Também ouve fazes em que era assim, em que a fiação era uma profissão — em certos sítios do país—, mas hoje são questões bastantes complexas.

A questão do registo é fundamental e eu sei que escrevi sobre coisas que ainda não tinham sido registadas ou que não estavam disponíveis e disponibilizar o material é essencial e dá muita satisfação.

Indo ao encontro do que está a dizer, é autora do livro Malhas Portuguesas: História e Prática do Tricot em Portugal e co-autora de Meias de Grades de Bucos: as meias dos corações. Considera que as publicações poderão ser um auxílio na conservação e na "imortalização" do conhecimento?

O livro foi um projeto que me deu imenso prazer a fazer e que no fundo foi o culminar de uma serie de anos de pesquisa. É um trabalho bastante maturado de pesquisa e o livro está esgotado à imenso tempo e recebemos constantemente mensagens a perguntar quando é que iremos reeditar, porque está em inglês mas não é a mesma coisa, está em espanhol mas não é a edição integral.

Aquele livro é um primeiro livro e é preciso aparecerem mais pessoas a pegar naquele tema. Há um rapaz que é o Hermínio, da Póvoa do Varzim que tem feito uma pesquisa enorme sobre a camisola poveira, sabe mais que toda a gente — apesar de ainda não ter publicado nada —, tem feito imensa pesquisa nesse departamento.

55 Há umas miúdas na Madeira, que estão com um projeto muito interessante e que também tem a ver com os têxteis tradicionais de lá e com as malhas tradicionais de lá, mas ainda não temos mais livros sobre o tricot em Portugal e temos material para isso.

Mas sim, modéstia à parte acho que foi um livro que apesar de tudo juntou ali algum conhecimento e que é uma base para muitas outras coisas mais aprofundadas virem a aparecer no futuro.

A questão da conservação também é muito complicada, uma coisa é o trabalho dos museus que têm a obrigação de estudar e conservar as peças e mostrá-las ao público e nós não temos em Lisboa um sítio que possamos ir ver a cultura material dos nossos avós e dos nossos antepassados, portanto há um grande trabalho a fazer. Os designers precisam de poder ter acesso a esses objetos e a essas gramáticas decorativas, aos materiais e às cores e aí sim estamos a falar de conservação no sentido mais clássico do termo. Eu não sinto que ando a fazer conservação, por exemplo: tentar fazer com que as ovelhas não desapareçam, talvez seja um trabalho de conservação. Não podemos conservar as coisas à força. As conservas são aquilo que se faz na cozinha. As coisas existem enquanto faz sentido que elas existam. O concei-

to de conservação... mas também não há uma palavra que se possa usar... conservação, proteção. O que é que é conservar? Uma coisa é ir a um museu e inspirar-me nos bordados e vou aplicá-los. Incluindo foi feito no início do seculo XX, umas senhoras pegaram nos bordados nas camisas de Viana e usaram-nos em toalhas de mesa, essas coisas sempre se fizeram não é uma invenção de agora. Isso é conservação? Não sei, é como as coisas sempre foram feitas.

(...)

Nós não temos uma marca, nem propriamente um logotipo. Mas todos os nossos fios têm rótulos com ilustrações, feitas por um conjunto de ilustradores portugueses, um para cada fio.

Esse trabalho de imagem que vai representar cada um dos fios é um trabalho que me dá muito prazer fazer e que tem sempre um trabalho conceptual por trás. Nos nomes dos fios, por exemplo, tento ir buscar palavras caídas, em desuso, que tenham relação com a raça em particular ou com o universo dos lanifícios.

V. TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA A ELISABETE SEROL

Nome do entrevistado: Elisabete Serol
Profissão atual: Técnica Especialista em PCI
Data da entrevista: 9/03/2023
E-mail: elisabete@serol.com.pt

1 **Como se descreve enquanto profissional?**

SÓ SEI QUE NADA SEI (Sócrates)
Trabalhar em Classificação do Património é como trabalhar numa Montanha Russa.

Apesar de, em Portugal, termos um elevado número de bens classificados, fruto da determinação de 1910 que procedeu à classificação em massa de castelos, igrejas, pelourinhos, etc, somos diariamente assolados por questões urgentes de salvaguarda do património, quer sejam palácios centenários ao abandono, lojas históricas a desaparecer, antas a serem deslocadas dos seus locais de origem, etc, etc, etc.

5 Uma vez que a salvaguarda (inventário e classificação) do Património em Portugal não funciona com base numa planificação por grau de necessidade ou de importância, mas sim por resposta a pedidos que chegam externamente, dedicamos os dias a salvaguardar ou não os processos que nos "caiem" na mesa, ao invés de procedermos à gestão estruturada e lógica da salvaguarda do património.

Por esse facto, quando nos entregam um processo podemos ser invadidos por uma sensação de incredulidade, pelo facto de aquele bem ainda não estar protegido ou com a tipologia dos pedidos sem fundamento.

Segue-se o período de curiosidade, com mais ou menos adrenalina, em que fazemos pesquisas e investigação nas bibliotecas e arquivos públicos e privados, visitas técnicas, com reportagens fotográficas e esclarecimento de dúvidas e, na maioria das vezes, sentimo-nos uns privilegiados porque tivemos oportunidade de conhecer e visitar algo que não se encontra ao alcance de todos, sempre com o sentido de missão de pelo menos dar a conhecer a sua história a todos.

Muitas vezes sentimo-nos desolados e frustrados porque, embora o dever e a responsabilidade de salvaguardar o património cultural seja de todos, muitas vezes este é visto como um obstáculo à mudança e à inovação, vemo-nos impedidos de levar avante as nossas intenções fundamentadas de salvaguarda dos bens e, até mesmo, assistimos a atropelos das determinações das referidas classificações, sem nada conseguirmos fazer para o impedir.

Profissionalmente considero-me uma pessoa empenhada e criteriosa, que defende causas e aprendeu a acolher "derrotas", mas acima de tudo se sente feliz e realizada porque faz o que gosta e trabalha para o bem comum, acrescentando dia a dia valor na vida de algo ou de alguém.

De que maneira poderão enriquecer os conhecimentos sobre a cultura imaterial, num determinado projeto editorial (e.g. numa publicação periódica)?

O Património Imaterial é a mais recente "aposta" da salvaguarda do Património Cultural Português, que foi "transformado", pelas regiões, num "selo turístico" que atrai as pessoas a determinado lugar. Desta forma, e mais uma vez, a sua inventariação não é feita de forma estruturada e organizada, mas apenas de resposta aos pedidos vindos do exterior.

Do meu ponto de vista, a melhor forma de enriquecer os conhecimentos sobre a cultura imaterial é dando-lhe voz e palco, mantendo-lhe a originalidade e a autenticidade, tendo muita atenção para não lhe provocar adulteração forçada.

Qual a importância da salvaguarda do património imaterial?

A inventariação do Património Imaterial surge-nos como uma forma muito importante de preservar e promover a memória(s) e a identidade(s) local e nacional, enquanto confere um sentido de pertença e de união, de respeito e orgulho.

Num Mundo em globalização é urgente e vital preservar essa originalidade e autenticidade sob pena de perda de memórias e de identidade.

Porém, sabemos, por experiência, que a inventariação não é o bastante para a salvaguarda de um bem. Há que lhe conferir uma funcionalidade, um desfrute, uma continuidade. Encontrar- lhe uma necessidade de procura "permanente", caso contrário corre o risco de vir a transformar- se num bem musealizado.

De que maneira poderá a preservação das técnicas tradicionais e a sabedoria popular ajudar na sustentabilidade?

Muitas vezes, a preservação das técnicas tradicionais e a sabedoria popular, para além do já referido anteriormente, são a forma de sustento de populações nas diversas regiões.

Normalmente, todo esse conhecimento e ação têm por base os recursos de cada região, a sazonalidade, são respeitados os tempos, a abundância ou a escassez, promovem a partilha e a celebração, conferem sentido e razões para a permanência das populações.

São, ainda, fonte de orgulho e de prosperidade e continuidade, elementos de suporte de uma existência sustentável.

A disseminação de conhecimentos tradicionais é melhor acolhida em pequenos meios ou em grandes cidades?

Na minha opinião, uma vez que a grande maioria da população das grandes cidades é originária das mais diversas regiões, e uma vez que o Património Imaterial transporta consigo uma grande carga simbólica e nostálgica, este é muito bem recebido fora do seu contexto natural, onde por norma é visto como algo banal e até irrelevante.

Qual a pertinência de publicações periódicas na salvaguarda do património imaterial?

O conhecimento sempre foi uma "arma" poderosa.

As personalidades e novos negócios que exploram técnicas tradicionais e/ou que as reinventam contribuem para a disseminação do património imaterial?

Julgo que contribuem pelo menos para a sua existência e permanência.

Como caracteriza a cultura vernacular/popular portuguesa?

Vernáculo é o nome que se dá ao idioma puro, próprio de um país, sem a utilização de estrangeirismos, é a língua nacional. Este termo tem sido utilizado relativamente à arquitectura, caracterizando-a pelo uso de materiais e conhecimentos locais, sem o recurso a arquitectos profissionais. Desconheço o seu uso relativamente à cultura.

Já a cultura popular abrange as diversas formas (artes, linguagem, hábitos) encontradas pelo Homem para se expressar relativamente ao ambiente, local e comunidade em que vive. Surge de tradições e costumes e é transmitida oralmente de geração para geração. Não requerem grande experiência, treino ou reflexão para serem apreciados.

(...)

A valorização do património imaterialtem um público-alvo? Quem são os maiores interessados?

Julgo que a resposta às duas questões será toda a Nação.

Qual o impacto da RP — Revista do Património?

É uma revista de grande qualidade técnica, com temas bastante interessantes e actuais, no entanto provavelmente técnica e específica para um público mais letrado. É igualmente uma revista de acesso reservado / limitado (tanto pelos locais de venda, como pelo preço) que não permite a sua disseminação. É uma publicação que, provavelmente, requer conhecimentos básicos na área.

Será uma publicação demasiado específica para ser lida por um público mais jovem?

Apostar fortemente na parte visual, que muitas vezes diz mais que mil palavras.

Quais as manifestações que considera ter mais sucesso na disseminação da cultura imaterial?

Julgo que todas as manifestações têm o seu papel relevante na disseminação da cultura nacional, variando de acordo com as abordagens que lhe são feitas. Tanto existe um grande interesse nas manifestações gastronómicas, quanto nas festivas, quanto nas de saber-fazer, dependendo da iniciativa, do local, dos interesses particulares, das memórias de cada um.

Espero ter correspondido ao esperado e muito obrigado por esta oportunidade de partilhar a minha opinião relativamente ao Mundo do Património Cultural Português.

VI. TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA A PAULO LIMA

Nome do entrevistado: Paulo Lima
Profissão atual: Antropólogo
Data da entrevista: 8/05/2023
E-mail: ---

Como se descreve enquanto profissional?

Eu sou antropólogo e é no campo antropologia histórica que me encontro. Essencialmente trabalho a ética.

Por exemplo, quando trabalhei a cultura imaterial, trabalhei-a com uma visão da história e da antropologia, com uma relação muito ética para com o outro.

Para si, o que é a cultura imaterial?

Não sei se existe uma cultura imaterial. Existe um conjunto de objetos e de manifestações em que essa imaterialidade/intangibilidade são a essência. Ou seja, os saberes, saber-fazer, cantar, olhar a paisagem, transformá-la são considerados património cultural imaterial ou PCI. É uma designação muito controversa, como deve entender.

Por vezes, confundimos o PCI com outras coisas, porque não sabemos bem onde são as fronteiras. É uma coisa nova, mas tornou-se, de repente, muito presente no discurso, nas narrativas. Ainda não percebemos bem do que estamos a falar.

Qual o papel da UNESCO?

A UNESCO criou um programa a partir de 1997, que mais tarde, em 2003 deu origem a um programa de muito sucesso, que pretendia valorizar o que chamamos de cultura imaterial.

"Na meia dúzia de anos" que o programa está ativo, não levou apenas a que muitos países identificassem e inscrevessem mais de meio milhar de

manifestações pelo mundo, como fez com que muitos países tivessem desenvolvido estratégias para os enquadrar, salvaguardar e definir.

Qual a importância da salvaguarda do património cultural imaterial?

No fundo, falamos de uma valorização do passado, numa corelação entre o campo e a cidade e nas questões da paisagem. Mas a resposta é muito vasta, porque ao falar em PCI falamos de uma convenção, que tentou trazer para o mundo do património áreas que estavam invisíveis e secundarizadas. (...) Entre programas e convenções, tenta-se abranger todo o universo do património ou herança, desde a arquitetura, às memórias (...)

O património cultural imaterial tentou dar atenção a um conjunto de manifestações e valores, que poderiam ser considerados secundários ao observar, por exemplo, a Pirâmide de Gizé ou o Mosteiro dos Jerónimos. E, tentou trazer para áreas que estavam fora, por exemplo as tradições.

Como poderá a preservação das técnicas tradicionais e a sabedoria popular ajudar na sustentabilidade?

Por vezes, a sustentabilidade choca com a realidade. Podemos colocar no plano de salvaguarda que, um bem ao ser inscrito pode contribuir para a sustentabilidade das comunidades, mas pode, na prática, não se conseguir concretizar.

E ao inscrever qualquer coisa, estamos apenas a inscrever uma fatia da realidade. Estamos a valorizar A em detrimento de B, ou estamos a posicioná-lo para ser um produto.

Podemos falar da sustentabilidade ou da salvaguarda de duas formas: salvaguardar o bem por ele próprio; sustentabilidade económica.

(...) Estar inscrito na UNESCO, torna-o mais visível. O reconhecimento exterior vai criar uma valorização interior e confere-lhe dignidade. Mas também é necessário compreender que muitas das manifestações quando chegam à UNESCO já têm um reconhecimento local ou nacional.

Como funciona um processo de candidatura para a UNESCO? Como se prepara um dossier?

Há sempre uma escolha de alguém e um jogo de narrativas para corresponder às expectativas locais, nacionais e internacionais.

(...) A UNESCO é um selo de reconhecimento, que leva a que haja uma folia em inscrever. Nos últimos 10 anos, há cada vez mais candidaturas, não no inventário nacional, mas a nível supranacional. (...) Mas as primeiras inscrições são elementos que, há muito, são a nossa representação, como o fado. (...) Mas o que é que muda estar ou não inscrito?

Qual a pertinência de publicações periódicas na salvaguarda disseminação do conhecimento da cultura imaterial?

A partilha do conhecimento é sempre importante. Mas muitas revistas sobre o património acabam por ser revistas folclóricas ou científicas. Não sei se não é possível uma convivência, mas seria muito interessante criar algo que pudesse combinar estes laços, aparentemente, inconciliáveis.

Entre o erudito e popular?

Sim, mas sem essas designações. Seria muito interessante.
(...) Ao publicar uma revista está a produzir documentação sobre algo e não algo. (...)

Viveríamos sem a cultura imaterial?

Não sei se viveríamos sem. Nos últimos 150 anos criámos a noção de património (...) Mas o património acaba por não ter uma ciência. (...) O património é disputado a nível económico. Também por uma questão de posse. Quem é que manda no cante alentejano? O que fazer com o imenso património edificado que temos?

Quem é "mede a qualidade" do património imaterial?

Quem pode aferir o valor são os próprios detentores. É subjetivo. (...) Há sempre uma razão por trás. É normal.

Porque é que valorizamos as igrejas e grandes catedrais e não valorizamos as capelinhas? É a monumentalidade. Aspetos decorativos. A história que associamos. Mas para uma pequena aldeia, a sua capela é mais importante do que outra qualquer. A questão é onde nos situamos.

As personalidades e novos negócios que exploram técnicas tradicionais e/ou que as reinventam contribuem para a disseminação do património imaterial?

No fundo o que se está a fazer é sempre o mesmo: vai-se buscar a matéria-prima ou um saber-fazer e depois usa-se. A narrativa é diferente. Por um lado, aproximo-me do artesão e aprendo as suas técnicas, por outro com esse conhecimento decido inovar, trazendo o design ou as novas tecnologias.

Por exemplo, o projeto *Saber-fazer* é muito interessante. Está instalado numa instituição/entidade onde o que se promove são as artes, tendo uma articulação com o turismo. (...)

Todos temos uma coisa em comum, estamos vivos, vemos televisão ou não, ouvimos rádio, viajamos, somos contemporâneos.

(...)

Como definimos o que é o Património Imaterial?

É pela ação e não pelo objeto que definimos. No património edificado é fácil perceber porque é que uma igreja é melhor que a outra.

A questão do património imaterial é que tudo é muito recente. Facilmente o confundimos com o folclore, etnografia, etc.

Como é que definimos o que é o património imaterial? Cabe lá tudo. (...) Porque é que o meu amigo escultor não pode ser inscrito? Porque é que as máscaras de Podence podem? Onde estão as fronteiras do que é património imaterial?

A definição de um objeto/manifestação é que nos situa perante o conceito. É necessário definir a fronteira, sendo a fronteira o sítio que nos posicionamos e de onde olhamos.

Como faria a seleção?

Deixar-se emocionar. Tem de criar uma ligação com "aquilo", seja "aquilo" o que for. (...) Tudo depende da história que se conta e como se conta. (...) Tudo passa pela via das emoções. Somos seres que contam histórias. Quando está com um familiar, conta-lhe o que fez nos últimos dias. Lemos romances porque são histórias. Vamos ao cinema porque aquilo é uma história. Gostamos de histórias. Trocam histórias, mais saturadas, menos saturadas.

O património cultural imaterial é uma história?

Tentamos construir uma história comum. Uma história ancorada numa realidade que se perdeu, em objetos que perderam funções, mas que são bonitos. Se fizer um levantamento do que foi inscrito em Portugal, perceberá que pouco daquilo tem alguma função. Mas são as histórias. Não digo isto de forma pejorativa, mas sentimos que queremos colocar um alfinete a marcar o nosso lugar.

Será que em Podence todos gostam dos seus caretos? Será que no Alentejo todos gostam de cantes alentejanos? Todos em Lisboa gostam ou gostaram de fado? Ou começaram a gostar de fado depois de ser inscrito? A verdade é que a história muda tudo.

(...) Estive envolvido na candidatura dos cantes alentejanos e criou-se uma história, houve elementos muito interessantes nessa história que levaram a mudar tudo. Hoje, uma parte do discurso turístico ancora-se no cante alentejano. (...) A beleza está em encontrar uma narrativa. (...)

Mas nem tudo é aceite. O património é uma convenção e um dos pressupostos é que não pode ir contra legislações e direitos.

O PCI também é uma depuração do que queremos que seja o presente e o futuro. Por isso, questões de género, maus-tratos a animais, algo que possa ferir a suscetibilidade e relação entre países, regiões, culturas e civilizações não serão aceites.

Podemos valorizar o que consideramos ser uma ponte entre povos, culturas e civilizações, que podem potenciar aquilo que, hoje, são valores fundamentais. Aqui é que está o discurso do património na UNESCO, porque um dos princípios da UNESCO é semear a paz na humanidade.

Queremos criar uma sociedade de pessoas iguais, em que a diferença seja só para criar igualdade. Mas é necessário salvaguardar para não anular identidades. Há uma identidade que é nossa, sobre ela há um conjunto de discursos e valores. (...) O mais importante da cultura imaterial é que deverá ser um espaço de diálogo. É necessário criar uma relativização entre manifestações. Não posso dizer que o cante é mais importante que o fabrico de chocalhos. (...) A imaginação do ser humano, a resposta ao seu meio e a diversidade são razões para existir património imaterial.

50 Ao contrário do restante património, o PCI das pequenas aldeias é tão importante como o de grandes centros. E isso é fascinante. (...)

VII. CASO DE ESTUDO *REVISTA ALMANAQUE*

Descrição Técnica

Nome	Data	Periodicidade	Tiragem
Revista Almanaque	1959-1961	Mensal	

Preço	Suporte, Técnica de Impressão e Cor
15$00 (elevado para a época)	Impresso e composto na Casa Portuguesa. Cada edição era impressa a preto e, por vezes, continha uma cor complementar, que variava consoante o caderno. Com um custo reduzido continua a existir na publicação a sensação de que foi impressa a mais cores.

Localização	Estrutura Editorial e Navegação
Rua da Misericórdia Lisboa, Portugal	Conta com uma estrutura editorial irreverente e revolucionária. *Na revista dirigida por José Cardoso Pires, encontram-se algumas informações úteis e prognósticos característicos deste formato de publicação, nas secções com os seguintes títulos: «Calendário» (com referências a santos e marés), «Destinos do Mês» (com astrologia e quirologia), «Efemérides» (assinalando acontecimentos passado), «Flos Sanctorum» (descrevendo a vida de um santo), «Animal do Mês», «Caça», «Pesca» e «Floricultura». Há também rubricas com curiosidades, jogos, anedotas e cartoons que se enquadram também no perfil de um almanaque. Por sua vez, as secções como a «Mulher do Mês», as «Cartas de Amor Célebres», as «Personalidades», as «Grandes Sagas do Passado» e a «Boémia de Outros Tempos», que dizem respeito às vidas de personagens importantes do passado, podem ser pensadas como fazendo a transição entre os conteúdos históricos, que caracterizam alguns modelos de almanaque, e as revistas dedicadas à arte e à cultura* (Hemeroteca Nacional de Lisboa, s.d., p.5).

Temática

Temática Geral

A temática geral da publicação passa pela crítica aos portugueses e aos seus lugares, do modo "mais sacana possível" (Araújo, 2022). Aborda temas das artes, das ciências e da literatura.

Coerência Visual

Com design de capas de Sebastião Rodrigues, o *Almanaque* é ainda hoje um objeto editorial de destaque pela qualidade gráfica e grafismos inesperados. A linguagem visual apresenta-se em linha com o que se realizava internacionalmente.

Ao observar o miolo, deparamo-nos com uma dualidade da qualidade gráfica, com inauditas composições de Sebastião Rodrigues e páginas exclusivamente compostas pela casa de impressão (de menor importância na composição). Os elementos estruturantes da publicação convivem equilibradamente e em harmonia.

Tipologia dos Elementos Representados

A ilustração é um dos pontos chave da publicação, usada como complemento à informação fornecida. Cativa o leitor pela sua aplicação e dinâmica.

Elementos Estruturantes

Formato (cm)	Grelha/ Estrutura Geométrica
24.9 x 17 cm	A grelha é descomplicada, a mancha de texto surge dividida em duas colunas.
	Tipografia
	A utilização da tipografia promove a legibilidade e a leiturabilidade. Pode-se ainda referir, tal como Rolo (2015, p.508) refere o "corpo de texto e a respetiva entrelinha são adequados ao tipo de leitura corrente a que se destina".
	Capa
	As capas são peculiares e cuidadosamente ilustradas. Existe uma ligação entre a capa e contracapa e uma consistência gráfica na maioria dos números. Nas capas desta publicação, Sebastião Rodrigues opta pela utilização de uma abordagem atrativa, inteligente e perspicaz, captando a atenção dos leitores, incentivando-os a adquirir a publicação. Dez dos dezoito números baseiam-se em signos do zodíaco, porém nestes dez números, a referência nem sempre é realizada de modo explícito.

Contextualização

Objetivos do objeto gráfico

Através da irreverência dos seus textos e composições, a *Revista Almanaque* aborda a cultura, a literatura e o entretenimento de modo satírico.

A *Revista Almanaque* tem como principais objetivos incentivar o pensamento crítico nos leitores, onde a arte, a cultura e a literatura sejam um veículo para a reflexão cultural. Para além disso, a publicação pretendia promover autores e artistas portugueses, primando pela qualidade e expressão, sendo por isso muito utilizada a sátira social.

Como é difundida?

A publicação era difundida de modo restrito em livrarias.

Intervenientes/ Participantes na Realização

A Revista *Almanaque* surge a partir do fracasso causado pela censura do anterior projeto (semanário inspirado em *L'Express*, *A semana*) de Joaquim Figueiredo de Magalhães (1916-2008), um dos participantes na realização (Araújo, 2022). Para além do diretor da publicação, destacam-se nomes como o de José Cardoso Pires, de Sebastião Rodrigues e de artistas como Luís de Sttau Monteiro, José Cutileiro e João Abel Manta.

Outras Considerações / Notas

Elementos simbólicos. Influências de outras obras/autores. Legibilidade e expressão.

A revista afasta-se da tradição e do próprio conceito de modernidade, através do grafismo, humor e até mesmo do formato, inspirado em formatos de publicações americanas.

Juntamente com a publicação, a cada três meses, havia um suplemento, *o Edital*. Nenhum dos elementos gráficos conta com publicidade.

É ainda de notar o uso do humor e da sátira como mnemónica.

VIII. CASO DE ESTUDO *BORDA D'ÁGUA*

Descrição Técnica

Nome	Data	Periodicidade	Tiragem
Borda d'Água	1929 - ATUAL	Anual	100 000 exemplares

Preço	Suporte, Técnica de Impressão e Cor
3€	Impressão *offset*, "numa tipografia tradicional" afirma Narcisa Fernandes ao jornal *Público*. Impresso em papel de cerca de 80gr/m^2, em 2 cores diretas: Preto e Vermelho.

Localização	Estrutura Editorial e Navegação
Lisboa, Portugal	Embora não exista um índice na publicação, a navegação não se mostra complexa. Com apenas 24 páginas, a publicação de formato curto, não varia na estrutura editorial, permitindo ao leitor assíduo obter a informação que procura. A estrutura editorial é coerente em todas as edições. Ao longo das páginas reúnem-se conteúdos de utilidade diária, como calendário, informações sobre as festividades, mercados, feiras e feriados nacionais, fases da lua e astrologia, dicas sobre agricultura, jardinagem e animais. Adicionalmente às informações técnicas, juntam-se ainda poemas, pequenas prosas e um *Juízo do ano* (carta do editor).

Temática

Temática Geral

"Reportório útil a toda a gente," com "dados astronómicos e religiosos e outras informações de interesse geral" (Borda d'água, 2023).

Coerência Visual

Ao longo de toda a publicação é possível perceber coerência tanto na tipografia como nos tamanhos do texto, das entrelinhas, das margens e ainda na tipologia das imagens. Pela coesão criada entre edições, o *Borda d'Água* é hoje reconhecido e distinguido dos restantes almanaques.

A publicação é reconhecível pelo seu tamanho e capa — que se mantêm ao longo dos anos.

Tipologia dos Elementos Representados

Imagens (ilustração, Fotografia), Filetes e Molduras.
Apresentado na capa, de jornal, cartola e guarda-chuva debaixo do braço, "o velho da cartola" ou o "Cartola" torna-se a mascote (personagem recorrente) da publicação.

Para além da mítica figura do "Cartola", a editora Minerva adiciona uma ferradura com a letra M no interior, que trará sorte para a publicação durante o ano que estará por vir.

É de notar que na edição referente ao ano de 2023 são ainda encontradas uma fotografia (de propaganda) e uma ilustração da lua.

Elementos Estruturantes

Formato (cm)	Grelha/ Estrutura Geométrica
16.2 x 22 cm	Duas colunas, com goteira de 5mm e uma margem de 11mm.

Tipografia

Nas 24 páginas que compõem a publicação, denota-se a aplicação de duas distintas fontes tipográficas, utilizadas de modo complementar. A distinção é notória: uma fonte transicional sem patilhas e uma fonte egípcia.

A fonte transicional sem patilhas, pelas suas características, poderá ser a fonte *Arial*. Encontra-se em pequenos textos e títulos. A família egípcia, com patilhas, observa-se na sua versão condensada (na capa) e regular.

A tipografia utilizada é legível. Porém, é de notar que a sua aplicação é monótona e pouco expressiva.

Capa

A capa é semelhante ao longo dos anos. Conta com um calendário, com o "senhor cartola" e ferradura, o nome Borda d'Água, data e informações sobre a publicação e editora. Alguns *slogans* como "O Verdadeiro Almanaque", "Reportório útil a toda a gente" e "Contendo todos os dados astronómicos e religiosos e muitas indicações úteis de interesse geral". Está presente a indicação de ano comum ou bissexto.

Contextualização

Objetivos do objeto gráfico

Por um lado, ajudar os pescadores e os agricultores, por outro, não acabar com a tradição e disseminar conhecimentos populares a um público citadino.

Como é difundida?

A publicação é difundida pela Editora Minerva e disseminada tanto em papelarias, tabacarias, feiras, supermercados, minimercados, farmácias e alfarrabistas, como vendida por revendedores ambulantes, que o fazem há décadas.

Intervenientes/ Participantes na Realização

Poderá haver mais participantes, porém os descritos na publicação são a Diretora e Editora Narcisa Fernandes e os autores dos textos, no caso da edição de 2023, Pedro Duarte.

É de salientar que os leitores são também intervenientes na publicação periódica. O conhecimento único e a informação peculiar são enviados para a editora, através de cartas, que ajudam a escrever a publicação do ano seguinte.

Outras Considerações / Notas

Elementos simbólicos. Influências de outras obras/autores. Legibilidade e expressão.

A publicação anual tem um caráter popular, vive do conteúdo diversificado e autêntico, sendo o seu público-alvo pouco conhecedor da área de design gráfico e editorial.

O almanaque *Borda d'Água* é ainda hoje um dos almanaques mais influentes e com mais anos de duração. A sua identidade é constante, o que permite que seja facilmente reconhecível por diferentes gerações.

Contudo, já teve mais importância do que nos dias de hoje. A sua pior época de vendas foi entre 2013 e 2014.

Antigamente, era um dos responsáveis por definir e colocar marcos na vida dos agricultores e pescadores, definindo períodos concretos que todos seguiam.

IX. CASO DE ESTUDO REVISTA *A NOSSA PRIMA*

Descrição Técnica

Nome	Data	Periodicidade	Tiragem
A Nossa Prima	2018 - ATUAL	Trimestral	6 500 exemplares

Preço	Suporte, Técnica de Impressão e Cor
5,90€	Suporte digital [visão.pt] e impresso. Impressão *offset* por Jorge Fernandes, Charneca de Caparica, em papel de cerca de 90/100gr. CMYK — 4/4.

Localização	Estrutura Editorial e Navegação
Lisboa, Portugal	Nos primeiros números da publicação encontrávamos apenas três eixos de divisão. Atualmente, a estrutura editorial da publicação encontra-se repartida em 4 grandes eixos: **Tribo** (Perfil; Galáxia); **Inspirar** (Clube de Leitura; Design; Sala de Aula; O que andas a fazer?; Criativos; Mesa; Passeio; Ego; Palavras); **Verde**; **Expirar** (Dolce Vita; Portefólio; Pontarai; Streaming; A prima gosta; Trabalhos manuais; Mapa de ideias; Carrinho de compras; O que há de novo; O que a vida me ensinou). Conta ainda com o Editorial. A navegação no interior da revista é facilitada pelo índice presente no início da revista. Por se tratar de uma publicação com mais de 150 páginas, o índice vem anexado a imagens que auxiliam o leitor na pesquisa e navegação. Ao relacionar as imagens do índice com a publicação, o leitor poderá facilmente folhear a publicação e encontrar o capítulo correspondente à imagem. Já que se apresenta dividido em 2 páginas, o índice poderia conter mais informações sobre os conteúdos, explicando a divisão das 4 secções a novos leitores — no momento assumem-se autoexplicativas. Para além disso, apesar da distinção clara dos números de página dos quatro principais eixos, estes não aparecem com maior destaque acabando por colocar em causa a "quebra" propositada que existe na publicação.

Temática

Temática Geral

A revista *A Nossa Prima* pretende ser uma revista com "rigor jornalístico e com liberdade editorial face ao poder político, ao poder económico e a quaisquer grupos de pressão, ideologias ou crenças" (*A Nossa Prima,* 2023, pág. 3). Aborda diversas temáticas como a gastronomia, artes, design, cultura, tradições ou tendências.

Coerência Visual

A revista mostra-se inovadora, uma combinação de vários conceitos que acabam por colidir e conversar entre si. Tanto no que diz respeito à tipografia, como às grelhas e às cores, a publicação capta a atenção através da diversidade. É notória a divisão dos quatro grandes eixos através das equilibradas "brincadeiras" editoriais, presentes em cada segmento. Os números mantêm a estrutura editorial e, para um leitor assíduo, revelam-se agradáveis de deambular.

Tipologia dos Elementos Representados

Imagens (Ilustração; Fotografia; Montagem/Colagem digital; Pinturas), Tipografia, Filetes. O tratamento das imagens é coerente e moderado, porém nem sempre se observa um cuidado com a adaptação das imagens às necessidades da publicação e vice-versa. A facilidade deste pequeno ajuste faria a diferença na nitidez e percetibilidade dos elementos e texto. As imagens são usadas como complemento do texto e como auxiliar à composição da página.

Elementos Estruturantes

Formato (cm)	Grelha/ Estrutura Geométrica
20 x 26.4 cm	Ao analisar a publicação é notório o uso de mais do que uma grelha. Margens irregulares. Apesar das margens serem notoriamente irregulares, é de salientar que na maioria dos casos, a grelha não é seguida, de modo a inserir todo o texto numa só página.
	Tipografia
	Ao analisar a publicação, encontraram-se 4 tipos de letra, que se acredita serem *Druk Wide* da fundição Commercial Type (para títulos); *Basis Grotesque* da fundição Colophon (subtítulos); *Apoc* da fundição Type Today (subtítulos); e *DomaineText* da fundição Klim Type.
	Capa
	A capa é coerente ao longo dos 19 números. Conta com uma forte imagem que ocupa grande parte dela. A parte superior apresenta-se sempre a branco, com o logotipo e com uma breve listagem de conteúdos.

Contextualização

Objetivos do objeto gráfico

A nossa prima é uma revista que tem como objetivo divulgar personalidades prestigiadas nas áreas da cultura e *lifestyle* portugueses, cativando a curiosidade dos leitores.

Como é difundida?

A publicação é difundida pelo grupo Trust in News e disseminada em Portugal nas bancas (papelarias, tabacarias, etc.) e em linha em https://loja.trustinnews.pt ou em https://visao.sapo.pt/anossaprima.

Intervenientes/ Participantes na Realização

Para a realização da publicação periódica *A nossa Prima*, são necessários diferentes participantes e intervenientes. Entre eles, destacam-se as posições de diretor, conselho editorial, editor executivo, redatores, revisores, fotógrafos e coordenador digital. É de ressaltar que para além destes cargos, encontram-se equipas — de tecnologias de informação, produção e circulação, marketing e publicidade —, a trabalhar na publicação. Cada edição conta ainda com a intervenção de elementos externos, como é o caso dos entrevistados.

Outras Considerações / Notas

Elementos simbólicos. Influências de outras obras/autores. Legibilidade e expressão.

Pode-se atentar à breve lista de conteúdos na capa da publicação, que não aparece tão detalhada como noutros exemplos —e.g. Electra magazine — mas que, ainda assim, é bastante útil.

Vencedora do Prémio Design M&P'19 e Bronze no Festival CCP'19 (Silva-Designers, s.d.)

X. CASO DE ESTUDO REVISTA *ELECTRA*

Descrição Técnica

Nome	Data	Periodicidade	Tiragem
Electra	2018 - ATUAL	Trimestral	6 000 exemplares

Preço	Suporte, Técnica de Impressão e Cor
9€	Impressão *offset* pela gráfica Maiadouro, em papel coated e uncoated. CMYK — 4/4.

Localização	Estrutura Editorial e Navegação
Lisboa, Portugal	Para além do *Editorial*, *Passagens*, *Obras Escolhidas* e *Dicionários das ideias feitas*, a publicação mantém uma estrutura editorial variável, entre artigos e entrevistas. As escolhas editoriais são ponderadas e coerentes com a temática abordada em cada edição. Assim como os separadores. A navegação é facilitada pela presença de um índice, no início da publicação. Por ser uma publicação extensa, a cabeça-corrente e pé-corrente mostram-se fundamentais para a navegação. Poderia ser benéfica a utilização de apenas um dos elementos (cabeça ou pé-corrente) com todas as informações.

Temática

Temática Geral

A revista *Electra* "privilegia a crítica e a reflexão cultural, social e política da atualidade" (Fundação EDP, s.d.), vai ao encontro dos ideais e objetivos culturais da Fundação EDP. Cada publicação trabalha uma diferente temática, promovendo diálogos e oscilações de fronteiras entre disciplinas artísticas, saberes humanísticos e ciência, entre teorias e práticas culturais" (Electra Magazine, s.d.).

Coerência Visual

No que diz respeito à tipografia, grelhas e cores, a publicação mostra-se coerente e uniforme. É de evidenciar o cuidado no tratamento e homogeneidade das ilustrações e restantes imagens, que transmitem a ideia de unidade — um dos fundamentos mais importantes nas *Leis da teoria da Gestalt*.

Tipologia dos Elementos Representados

Imagens (Ilustração; Fotografia; Montagem/Colagem digital; Pinturas), Tipografia, Filetes. As imagens são selecionadas com rigor, compondo a página com leveza e sobriedade. Ao contrário de outras publicações, a aplicação das imagens é cuidada e pensada para coexistir com o texto. Constata-se a opção por ter menos imagens, mas melhores, dando destaque aos detalhes de cada uma.

Elementos Estruturantes

Formato (cm)	Grelha/ Estrutura Geométrica
20 x 27 cm	A grelha apresentada conta com 12 colunas, com goteira de 5 mm e uma margem superior e inferior de 20mm, 22 mm na margem interior e 10mm de margem exterior.

Tipografia

Os tipos de letra utilizados aparecem referidos na ficha técnica —Arnhem (OurType) e FF Balance (FontFont). Nas 248 páginas, é possível observar a utilização de cada um deles, por serem facilmente distinguíveis.

O tipo Arnhem (OurType) apresenta patilhas e é utilizado para a maioria das manchas de texto presentes no interior da revista.

Já o tipo de letra FF Balance (FontFont) é classificado como pertencente à categoria geométrica sem serifas, da classificação de Ellen Lupton e, por essa razão, é utilizado apenas para textos de pequena dimensão, para títulos e para legendas.

A boa utilização das colunas e espaço em branco (margem e goteira) e a madura composição de texto com um tamanho de letra e entrelinha agradáveis contribuem para uma boa leiturabilidade.

Apresenta elementos no tratamento do texto que destacam e diferenciam citações, títulos e subtítulos da restante mancha de texto, criando equilíbrio e leveza em toda a publicação.

Importa salientar que o texto se encontra alinhado à esquerda e que nunca aparece justificado, embora apareça hifenizado.

Capa

É evidente a semelhança criada nas capas da revista, onde maioritariamente sobre fundo branco, é aplicado o nome da revista (*Electra*) e uma poderosa imagem que consta também do interior. A capa encontra-se equilibrada e pensada como um todo. A hierarquia é de salientar.

Contextualização

Objetivos do objeto gráfico

A revista tem como objetivo questionar "o espírito do tempo, as tendências, as ideias, as imagens, as mitologias que configuram e fazem mover a nossa época. Esta atualidade vai para além da imediatez conjuntural. Esta interrogação analisa, interpreta e confronta alternativas" (Electra Magazine, s.d.).

Como é difundida?

A publicação é disseminada nas bancas (papelarias, tabacarias, etc.), em livrarias, em linha em www.electramagazine.com e em monadebooks.com. É difundida pela Fundação EDP.

Intervenientes/ Participantes na Realização

A publicação conta com diferentes participantes e intervenientes, dos quais é importante salientar os papéis de diretor, subdiretor, editor, coordenador editorial, designer gráfico, tradutor, revisor, redator, entrevistados e editor de imagem. Para além dos mencionados, juntam-se elementos de apoio a cada edição, consoante as necessidades do número.

Outras Considerações / Notas

Elementos simbólicos. Influências de outras obras/autores. Legibilidade e expressão.

O impacto dos vários números da publicação mostra-se positivo. Na conta de *Instagram,* da revista Electra, é possível atentar a comentários que elogiam a escolha e relevância das temáticas para o debate contemporâneo.

Cada elemento é pensado em especial para cada edição, apresentando pequenas alterações na sua composição (e.g. entrevistas) e na sua estrutura editorial. O número de exemplares varia porém, nas edições analisadas foram produzidos 3500 exemplares em língua portuguesa e 2500 exemplares em língua inglesa. O custo é de 9€ em Portugal Continental, porém varia consoante o país de venda.

XI. CASO DE ESTUDO *EYE MAGAZINE*

Descrição Técnica

Nome	Data	Periodicidade	Tiragem
Eye Magazine	1990 - ATUAL	Trimestral	

Preço	Suporte, Técnica de Impressão e Cor
32€	A revista é impressa e disponibiliza diversos artigos gratuitamente. A técnica de impressão utilizada era offset, todavia a partir do número 94 é utilizada a HP Indigo Print ft. Pureprint, pelo reduzido impacto ambiental (impressão através de energias renováveis, com tintas de óleo vegetal e sem álcool). Impressão a 4 cores (sistema de cores: quadricromia), com diferentes tipos de papel e gramagem. Para a capa, é utilizado o papel Edixion 250g/m² e para o miolo o papel Condat em mate 135g/m² e gloss 150g/m² e o papel Munken Lynx de 130g/m².

Localização	Estrutura Editorial e Navegação
Londres, Reino Unido	A estrutura editorial da publicação mantém-se ao longo de outras edições. A revista apresenta-se dividida em 3 partes: *front matter* (expositiva); *features* (artigos e entrevistas); *uncoated (essay* e *reviews)*. A navegação é facilitada pela presença de um índice de conteúdos, que se encontra bem estruturado e detalhado no princípio da publicação. Todavia, é de notar que o pé-corrente da publicação poderia conter mais informação sobre a secção onde se encontra — contém informação sobre o número de página / nome da revista / número da edição e ano (e.g. 32 Eye 98/19).

Temática

Temática Geral

A temática geral da revista *Eye* é o design gráfico e de comunicação e por essa razão abrange as áreas que destas disciplinas fazem parte, principalmente, tipografia, fotografia, ilustração, história e cultura visual.

Coerência Visual

A linguagem é coerente e coesa, sem ser maçadora ou cansativa.

Através das imagens e da boa utilização da grelha, a publicação torna-se dinâmica e apelativa, distinguível das demais, tornando-se um objeto apetecível e distinto.

Ainda que seja possível observar a diversidade de imagens e elementos, ao examinar várias publicações, é possível detetar a presença de elementos semelhantes em posição e dimensão, que transmitem um caráter de unidade à *Eye Magazine* — e.g. número de edição, código de barras e logotipo.

A revista é reconhecida por muitos pela sua qualidade crítica e preocupação visual, que é pensada em especial para cada um dos temas que aborda.

A expressão de cada edição é díspar, não perdendo a capacidade de se relacionar com os restantes números através de elementos como o logotipo, a lombada e até mesmo a posição do número da edição — aspetos que levam os leitores a reconhecer a revista como parte de uma série.

Cada edição conta com elementos que a tornam interessante e única. Ao observar quatro revistas (n.º 89, 93, 97 e 98), foi possível observar diferenças no que concerne ao conteúdo, às técnicas de impressão, ao tipo de papel e até mesmo aos encartes— que dão liberdade ao texto e/ou imagem convidando o leitor a observar os pormenores (edição n.º 89).

Tipologia dos Elementos Representados

Os elementos representados vão ao encontro da temática abordada. Nas publicações, pode encontrar-se a tipografia como imagem, fotografias, ilustrações, filetes, padrões e imagens de projetos. As páginas de publicidade variam na sua composição. Entre ilustrações, padrões, *mockups* de projetos, fotografias — tanto de pessoas, como de espaços ou objetos — ou "espécimes tipográficos", as diversas páginas de publicidade surgem adequadas à temática abordada — design, tipografia, fotografia e cultura visual.

De maneira global, as imagens apresentam uma boa relação com a temática e servem de complemento ao texto.

Elementos Estruturantes

Formato (cm)	Grelha/ Estrutura Geométrica
235 x 295 cm	Pela quantidade e diversidade de conteúdos que se apresentam ao longo das edições, a publicação conta com diferentes tipologias de grelhas, contando todas com uma goteira de 5mm. A margem mantém-se por toda a publicação, sendo de 13mm na margem superior, 10mm na margem exterior e de 18mm na margem interior e inferior — estas dimensões (interior e inferior) são maiores para fazer a compensação ótica necessária para a lombada e pé-corrente. Ao apresentar colunas estreitas, transmite-se a ideia de que a publicação foi pensada para uma leitura rápida, porém, trata-se de um objeto que se mantém para consulta. Segundo John L. Walkers, numa entrevista, em linha, à Stack (2013), "you can enjoy it like a magazine and keep it like a book".
	Tipografia
	A publicação apresenta os tipos de letra na ficha técnica, tanto da capa como do miolo. Observa-se a alteração do tipo de letra de edição para edição. Há números especiais, como a edição 98 — Type Now: Independence and Originality", dedicada à tipografia, onde se encontram mais de 5 tipos de letra: **Beatrice Display**, Sharp Type, 2018; **Lexicon** by Bram de Does, 1989; **Punch for Five** Line Pica No.1. Cut de Caslon & Livermore in the 1830s. Já no miolo: **Hansje van Halem's endpaper** de Jeroen Juntes Dit is Design, 2013; **Specimen of Printing types** de Henry Caslon, 1842. Apesar disso, é de ressaltar que as fontes eleitas, assim como o tamanho e entrelinha, denotam uma grande preocupação.
	Capa
	A capa encontra-se de acordo com a temática de cada edição. Porém, as informações como data, número, identidade visual e designação mantêm-se na mesma localização, ao longo dos anos. Destacam-se pela cor contrastante.

Contextualização

Objetivos do objeto gráfico

A revista tem como objetivo disseminar e gerar diálogo informado sobre o design gráfico e a cultura visual através do padrão de escrita crítica, design editorial e produção impressa.

Como é difundida?

A revista trimestral é difundida em mais de 50 países e destina-se fundamentalmente a um público específico dedicado ao design e a áreas criativas. É ainda disseminada nas redes sociais — maioritariamente no Instagram — onde são regularmente realizadas publicações sobre os tópicos abordados na edição, indo ao encontro do objetivo geral.
Em Portugal, a publicação é disseminada nos seus pontos de venda online, como é o caso da underthecover.com e a colourmayvary.com, em lojas físicas e em bibliotecas.

Intervenientes/ Participantes na Realização

Os principais participantes na realização da Eye Magazine são o **Editor** John L. Walters; o **Diretor de Arte** Simon Esterson;o **Editor de Arte** Holly Catford; e o **Designer** Leo Field. Porém, existem outros colaboradores que variam consoante o número da revista pela sua relevância e conhecimentos na temática.

Outras Considerações / Notas

Elementos simbólicos. Influências de outras obras/autores. Legibilidade e expressão.

A revista tem um feedback e nível de aceitação muito positivos, pela diversidade de visões, personalidades, tecnologias e temas que aborda.
Atualmente, um dos símbolos que mais identifica a publicação é o logotipo "Eye" — alterado várias vezes desde 1990. O logotipo foi pensado por Nick Bell — designer — e desenhado por Magnus Rakeng — designer e tipógrafo.

XII. CASO DE ESTUDO REVISTA *WALLPAPER**

Descrição Técnica

Nome	Data	Periodicidade	Tiragem
*Wallpaper**	1996 - ATUAL	Mensal	

Preço	Suporte, Técnica de Impressão e Cor
14€	Suporte impresso, em papel de cerca de 80gr. Impressão HP Indigo 10000 digital press, a 4 cores.

Localização	Estrutura Editorial e Navegação
Londres, Reino Unido	A estrutura editorial é variável de edição para edição. Apesar de bem estruturada, a navegação é penosa pela enorme quantidade de publicidade que apresenta (elevado número de páginas com publicidade). É de salientar que o índice é produzido a pensar nos diferentes tipos de leitores — e.g. uns com maior apetência pela área da moda, outros pelo design e outros ainda pela arquitetura. Por este motivo, é apresentado por áreas e não por números de página, o que poderá prejudicar um leitor polivalente e com diversos interesses. Relativamente ao número de página em pé-corrente, este mostra-se útil e eficaz, facilitando o processo de procura. Do mesmo modo, também a cabeça-corrente com a informação da secção facilita a navegação.

Temática

Temática Geral

A revista mensal trata de temas como design, moda, arquitetura e estilo de vida. É reconhecida mundialmente, sendo considerada o número 1 no mundo em "global design destination" (Wallpaper*, s.d.). A mensagem é positiva, variável e adaptada à atualidade.

São ainda abordados outros temas, como Art; Front of Book; Media; Resources Stockists; Transport; Travel; Watches.

Coerência Visual

A publicação apresente uma grande coerência entre artigos, tanto na utilização da tipografia como na utilização das colunas de texto. A utilização da identidade foi pensada para se tornar reconhecível e facilmente encontrada numa banca cheia de revistas. Também por isso, a capa é reproduzida com pequenas alterações.

Tipologia dos Elementos Representados

Publicidade, Imagens (Fotografia, Colagem Digital), Tipografia, Filetes. É dado ênfase à imagem, utilizando a mancha de texto em segundo plano, de modo a compor a página — neste caso, e pelo "poder" que as imagens transmitem, é de facto essencial utilizá-las desse modo. O tratamento dado é cuidado e transmite emoção.

Elementos Estruturantes

Formato (cm)	Grelha/ Estrutura Geométrica
22 x 30 cm	A grelha conta com 10 colunas, com goteira de 4 mm e margens irregulares de 25 mm na parte superior e inferior, 20 mm no interior e 17 mm no exterior.
	Tipografia
	A tipografia utilizada não consta da ficha técnica. Todavia, Shiva Nallaperumal (2014), no *website* FontsInUse.com afirma que, em 2013, os tipos de letra eleitos para o *redesign* da publicação foram *Portrait*, *Portrait Inline, Portrait Condensed, Darby Sans* e *Darby Sans Poster* da fundição Commercial Type.
	Capa
	A capa é composta por uma imagem que ocupa grande da área. Denota-se a fixa localização do logotipo e do símbolo na zona superior da capa.

Contextualização

Objetivos do objeto gráfico

O objetivo da publicação é inspirar a criatividade e promover a inovação (Wallpaper*, 2023). Tem ainda como objetivo mudar a visão dos leitores sobre o design.

Como é difundida?

A revista é difundida nas bancas (papelarias, tabacarias, etc.) e em linha em my-magazine.co.uk ou em plataformas nacionais, como a www.underthecover.pt.

Intervenientes/ Participantes na Realização

A revista conta com um elevado número de participantes e intervenientes. Destaca-se o editor chefe; designer; fotógrafos; redatores e diretores fotográficos.

Outras Considerações / Notas

Elementos simbólicos. Influências de outras obras/autores. Legibilidade e expressão.

A expressão da publicação mensal conta com uma tipografia serifada para a mancha de texto, agradável à leitura.

A revista poderia beneficiar de uma maior distinção de secções como é possível observar noutras publicações periódicas.

Um dos elementos simbólicos é o asterisco — símbolo — que compõe a identidade visual presente na capa de todas as publicações, que liga a diferentes frases desde 1996 — *the stuff that surrounds us (1996); *March is all about... simple pleasures (março de 2023).

XIII. CASO DE ESTUDO *REVISTA MEMÓRIA RURAL*

Descrição Técnica

Nome	Data	Periodicidade	Tiragem
Memória Rural	2018 - ATUAL	Anual	500 exemplares

Preço	Suporte, Técnica de Impressão e Cor
17€ - 21€	Suporte impresso e digital em pdf (disponível em plataformas de educação como Academica.edu e RCAPP) e Open Journal Systems (OJS). Impressão em *offset*, quadricromia (CMYK, 4/4).

Localização	Estrutura Editorial e Navegação
Câmara Municipal de Carrazeda de Ansiães, Portugal	A estrutura editorial da publicação é simples. Cada publicação conta com 10 a 15 artigos científicos. É fácil localizar cada artigo, através do pé-corrente.

Temática

Temática Geral

A temática geral da publicação é Património Cultural (imaterial e material) e a Memória Histórica da região de Trás-os-Montes e Alto Douro.

Coerência Visual

Nota-se uma preocupação para com a qualidade gráfica e uma tentativa para evitar a monotonia, que nem sempre é conseguida, muito provavelmente pela falta de conhecimentos técnicos.

Tipologia dos Elementos Representados

Os textos, assim como a maioria das fotografias ou ilustrações, são enviados pelos autores dos artigos. Quando as imagens não são enviadas com o artigo, opta-se por encontrar imagens online que sirvam o propósito. Apesar da desigualdade da qualidade das imagens, em termos gráficos estas são um dos pontos fortes da publicação. A publicação conta com Qr Codes para consultar as fontes orais (quando existentes).

Elementos Estruturantes

Formato (cm)	Grelha/ Estrutura Geométrica
22.7 x 27 cm	A grelha apresenta duas colunas, com margens interior e exterior de 20 mm e inferior de 30 mm e superior de 35 mm.
	Tipografia
	O tipo de letra não se encontra mencionado na ficha técnica nem se encontra informação sobre este. Contudo, recorrendo à classificação tipográfica de Ellen Lupton conclui-se que pertence à categoria das transicionais sem serifas.
	Capa
	A capa é semelhante em todas as 5 edições. Conta com uma fotografia que ocupa toda a página, o nome, número e data da revista, numa frágil e pouco explorada composição.

Contextualização

Objetivos do objeto gráfico

A RMR (Revista Memória Rural) visa valorizar a identidade regional, trazendo valor e dinâmica à região. A publicação de caráter científico pretende destacar a intervenção de elementos externos, através dos seus artigos científicos.

Como é difundida?

A publicação periódica é difundida pela Câmara Municipal de Carrazeda de Ansiães com a coordenação editorial de António Luis Pereira (Direção Regional de Cultura do Norte — DRCN). Pode ser adquirida em linha no Museu da Memória Rural em *www.museudamemoriarural.pt*.

Intervenientes/ Participantes na Realização

A partir da lista de participantes da publicação, compreende-se que a publicação científica não foi pensada para ter rigor no programa editorial — projeto gráfico e coordenação editorial do historiador e arqueólogo António Luis Pereira (Direção Regional de Cultura do Norte — DRCN).

Salientam-se os cargos de diretor, coordenador geral. A publicação conta com diversos intervenientes durante o processo, como fotógrafos ou redatores (autores dos artigos científicos).

Outras Considerações / Notas

Elementos simbólicos. Influências de outras obras/autores. Legibilidade e expressão.

Revista científica. A publicação é a seleção de artigos científicos enviados para o museu da Memória Rural.

A publicação não apresenta interesse gráfico, é pouco explorada graficamente e não se mostra um exemplo a seguir, enquanto objeto gráfico. Porém, a seleção de conteúdos que englobam a cultura imaterial portuguesa, convertem *Memória Rural* numa escolha evidente.

XV. CASO DE ESTUDO *REVISTA PATRIMÓNIO* (RP)

Descrição Técnica

Nome	Data	Periodicidade	Tiragem
Revista Património	2014 - 2020	Anual	

Preço	Suporte, Técnica de Impressão e Cor
15€	Apresenta suporte digital e impresso. Impressão em offset, em CMYK — 4/4, com papel aproximadamente de 100gr.

Localização	Estrutura Editorial e Navegação
Lisboa, Portugal	A estrutura editorial é fiel de edição para edição. No índice é possível observar a divisão da publicação periódica em 7 segmentos: património cultural e comunicação; pensamento; projetos; opinião; sociedade; acontece; *abstracts*. A navegação na publicação é facilitada pelos separadores, índice e pé-corrente.

Temática

Temática Geral

A temática geral da publicação é o Património Português — como o património arquitetónico e arqueológico, museus, conservação e restauro e património imaterial. A revista é resultado da parceria da Direção-Geral do Património Cultural com a Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Coerência Visual

Os sete números da publicação são semelhantes, tanto na estrutura editorial como na sua composição gráfica. Os começos de artigo, apesar de distintos, são coesos. A linguagem visual alcançada pela harmonia da grelha e da tipografia evidencia os detalhes dos projetos selecionados.

Tipologia dos Elementos Representados

Imagens (Ilustração; Fotografia), Tipografia, notas de rodapé.

Ao longo do miolo, constam distintas tipologias de imagens e de elementos representados, de acordo com o artigo em que estão inseridos.

Apesar da evidente seleção das imagens, não há homogeneidade no tratamento gráfico. As notas de rodapé, remetem para um conhecimento científico.

Elementos Estruturantes

Formato (cm)	Grelha/ Estrutura Geométrica
23 x 30 cm	Com margens inferior e interior de 25 mm, superior de 10 mm e exterior de 15 mm, o miolo da publicação aparenta ter uma grelha de 10 colunas com 6 mm de goteira.
	Tipografia
	O tipo de letra não se encontra mencionado na ficha técnica nem se encontra informação sobre este. Contudo, recorrendo à classificação tipográfica de Ellen Lupton conclui-se que pertence à categoria das transicionais sem serifas.
	Capa
	A capa da publicação conta com um fundo de cor que sobrepõe fotografias presentes no interior do número. Encontra-se representada, alinhada ao centro, a sigla RP (Revista do Património).

Contextualização

Objetivos do objeto gráfico

A publicação pretende dar continuidade às revistas *Estudos/Património* e *Museologia.pt*. A revista "procura a atualidade do pensamento e a diversidade de perspetivas sobre o património cultural" (Imprensa Nacional, 2020).

Como é difundida?

A edição surge da parceria entre a Direção-Geral do Património Cultural e Imprensa Nacional — Casa da Moeda. Atualmente, pode ser adquirida na loja *online* ou física da Impresa Nacional — Casa da Moeda, assim como no *website* da DGPC e em lojas como a do Museu do Tesouro Real, na Ajuda em Lisboa.

Intervenientes/ Participantes na Realização

Diversos são os elementos que colaboram em cada número da publicação. Entre redatores, fotógrafos, revisores e coordenadores, destaca-se a direção de Manuel Lacerda, produção editorial da DGPC e o Design Gráfico do Atelier SilvaDesigners.

Outras Considerações / Notas

Elementos simbólicos. Influências de outras obras/autores. Legibilidade e expressão.

Inicialmente pensada para ser uma revista de banca, RP é atualmente uma revista destinada a especialistas. Com caráter científico, utiliza linguagem técnica, inalcançável a grande parte dos portugueses. Jorge Silva, o designer responsável pela publicação, em conversa refere que "a demarcação do território ficou feita no primeiro número com a própria impotência dos editores em gerir e disciplinar os seus convidados para escrever e fotografar." (2023, para. 46). Refere ainda: "O problema com a RP é que ela própria é uma montra de trabalhos relacionados com a cultura e os agentes dessa cultura acham que isso é suficiente para fazer a revista, portanto não se preocupam com a linguagem, tendências de comunicação, ou soluções criativas que trouxessem o lado mais humano" (2023, para. 46).

XV. CASO DE ESTUDO REVISTA *ADUFE*

Descrição Técnica

Nome	Data	Periodicidade	Tiragem
Adufe	2006 - ATUAL	Anual	5 000/ 15 000 exemplares

Preço	Suporte, Técnica de Impressão e Cor
Gratuita	Suporte digital e impresso, sem informação da gramagem ou tipo de papel. Impressão offset, em CMYK — 4/4.

Localização	Estrutura Editorial e Navegação
Idanha-a-Nova, Portugal	A estrutura editorial não se encontra definida, todavia a revista é demarcada pelo índice, editorial, artigos e entrevistas, guia adufe — com roteiros, agenda e dicas sobre o concelho (gastronomia, restaurantes, artesãos locais, alojamento, associações culturais e recreativas) —, informações úteis e a rúbrica *lado de lá*. A navegação na revista nem sempre é das mais fáceis, pela diversidade gráfica das páginas de um mesmo artigo. Contudo, é auxiliada pelo pé-corrente e similaridade do tratamento de imagens dentro de cada artigo.

Temática

Temática Geral

A publicação periódica tem como temática central o concelho de Idanha-a--Nova, a sua cultura, paisagem e povo.

Coerência Visual

Denota-se a carência de título em determinados artigos e uma enorme flexibilidade no programa de design editorial — disparidade de expressão editorial no início de cada artigo. A exploração exaustiva do miolo é pouco convencional, porém adequada à temática e ao público-alvo. A recorrente escolha tipográfica, formato, edição de imagem e capa conferem-lhe a coerência e coesão entre edições.

Vale enfatizar, que mesmo durante a pandemia de Covid-19, os números foram realizados de modo coerente com os restantes.

Tipologia dos Elementos Representados

Imagens (Ilustração; Fotografia editorial; Colagem digital), Tipografia, Filetes. Enfatiza-se o uso da ilustração, que se prende no ambívio entre a ilustração editorial criativa e o registo descritivo. O estilo, idealizado por Jorge Silva, visa respeitar a anatomia da flora e fauna, de modo ágil e com um baixo custo.

A utilização da fotografia editorial, com recurso a cenários, poses e edição (pós-produção), é eleita, permitindo entregar ao leitor o máximo de semelhança em cada ensaio fotográfico.

Elementos Estruturantes

Formato (cm)	Grelha/ Estrutura Geométrica
16,2 x 20 cm	A grelha conta com 12 colunas, com goteira de 4 mm e margens exterior e inferior de 10 mm, superior 15 mm e 12 mm interior.
	Tipografia
	A tipografia utilizada não consta da ficha técnica. É evidente a mudança tipográfica ao longo dos anos. Assume-se que a revista seja composta nas suas primeiras edições (2006, n.º8) na tipografia *Bembo Book*, de Stanley Morison (2002). Atualmente, desde a edição n.º28 (2020), a Fonte *Domaine* tem vindo a ser utilizada integralmente na publicação.
	Capa
	A capa conta com uma fotografia das paisagens do concelho e um quadrado branco sobre a imagem, que poderá remeter para a membrana quadrangular do instrumento musical de percussão português, adufe (nome da publicação). Este quadrado conta com a indicação do nome e designação da publicação, assim como o idioma, número e data correspondentes.

Contextualização

Objetivos do objeto gráfico

Através do levantamento das paisagens da região, dos testemunhos e sonhos dos seus habitantes, *Adufe* tem como objetivo interligar a tradição com a modernidade, o passado com o futuro.

Como é difundida?

A publicação é disseminada de forma gratuita, pela Câmara Municipal de Idanha-a-Nova. Conta com anúncios feitos pelo atelier SilvaDesigners, presentes no website da Câmara Municipal de Idanha-a-Nova.

Intervenientes/ Participantes na Realização

Design editorial, gestão de conteúdos editoriais e gráficos, tradução, fotografia e ilustração encontram-se a cargo do atelier SilvaDesigners. Destacam-se as funções de **Diretor** Eng. Armindo Jacinto (Presidente da Câmara); **Intervenientes especiais**; **Direção de Arte** Silvadesigners; **Editor**; **Coordenador**; **Redator; Fotógrafos, Ilustradores; Copy-desk**; **Tradutor.**

Outras Considerações / Notas

Elementos simbólicos. Influências de outras obras/autores. Legibilidade e expressão.

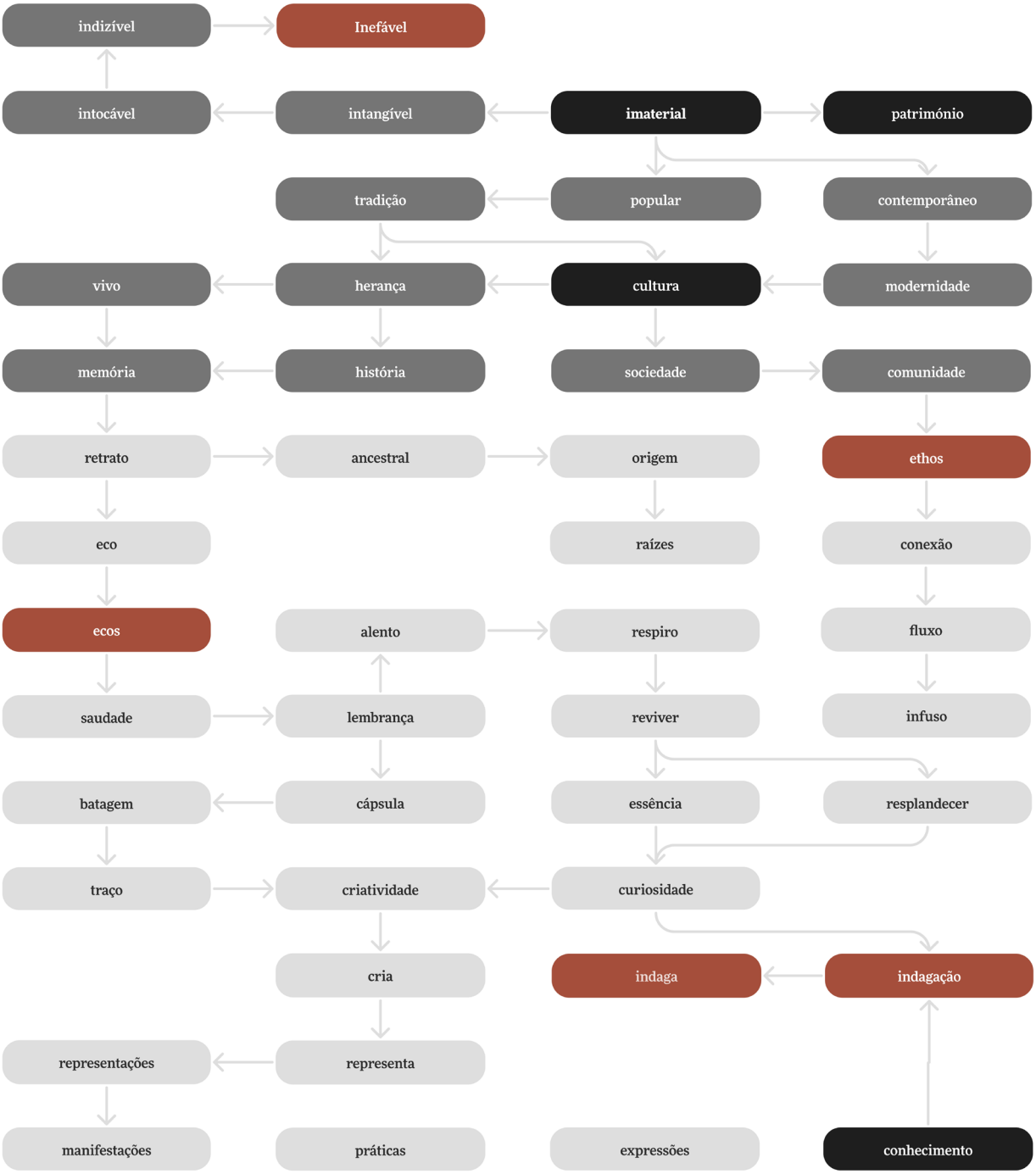
A revista cultural de Idanha-a-Nova destaca-se pela dissemelhança que tem com outras revistas produzidas para o âmbito regional.

A análise apenas diz respeito aos números posteriores ao redesign do Atelier SilvaDesigners, que ocorreu no ano de 2006, n.º8.

Evidencia-se a edição especial, realizada em 2015, no âmbito da candidatura a Cidade Criativa da UNESCO, pela união da tradição e da modernidade.

A revista contou com uma versão para *IPad*, porém sem sucesso.

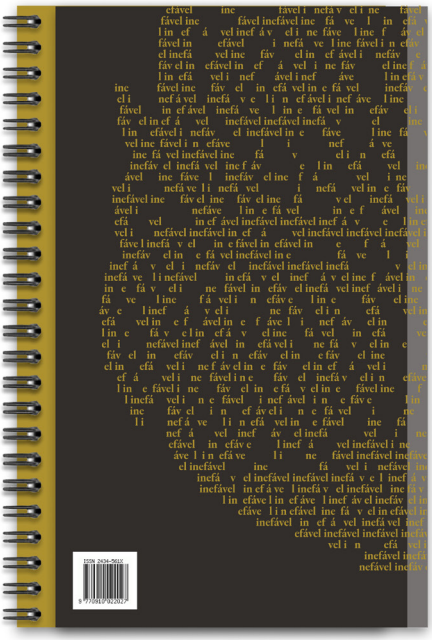
XVI. PROCESSO DE *MIND MAP* DO *NAMING*

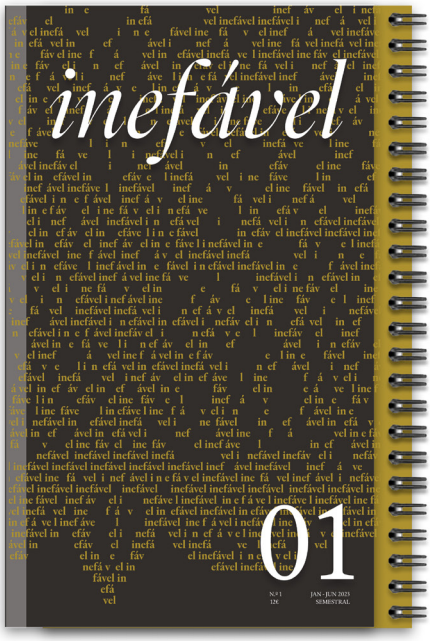


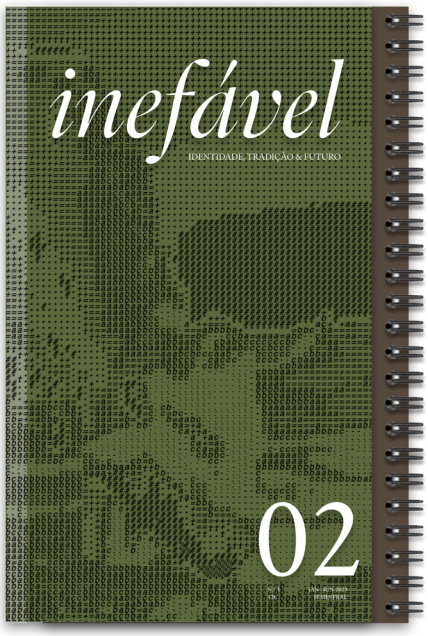
XVII. ESTUDOS DE *TAGLINE*

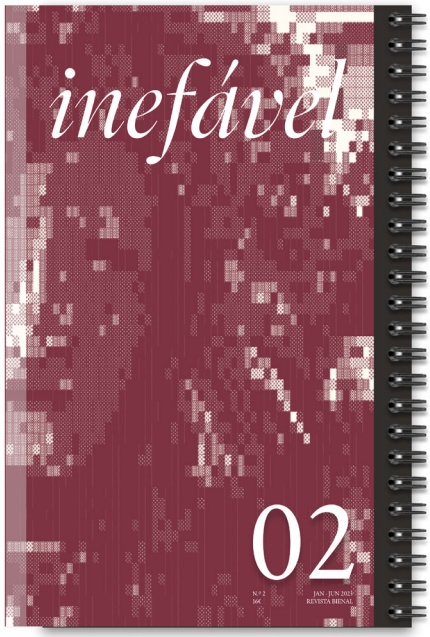
A expressar o inexpressável
Mais do que o conhecimento coletivo
Um futuro feito de passado
Uma identidade de conhecimento
A descrever o indescritível
Ecos de conhecimento
A dualidade do conhecimento
Na dualidade à descoberta
A moldar a singularidade do amanhã
Onde o conhecimento molda uma identidade
A transcender o tempo
Mais que o passado, para além do futuro
Matéria imaterial
Futuro tangível
Cultura Imaterial, passado e futuro
Identidade, passado e futuro
Um passado que tinge o futuro
A memória que tinge o futuro
As raízes que tingem adiante
A tradição que tinge o futuro
A tradição que tinge o amanhã
O passado e o futuro em revista
Uma revista onde o conhecimento molda uma identidade
A revista onde o conhecimento da identidade molda o futuro
O conhecimento que transcende o tempo
O conhecimento de um passado, de um futuro e de uma identidade
A revista que conhece a identidade
A cultura imaterial em revista
Revista material sobre cultura imaterial

XVIII. ESTUDOS DE CAPA E APLICAÇÕES



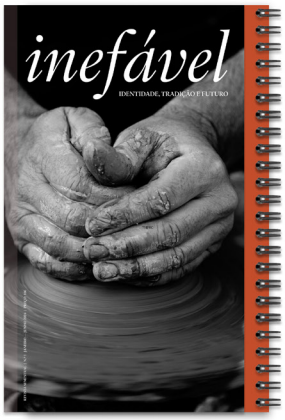




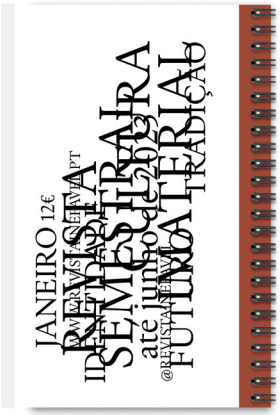



inefável
01
inefável
02
inefável
03
inefável
03
inefável
01
inefável
02
inefável
03
inefável
04


inefável
02
inefável
02
inefável
03
inefável
02
inefável
01
inefável
02
inefável
02
inefável
03
inefável
03
inefável
02
inefável
03
inefável
01
inefável
RENDA DE BILROS
A TRADIÇÃO DE FARMINHÃO
01
inefável
A CESTARIA
TRADICIONAL PORTUGUESA
01
inefável (mag)
A CESTARIA
TRADICIONAL PORTUGUESA

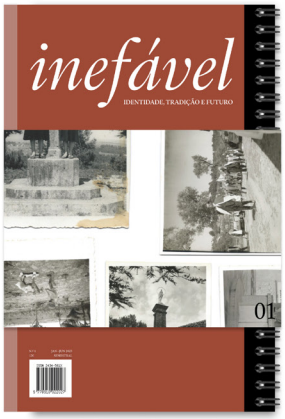

inefável
IDENTIDADE, TRADIÇÃO E FUTURO

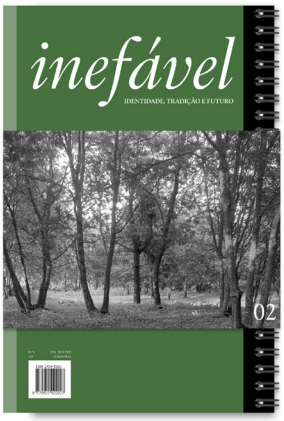

inefável

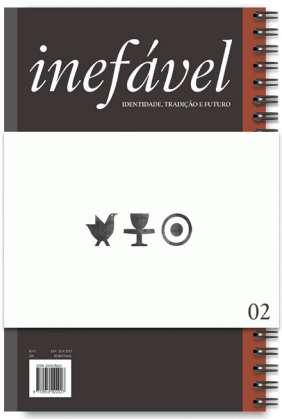

JANEIRO 12€
REVISTA
SEMESTRAL
até junho de 2023
@REVISTAINEFAVEL
FUTURO
TRADIÇÃO
MATERIAL


inefável
IDENTIDADE, TRADIÇÃO E FUTURO


inefável
IDENTIDADE, TRADIÇÃO E FUTURO
@REVISTAINEFAVEL
IDENTIDADE
REVISTA
FUTURO
12€
JANEIRO
até junho de 2023
TRADIÇÃO
01


inefável
IDENTIDADE, TRADIÇÃO E FUTURO
01


inefável
IDENTIDADE, TRADIÇÃO E FUTURO
02


inefável
IDENTIDADE, TRADIÇÃO E FUTURO
02


LANÇAMENTO
REVISTA INEFÁVEL
É com enorme gosto que te convidamos para o lançamento da revista *Inefável*! A tua presença enche-nos de alegria neste momento de celebração, repleto de identidade, tradição e futuro.
Vamos *celebrar a cultura imaterial portuguesa*, através das suas manifestações, no *próximo dia 12 de junho*, no Largo da Ajuda.
Aguardamos para compartilhar este capítulo excitante contigo.
Cumprimentos,
Laura Alves
Editor Chefe
inefável


LANÇAMENTO
REVISTA INEFÁVEL
Centro Cultural de Belém
12 junho
Sala 3
inefável


inefável
Câmara Municipal do Sátão
ENTRE MÍSCAROS
E CANTARELOS


Inauguração
da revista inefável
21 agosto
CCB 14h30
A inauguração da revista Inefável acontecerá no dia 10 de Fevereiro, no edifício CCB.
inefável


Workshop
mesa ao compostor
21 agosto
CCB 14h30
A inauguração da revista Inefável acontecerá no dia 10 de Fevereiro, no edifício CCB.
inefável


Centro Cultural de Belém
DO BARRO PRETO
À MESA PORTUGUEZA
9 maio
a 21 setembro
PATRIMONIO CULTURAL
inefável


WORKSHOP
D'UMA REVISTA
MUITO PORTUGUESA
6 MAIO —
21 AGOSTO
CENTRO CULTURAL DE BELÉM
A inauguração da revista Inefável acontecerá no próximo dia 10 de Fevereiro, no edifício CCB, contará com a presença de muitos convidados, por isso não pode faltar.
inefável
PATRIMONIO CULTURAL


A cultura visível
do Património
invisível.
19-23
fevereiro
A apresentação de inscrição é obrigatória.
PATRIMONIO CULTURAL
inefável


LANÇAMENTO
REVISTA INEFÁVEL
Centro Cultural de Belém
12 junho
Sala 3
PATRIMONIO CULTURAL
inefável

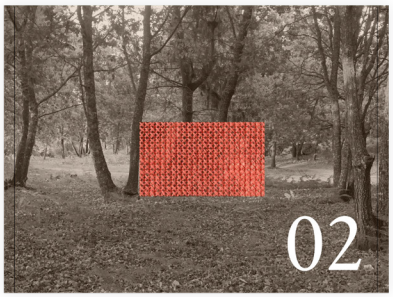
XIX. COLEÇÃO DE INVÓLUCROS














01
inefável
N.º 1
JANEIRO 2024
SEMESTRAL
€16.00

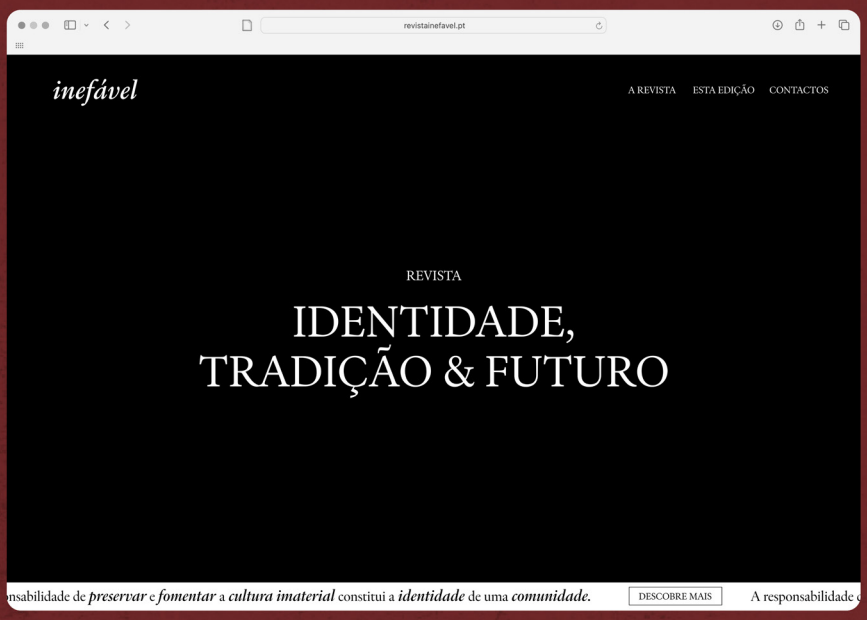

inefável
N.º 2
JULHO 2024
SEMESTRAL
€16.00
ISSN 2434-561X
IDENTIDADE, TRADIÇÃO E FUTURO
02


inefável
N.º 3
JANEIRO 2025
SEMESTRAL
€16.00
ISSN 2434-561X
IDENTIDADE, TRADIÇÃO E FUTURO
03

XX. PÁGINAS *WEBSITE*

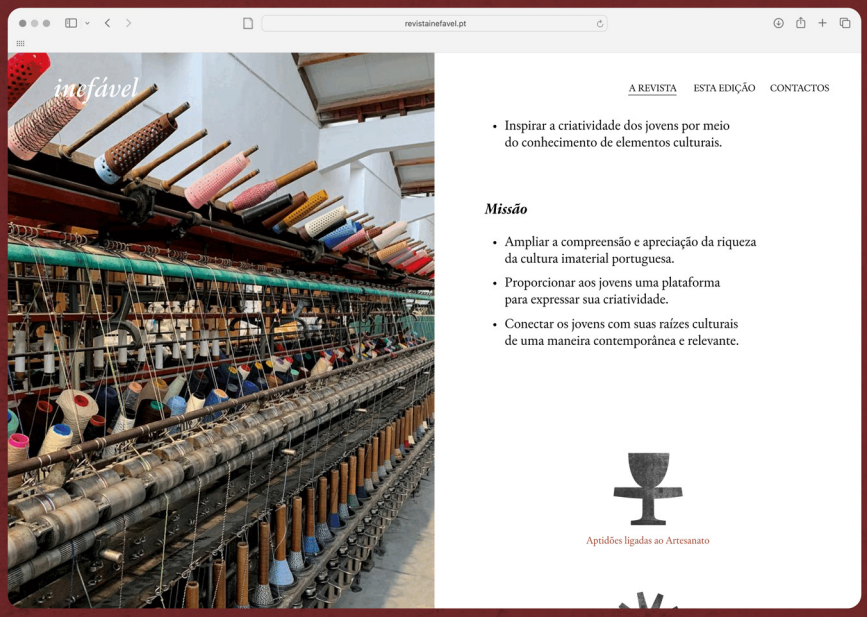


Splash Page

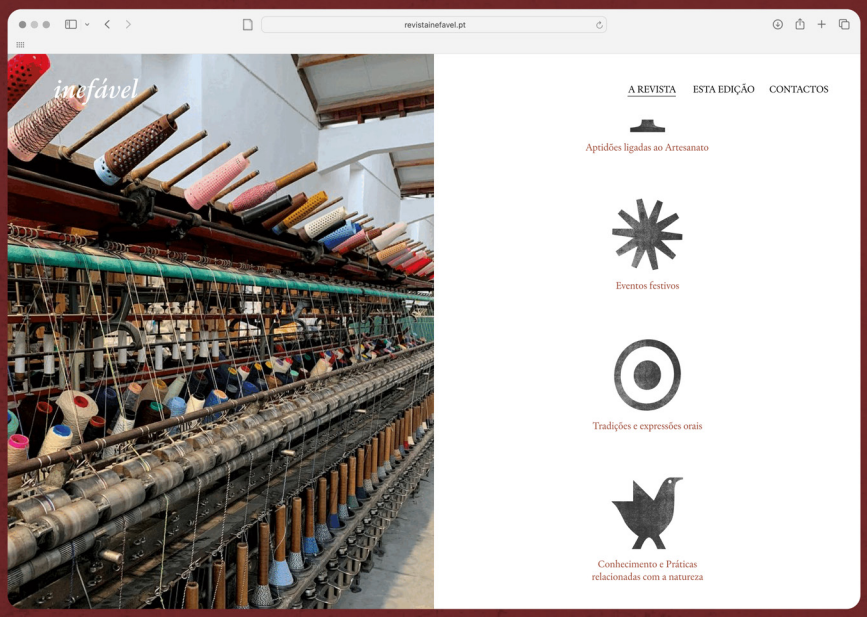


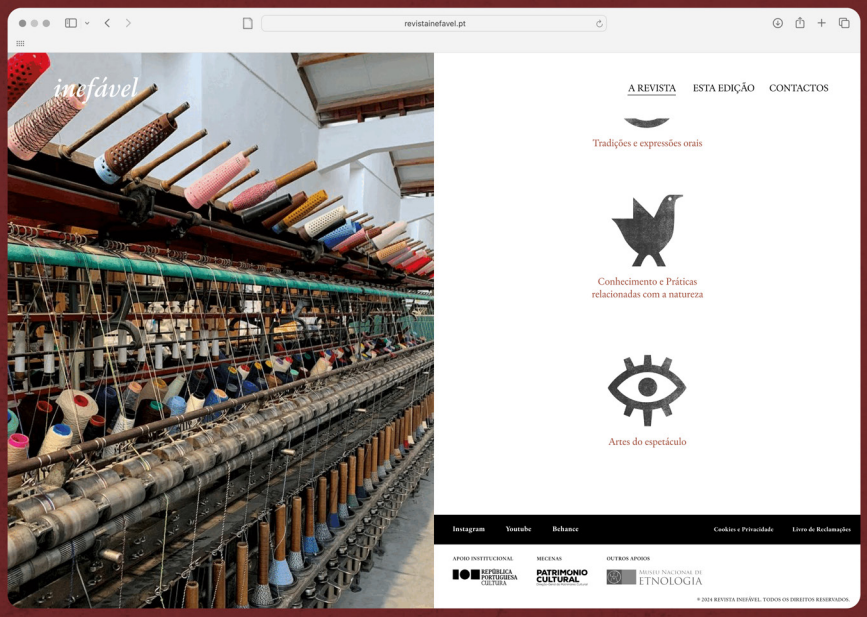
HomePage


revistainefavel.pt
inefável
A REVISTA
ESTA EDIÇÃO
CONTACTOS
Uma Revista Cultural Portuguesa
UM PASSADO QUE TINGE O FUTURO
A revista inefável nasce de um projeto que visa valorizar o Património Cultural Imaterial e a comunidade que a preserva. Com cada exemplar pode explorar e celebrar a riqueza da Cultura Imaterial Portuguesa, com perspetivas tradicionais e científicas, mergulhando nas técnicas tradicionais e do artesanato, eventos festivos, tradição oral, natureza e muito mais! A revista semestral inefável proporciona uma experiência única e imersiva que surge diretamente de Portugal para jovens criativos.
Objetivos

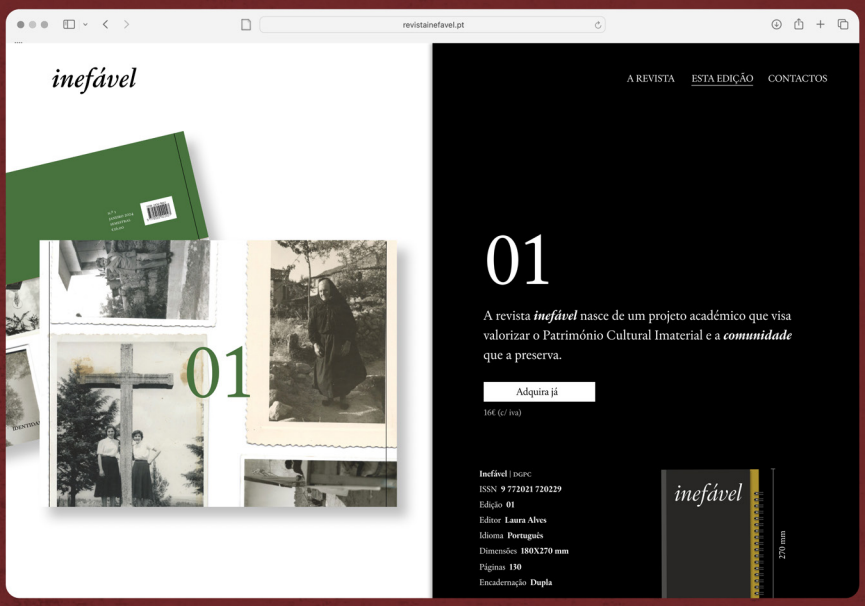

revistainefavel.pt
inefável
A REVISTA
ESTA EDIÇÃO
CONTACTOS
• Inspirar a criatividade dos jovens por meio do conhecimento de elementos culturais.
Missão
• Ampliar a compreensão e apreciação da riqueza da cultura imaterial portuguesa.
• Proporcionar aos jovens uma plataforma para expressar sua criatividade.
• Conectar os jovens com suas raízes culturais de uma maneira contemporânea e relevante.
Aptidões ligadas ao Artesanato

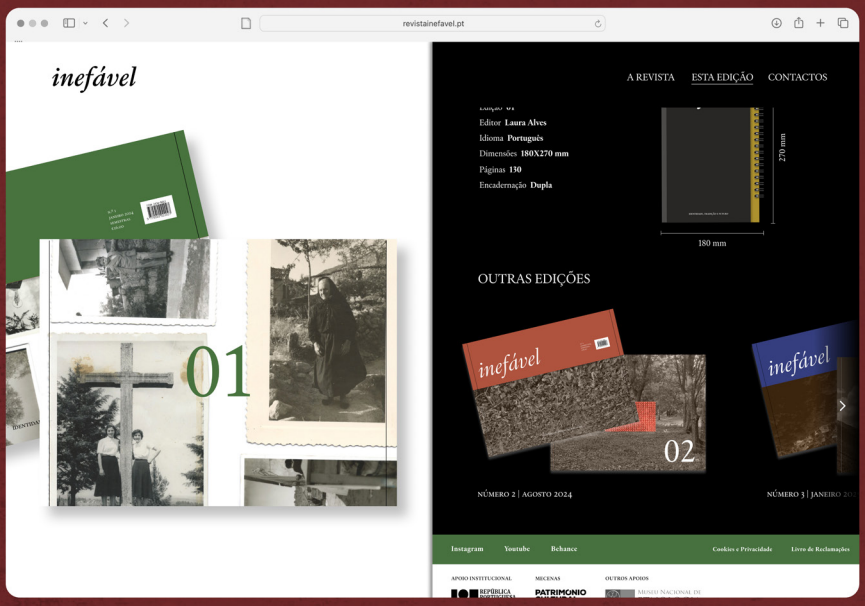
A Revista


revistainefavel.pt
inefável
A REVISTA
ESTA EDIÇÃO
CONTACTOS
Aptidões ligadas ao Artesanato
Eventos festivos
Tradições e expressões orais
Conhecimento e Práticas relacionadas com a natureza

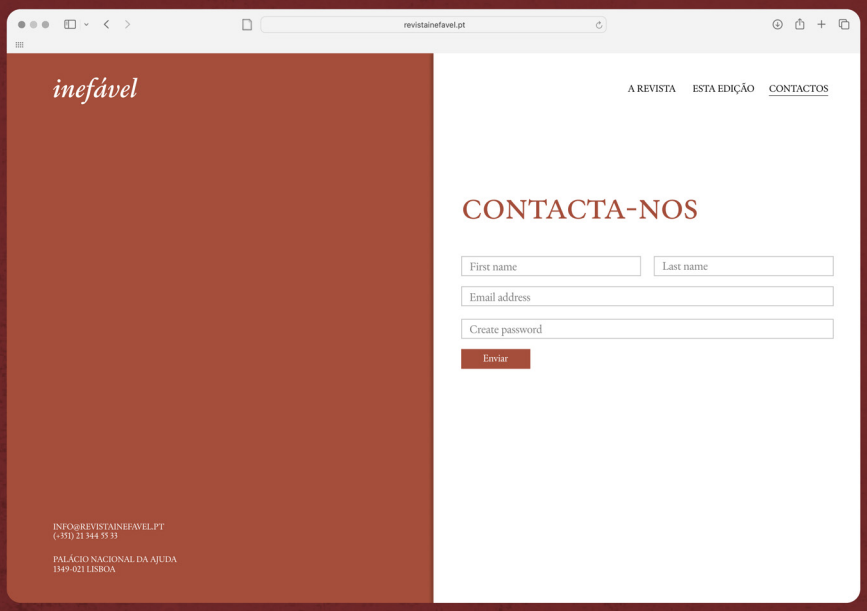

revistainefavel.pt
inefável
A REVISTA
ESTA EDIÇÃO
CONTACTOS
Tradições e expressões orais
Conhecimento e Práticas relacionadas com a natureza
Artes do espetáculo
Instagram
Youtube
Behance
Cookies e Privacidade
Livro de Reclamações
APOIO INSTITUCIONAL
MECENAS
OUTROS APOIOS
ETNOLOGIA

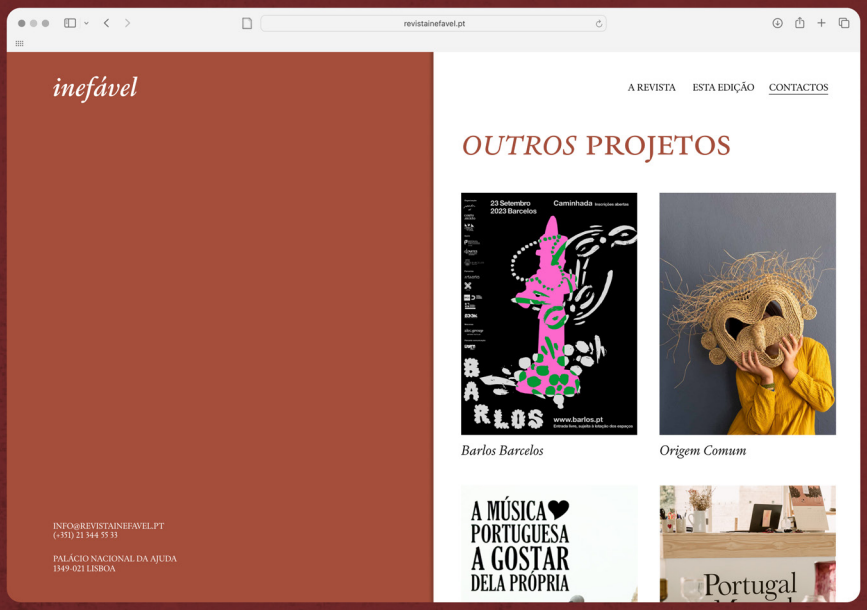
A Revista


revistainefavel.pt
inefável
A REVISTA
ESTA EDIÇÃO
CONTACTOS
01
A revista *inefável* nasce de um projeto académico que visa valorizar o Património Cultural Imaterial e a *comunidade* que a preserva.
Adquira já
16€ (c/ iva)
Inefável | DGPC
ISSN 9 772021 720229
Edição 01
Editor Laura Alves
Idioma Português
Dimensões 180X270 mm
Páginas 130
Encadernação Dupla
inefável
270 mm

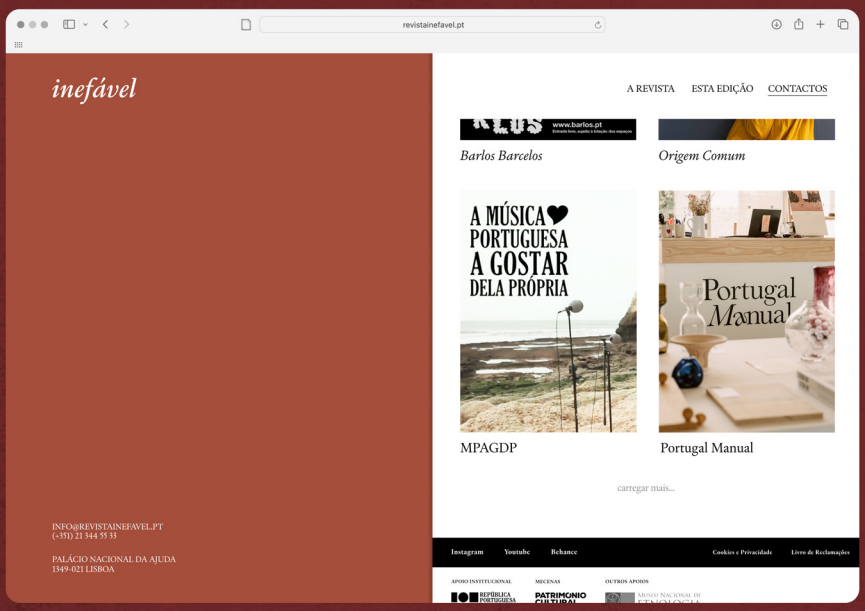

revistainefavel.pt
inefável
A REVISTA
ESTA EDIÇÃO
CONTACTOS
Editor Laura Alves
Idioma Português
Dimensões 180X270 mm
Páginas 130
Encadernação Dupla
270 mm
180 mm
OUTRAS EDIÇÕES
inefável
02
inefável
NÚMERO 2 | AGOSTO 2024
Instagram
Youtube
Behance
Cookies e Privacidade
Livro de Reclamações
APOIO INSTITUCIONAL
MECENAS
OUTROS APOIOS
PATRIMONIO

Esta Edição


revistainefavel.pt
inefável
A REVISTA
ESTA EDIÇÃO
CONTACTOS
CONTACTA-NOS
First name
Last name
Email address
Create password
Enviar
INFO@REVISTAINEFAVEL.PT
(+351) 21 344 55 33
PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA
1349-021 LISBOA


revistainefavel.pt
inefável
A REVISTA
ESTA EDIÇÃO
CONTACTOS
OUTROS PROJETOS
23 Setembro
2023 Barcelos
Caminhada
www.barlos.pt
Barlos Barcelos
Origem Comum
A MÚSICA
PORTUGUESA
A GOSTAR
DELA PRÓPRIA
Portugal
INFO@REVISTAINEFAVEL.PT
(+351) 21 344 55 33
PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA
1349-021 LISBOA

Contactos


revistainefavel.pt
inefável
A REVISTA
ESTA EDIÇÃO
CONTACTOS
www.barlos.pt
Barlos Barcelos
Origem Comum
A MÚSICA ♥ PORTUGUESA A GOSTAR DELA PRÓPRIA
Portugal Manual
MPAGDP
Portugal Manual
carregar mais...
INFO@REVISTAINEFAVEL.PT
(+351) 21 344 55 33
PALÁCIO NACIONAL DA AJUDA
1349-021 LISBOA
Instagram
Youtube
Behance
Cookies e Privacidade
Livro de Reclamações
APOIO INSTITUCIONAL
MECENAS
OUTROS APOIOS
PATRIMÓNIO CULTURAL

Contactos

XXI. PUBLICAÇÕES DA PÁGINA *INSTAGRAM*

1080 px (ratio 1/1)



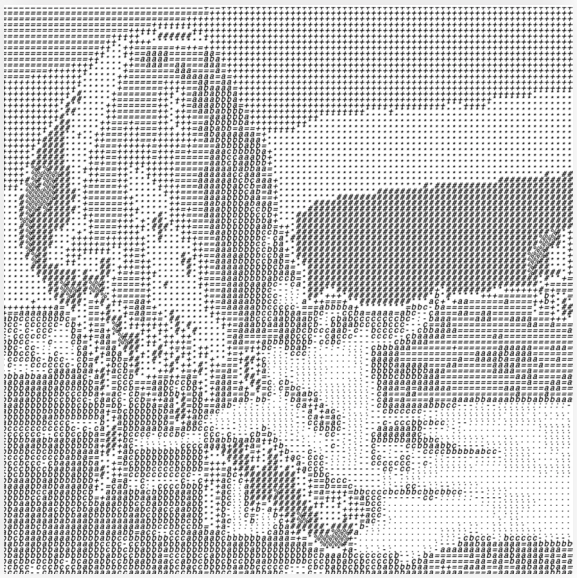

inefável
Exposição e efemérides
DO BARRO PRETO
À MESA PORTUGUESA


CENTRO CULTURAL DE BELÉM
Cultura imaterial
além fronteiras
inefável


01
inefável


Alimentação
& desperdício
1 a 22 novembro
MUSEU DO PÃO, SEIA
Aprenda a cozinhar com propósito
e a reduzir o desperdício alimentar.
inefável

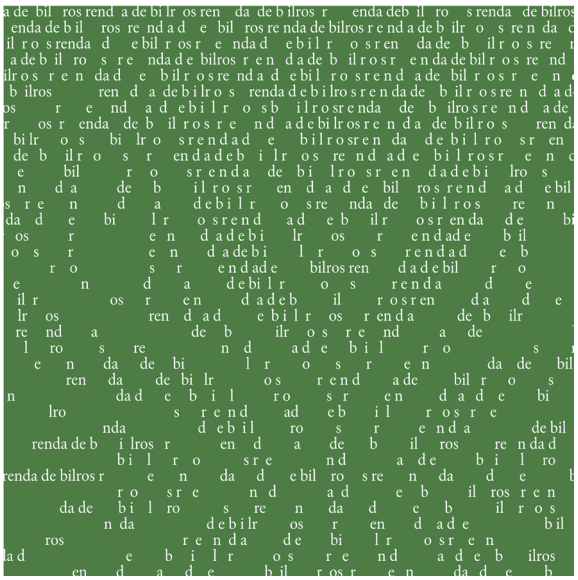

inefável
Apanha de cogumelos silvestres
ENTRE MÍSCAROS
E CANTARELOS




O padrão do bailinho
QUINTA DA MAGNÓLIA
22 outubro
duração de 2h
inefável


inefável
"Sem Património não há comunidade e sem comunidade não há Património"
JOÃO MANUEL SILVA, N.º2, 2023


inefável
Artesanato tradicional
USAR A NATUREZA COMO INSPIRAÇÃO




Oh, arte rendilheira
ONLINE | LOULÉ CRIATIVO
22 outubro
duração de 2h
inefável


CARNAVAL DE PODENCE
Chocalhos, sons & texturas
inefável

XXII. PANFLETOS A3







A tradição que tinge o futuro

18 projetos e personalidades

com aptidões ligadas ao artesanato tradicional

Origem Comum
www.origemcomum.com
@origem_comum

Passa ao Futuro
www.passaaofuturo.com
@passaaofuturo

Portugal Manual
www.portugalmanual.com
@portugal_manual

A Vida Portuguesa
www.avidaportuguesa.com
@avidaportuguesa @depozito.pt

A avó veio trabalhar
www.fermenta.org
@aavoveiotrabalhar

O cesto
www.ocesto.com.pt
@ocestoartesanato

Barlos Barcelos
www.barlos.pt
@barlosbarcelos

Saber Fazer
www.saberfazer.org
@osaberfazer

Lãnd
www.land-week.com
@land_wool_innovation_week

Burel Factory
www.burelfactory.com
@burel.factory

Béhen
www.behenstudio.com
@behen.studio

Binaural Nodar
www.binauralmedia.org
@binauralnodar

Bailha
www.bailha.pt
@bailha.madeira

MPAGDP
www.ampagdp.org
@mpagdp

inefável
Para mais informações consultar o QRCode ou www.revistainefavel.pt

REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA
PATRIMÓNIO CULTURAL

um bordado de tradição

Aplica a *técnica tradicional* de ponto-cruz
e ilustra a tua *fruteira!*



inefável

um bordado de tradição

Aplica a *técnica tradicional* de ponto-cruz
e ilustra o teu *castiçal!*



inefável


18 projetos e personalidades
com aptidões ligadas ao artesanato tradicional
A tradição que tinge o futuro
Origem Comum
www.origemcomum.com
@origem_comum
Passa ao Futuro
www.passaaofuturo.com
@passaaofuturo
Portugal Manual
www.portugalmanual.com
@portugal_manual
A Vida Portuguesa
www.avidaportuguesa.com
@avidaportuguesa @depozito.pt
A avó veio trabalhar
www.fermenta.org
@aavoveiotrabalhar
O cesto
www.ocesto.com.pt
@ocestoartesanato
Barlos Barcelos
www.barlos.pt
@barlosbarcelos
Saber Fazer
www.saberfazer.org
@osaberfazer
Länd
www.land-week.com
@land_wool_innovation_week
Burel Factory
www.burelfactory.com
@burel.factory
Béhen
www.behenstudio.com
@behen.studio
Binaural Nodar
www.binauralmedia.org
@binauralnodar
Bailha
www.bailha.pt
@bailha.madeira
MPAGDP
www.ampagdp.org
@mpagdp
inefável
Para mais informações consultar o QRCode ou www.revistainefavel.pt
REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA
PATRIMÓNIO CULTURAL

XXIII. PUBLICAÇÃO *INEFÁVEL*



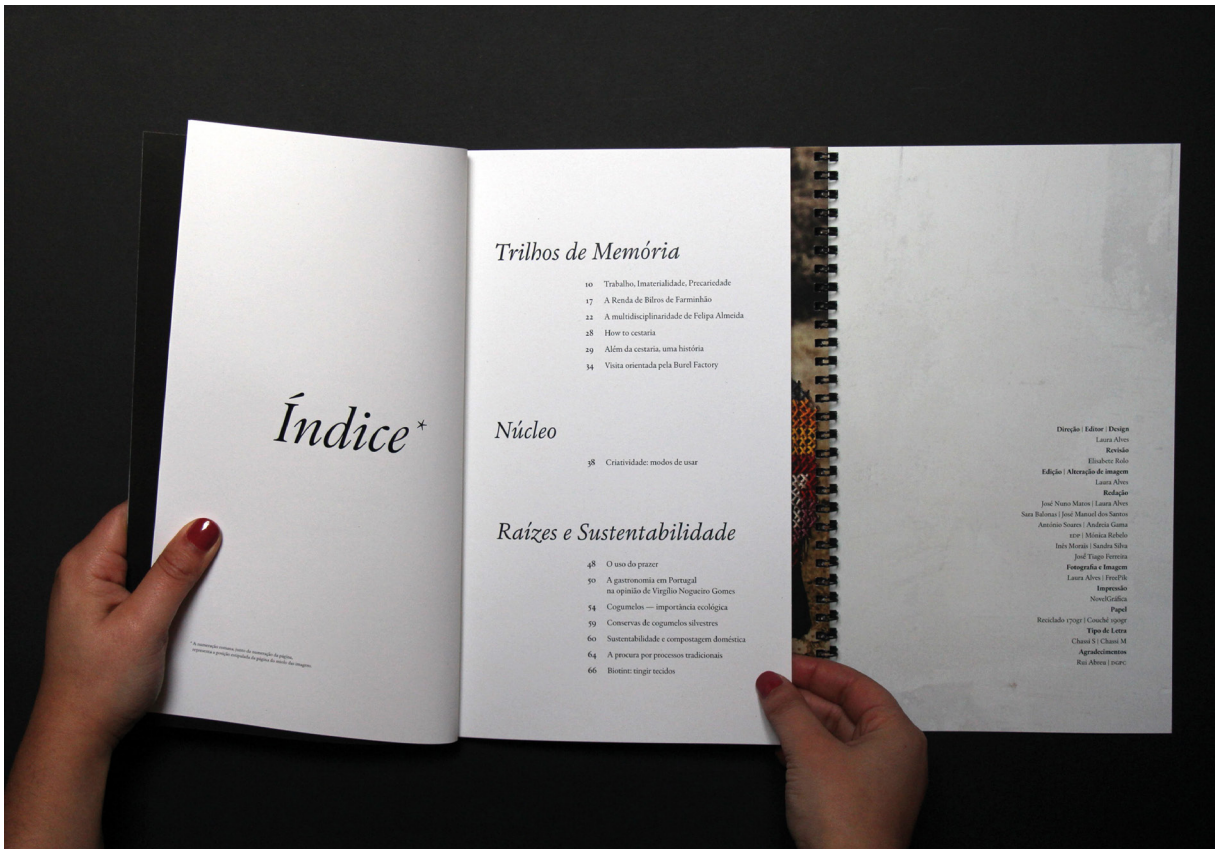

IDENTIDADE, TRADIÇÃO E FUTUR
IDENTIDADE, TRADIÇÃ


O E FUTURO


inefável
IDENTIDADE, TRADIÇÃO E FUTURO


Carta do Editor
Caros leitores,
Com grande entusiasmo apresento o 1.º número de Inefável, uma publicação na qual pretendemos explorar, descobrir e celebrar a riqueza da Cultura Imaterial Portuguesa, com perspetivas tradicionais e científicas.
Nesta edição, mergulhamos desde a primeira secção em técnicas tradicionais portuguesas, como a renda de bilros, a cestaria ou o buril. Com uma abordagem que abraça tanto as visões ancestrais quanto as contemporâneas, recomendamos a leitura e reflexão tendo em conta a continuidade e definição das técnicas para o enriquecimento cultural coletivo.
Na segunda área, dando destaque à criatividade, proponho a leitura do artigo de opinião de Sara Balonas.
Desde a apanha de cogumelos silvestres, uma prática que combina conhecimento, tradição e aventura, até à arte de tingir tecidos com compostos orgânicos, é evidente como a natureza e a cultura imaterial se entrelaçam de formas surpreendentes, promovendo a sustentabilidade financeira e ecológica.
Por fim, com a rica biodiversidade, técnicas e tradições, convido-o a desfrutar da publicação, das imagens apresentadas e desafio-o a criar.
Um excelente semestre,
Laura Alves
Editor Executivo
Direção | Editor | Design
Laura Alves
Revisão
Elisabete Rolo
Edição | Alteração de imagem
Laura Alves
Redação
José Nuno Matos | Laura Alves
Sara Balonas | José Manuel dos Santos
António Soares | Andreia Gama
RTP | Mónica Rebelo
Inês Morais | Sandra Silva
José Tiago Ferreira
Fotografia e Imagem
Laura Alves | FreePik
Impressão
NovelGráfica
Papel
Reciclado 170gr | Couché 130gr
Tipo de Letra
Chassi S | Chassi M
Agradecimentos
Rui Abreu | INCAFC


Tradições e expressões *orais*
Conhecimento e práticas
relacionadas com a *natureza*
Eventos festivos
Aptidões ligadas
ao *artesanato tradicional*
Artes do *espetáculo*
Direção | Editor | Design
Laura Alves
Revisão
Elisabete Rolo
Edição | Alteração de imagem
Laura Alves
Redação
José Nuno Matos | Laura Alves
Sara Balonas | José Manuel dos Santos
António Soares | Andreia Gama
ESE | Mónica Rebelo
Inês Morais | Sandra Silva
José Tiago Ferreira
Fotografia e Imagem
Laura Alves | FreePik
Impressão
NovelGráfica
Papel
Reciclado 170gr | Couché 130gr
Tipo de Letra
Chassi S | Chassi M
Agradecimentos
Rui Abreu | ISCPC


*Índice**
Trilhos de Memória
10 Trabalho, Imaterialidade, Precariedade
17 A Renda de Bilros de Farminhão
22 A multidisciplinaridade de Felipa Almeida
28 How to cestaria
29 Além da cestaria, uma história
34 Visita orientada pela Burel Factory
Núcleo
38 Criatividade: modos de usar
Raízes e Sustentabilidade
48 O uso do prazer
50 A gastronomia em Portugal
na opinião de Virgílio Nogueiro Gomes
54 Cogumelos — importância ecológica
59 Conservas de cogumelos silvestres
60 Sustentabilidade e compostagem doméstica
64 A procura por processos tradicionais
66 Biotint: tingir tecidos
Direção | Editor | Design
Laura Alves
Revisão
Elisabete Rolo
Edição | Alteração de imagem
Laura Alves
Redação
José Nuno Matos | Laura Alves
Sara Balonas | José Manuel dos Santos
António Soares | Andreia Gama
ESE | Mónica Rebelo
Inês Morais | Sandra Silva
José Tiago Ferreira
Fotografia e Imagem
Laura Alves | FreePik
Impressão
NovelGráfica
Papel
Reciclado 170gr | Couché 130gr
Tipo de Letra
Chassi S | Chassi M
Agradecimentos
Rui Abreu | ISCPC


Trilhos de memória
Síntese:
Valorização do Imaterial; Técnicas Tradicionais; Cestaria;
Rendas de Bilros; BurelFactory; Histórias e Conhecimento.
Direção | Editor | Design
Laura Alves
Revisão
Elisabete Rolo
Edição | Alteração de imagem
Laura Alves
Redação
José Nuno Matos | Laura Alves
Sara Balonas | José Manuel dos Santos
António Soares | Andreia Gama
RTP | Mónica Rebelo
Inês Morais | Sandra Silva
José Tiago Ferreira
Fotografia e Imagem
Laura Alves | FreePik
Impressão
NovaGráfica
Papel
Reciclado 170gr | Couché 130gr
Tipo de Letra
Chassi S | Chassi M
Agradecimentos
Rui Abreu | DGARC


Trabalho,
Imaterialidade,
Precariedade
de José Nuno Matos
8
{ III – IV }
Direção | Editor | Design
Laura Alves
Revisão
Elisabete Rolo
Edição | Alteração de imagem
Laura Alves
Redação
José Nuno Matos | Laura Alves
Sara Balonas | José Manuel dos Santos
António Soares | Andreia Gama
RTP | Mónica Rebelo
Inês Morais | Sandra Silva
José Tiago Ferreira
Fotografia e Imagem
Laura Alves | FreePik
Impressão
NovaGráfica
Papel
Reciclado 170gr | Couché 130gr
Tipo de Letra
Chassi S | Chassi M
Agradecimentos
Rui Abreu | DGARC

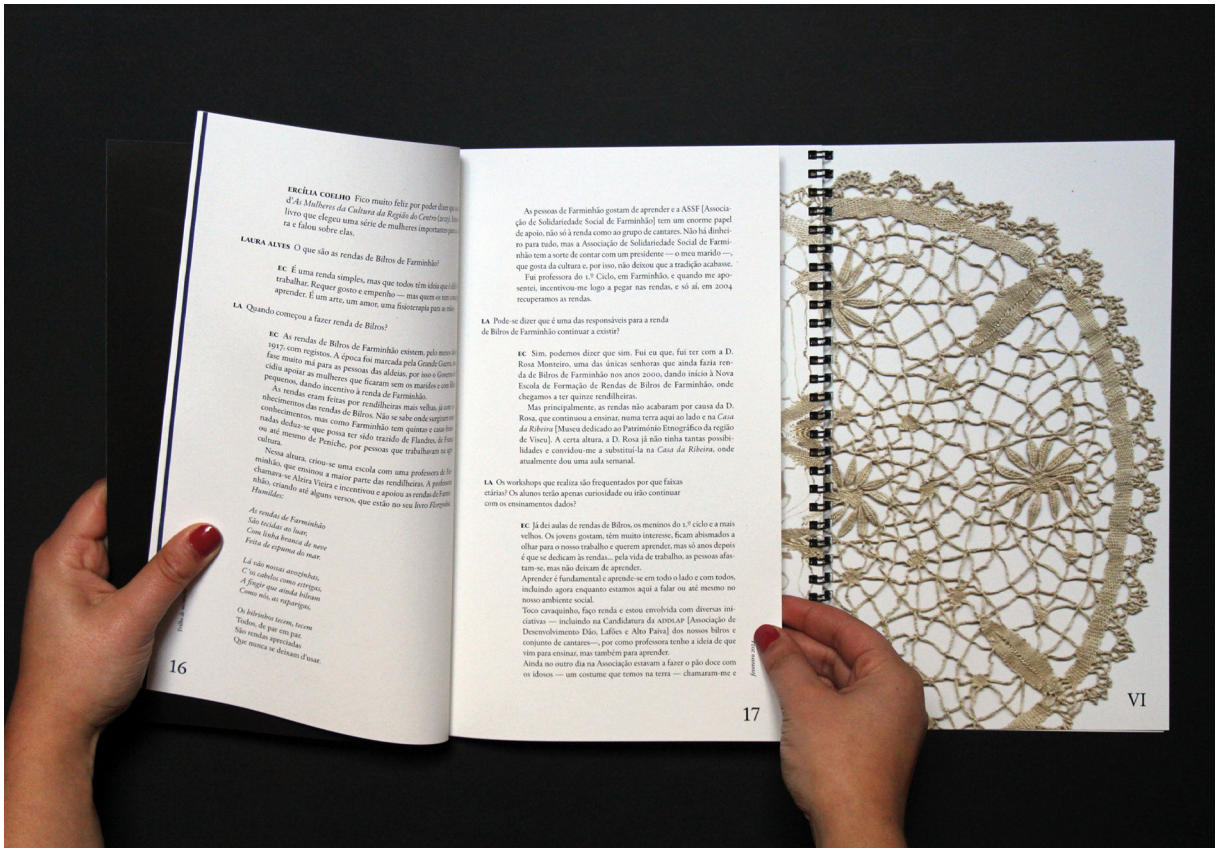

Trabalho, Imaterialidade, Precariedade
de José Nuno Matos
8
[III–IV]
A resposta pública à epidemia do covid-19 veio evidenciar algumas características estruturais da vida de quem trabalha. Um destes traços é perceptível nas imagens das carruagens de comboios que, ao contrário das fotos de ruas de cidades vazias, não assinalam qualquer fuga à normalidade. Nelas é possível reconhecer os «agentes de saúde públicas» de terceira linha que nunca deixaram de apanhar transportes para o emprego nas limpezas, nas entregas ou no supermercado, apesar de todos os riscos implicados. Se até aos dias de hoje este tipo de trabalho intensivo e mal remunerado constituía a derradeira forma de sobrevivência, em alternativa ao desemprego, a sua atual função "é subitamente contrariada pelo facto de o trabalho poder efetivamente resultar na morte de um número suficiente de proletários"[1].
Um segundo elemento é providenciado pelas interligações superadas pelas novas tecnologias digitais. Através destas, milhares de pessoas passaram a trabalhar a partir de casa, um fenómeno que vem dificultar a identificação da linha de fronteira entre o trabalho e o resto da vida. Embora esta modalidade continue a ser apanágio de um tipo de trabalhador dito «qualificado», uma das principais mudanças verificadas foi o seu alargamento a empresas que estão longe de se enquadrar nesta categoria, como o das centrais de atendimento (*call centre*). Neste caso, a deslocalização para o interior das habitações não implicou grandes mudanças na rotina de produção, dadas as amplas possibilidades de monitorização e vigilância de que as empresas podem auferir.
Por fim, na economia dos efeitos provocados pelo encerramento de estabelecimentos comerciais e unidades produtivas, um dos segmentos mais prejudicados foi o do «trabalho independentes», arrastando consigo setores profissionais, como o da cultura, onde este tipo de vínculo funciona como o mediador contratual por excelência. Tal fenómeno não só vem colocar em causa a relação entre flexibilidade e aumento de emprego, como a próprio figura proa do neoliberalismo, o empreendedor, cuja iniciativa passou, por estes dias, a concentrar-se na obtenção de subsídios e apoios públicos.
Estas mudanças traduzem, conforme mencionado, componentes estruturais das relações de trabalho. O objetivo deste ensaio é produzir uma reflexão em torno destes elementos, procurando analisar a reconfigu-
1. Joshua Clover, "#Covideo". Disponível em https://www.versobooks.com/2020/08/#covideo-joshua-clover.html, consultado a 19.08.20.
IV

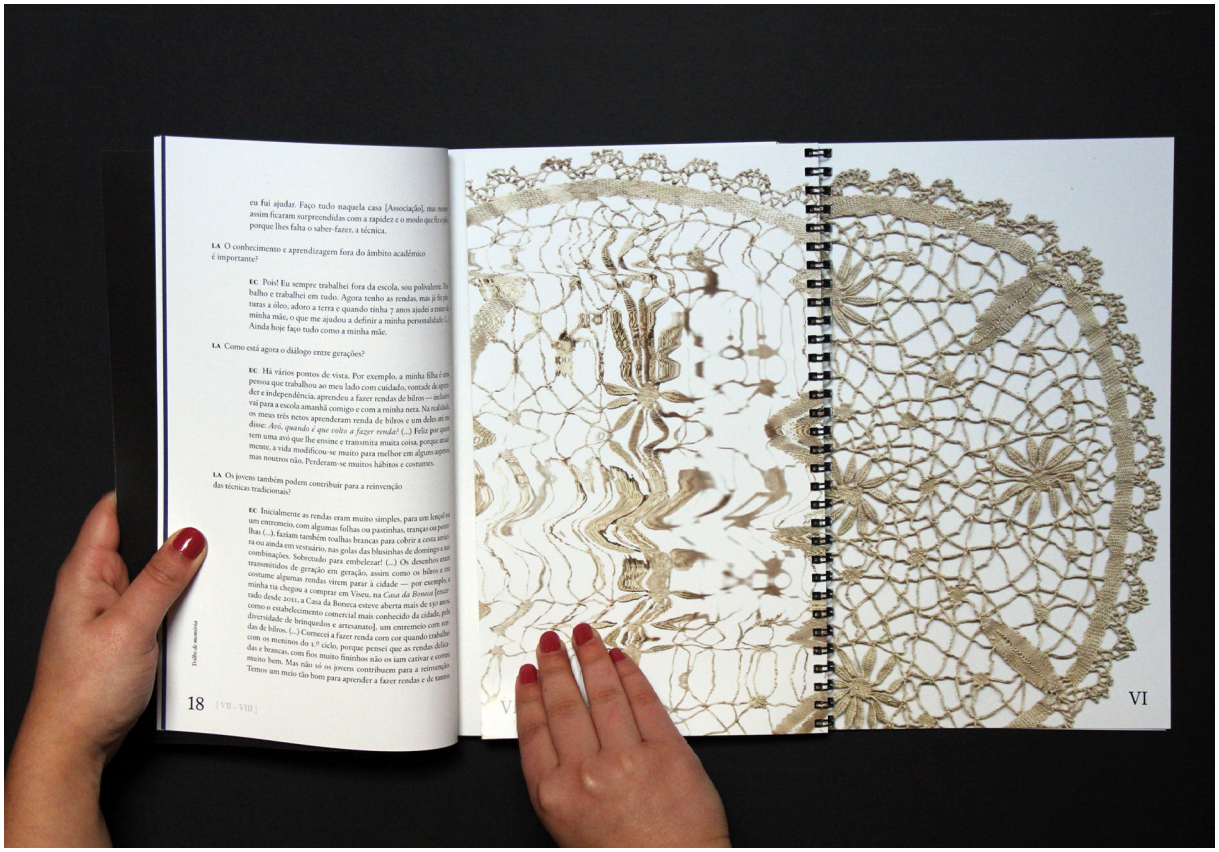

ração das formas de trabalho e de emprego ao longo das últimas décadas e questionar até que ponto é que esta reproduz uma lógica subjacente ao modo de produção capitalista.
A imaterialidade do trabalho
Derivado do termo em latim *tripalium*, um objeto de tortura medieval, a ideia de trabalho remete comummente para uma noção de esforço e de sacrifício. Em fábulas infantis, como a da cigarra e da formiga, ou ditados populares – «mais vale quem muito trabalha do que quem muito madruga» –, o trabalho é contraposto a uma esfera de prazer e de hedonismo. Mesmo nas profissões, cujo exercício vocacional passa por uma "entrega apaixonada a uma causa"[2], a expressão de uma criança acaba por ser enquadrada num código de conduta ao qual se presta juramento.
Esta representação do trabalho encontra-se de tal forma cristalizada que o próprio conceito tem sofrido diversas tentativas de abandono. A procura de *colaboradores*, e não de *trabalhadores*, pretende vulgarizar a autoimagem da empresa enquanto organização horizontal, baseada na atividade (ou *pré-atividade*, como surge habitualmente designada) de quem dela faz parte, independentemente da posição ocupada, contrato ou montante salarial.
Esta mudança de valores reflete as próprias transformações do mundo do trabalho. As inovações tecnológicas nas áreas da comunicação e da informação vieram responsabilizar não só pela redistribuição de efetivos entre os setores da economia, passando o terciário a possuir mais empregos do que o primário e secundário, como também pela mudança na forma de se trabalhar. O conceito de *trabalho imaterial* veio responder a este fenómeno, surgindo como *alternativa* a categorias analíticas mais apropriadas à era industrial, como a de *trabalho manual e intelectual*. Inicialmente proposto pelo filósofo italiano Maurizio Lazzarato, corresponde ao "tipo de trabalho que produz o conteúdo informacional e cultural de mercadoria"[3]. Nele incluem-se,
10
O conceito de ***trabalho imaterial*** veio responder a este fenómeno, surgindo ***como alternativa a categorias*** analíticas mais apropriadas à era industrial, como a de ***trabalho manual e intelectual.***
segundo a definição, tanto ideias e conhecimentos de natureza técnica, como atividades culturais e comunicacionais a que, normalmente, não se atribui uma componente laboral. Assim, conforme viria a ser desenvolvido por outros autores, o afeto ou mesmo as próprias relações sociais acabam por compor fatores cruciais no processo produtivo.[4] Daí, o *trabalho imaterial* não se limitar a enquadrar as atividades nos setores das artes ou nos empregos ditos *criativos* (*design*, moda ou arquitetura, por exemplo). Os trabalhadores imateriais não corporificam assim uma classe homogénea, existindo entre eles uma diversidade de rotinas de trabalho, condições contratuais e montantes salariais. Se considerarmos a linguagem como uma das ferramentas por excelência desta nova economia, é possível constatar a sua mobilização entre os operários de uma fábrica que discutem possíveis alterações ao esquema organizativo nos estabelecimentos comerciais ou serviços de venda por telefone, onde cada termo ou expressão é sujeito a um cálculo preciso, com vista à garantir a compra por parte do cliente; ou numa creche ou lar de terceira idade, em que o seu uso surge interligado com a expressão e gestão de afetividade e cuidado. Mesmo a própria casa já era um local de trabalho muito antes da atual epidemia, cabendo à #fiqueemcasa a tradicional administração de diferentes áreas da economia doméstica, do ensino à saúde psiquiátrica.[5] É importante realçar que a centralidade deste tipo de fatores não se calcula
IV

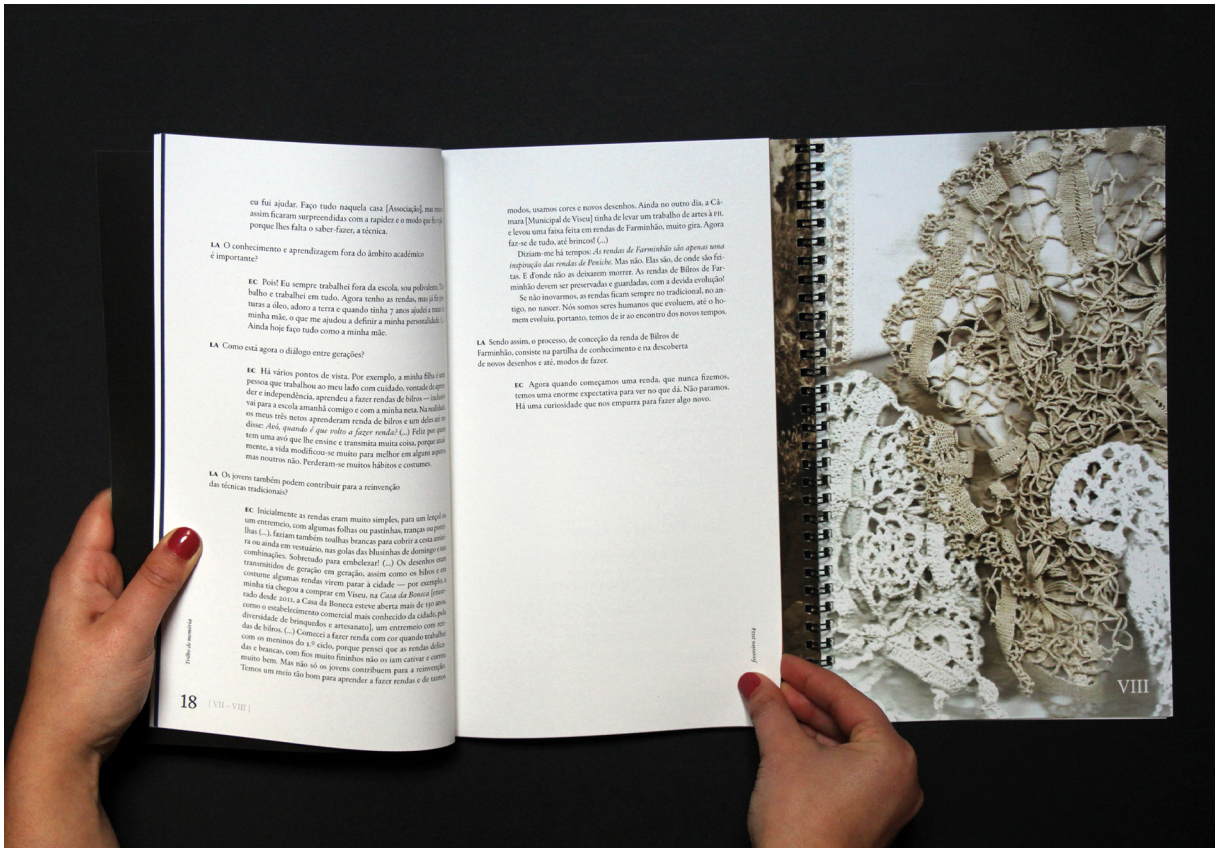

a partir do número de efetivos, mas sim no lugar que ocupam no sistema de produção de valor, em que um setores se vêm subordinados a outros, funcionando estes, segundo Yann-Moulier Boutang, como "variáveis pertinentes que comandam a totalidade do conjunto ou permitem prever as trajetórias de evolução"?
À preponderância de um determinado tipo de elementos imateriais, como a linguagem, nas relações de trabalho conduz a que toda a vida, e não apenas uma sua parte, se veja integrada no seu seio. A convocação do gesto pela ação, da capacidade de vínculo, da capacidação à observação dos demais – todas aquelas coisas que a geração anterior ensaiava numa reunião do partido" traduz um cenário em que, segundo Paolo Virno, "os aspetos distintivos do animal humano, como a posse de linguagem, são subsumidos à produção capitalista"?
Tal submissão, no entanto, não é semelhante à realizada nas fábricas de Henry Ford, onde o operário se via reduzido a um apêndice da linha de montagem. A semelhança do poder da palavra, as qualidades imateriais desenvolvem-se a partir de uma partitura comum, construída numa base social e cooperativa. Recuperando o conceito de intelecto geral, retirado dos Grundrisse, de Karl Marx, as atividades de natureza cognitiva (comunicação, imaginação ou criatividade, por exemplo) são encaradas como o fruto de uma potentia humana, ou seja, de uma faculdade genérica e indeterminada de se trata de negar a agência do indivíduo, mas de considerar que a sua ação consiste em "modular, articular e fazer variar o intelecto geral"? Por trás da obra de uma grande figura, esconde-se assim o trabalho de outras
A semelhança do poder da palavra, as qualidades imateriais desenvolvem-se a partir de uma partitura comum, construída numa base social e cooperativa.
12
tantas, muitas delas anónimas. As redes sociais digitais exemplificam, de forma exemplar, como é possível criar um gigante empresarial – uma façanha normalmente atribuída ao cariz genial do seu fundador – a partir de uma atividade eminentemente cooperativa. A partilha de informações, opiniões e/ou o diálogo entre os seus consumidores conseguem originar, sem qualquer remuneração em contrapartida, uma quantidade colossal de dados (*big data*) posteriormente comercializados.
A inexistência de qualquer tipo de constrangimento externo envolvido neste processo não constitui uma peculiaridade. O *trabalho imaterial*, de acordo com Negri e Hardt, nasce de uma "cooperação interativa por via de redes linguísticas, comunicativas e afetivas"[9] que funciona à margem de orientações superiores. A relação entre empresa e trabalhadores passa a ser mediada pela renda, dado que o capital permanece exterior ao processo de produção, limitando-se a apropriar os seus frutos. A tendência para se associar o *trabalho imaterial* a um tipo de empregado qualificado ou empreendedor de sucesso é, de certa maneira, sintoma desta tese. Neste sentido, como interpretar o número crescente de trabalhadores sob contratos precários? Serão estes a expressão de uma *auto-valorização* dos próprios, livres dos condicionamentos inerentes a um contrato de trabalho «para a vida» ou, pelo contrário, o seu objetivo reside na vinculação do indivíduo a rotinas e metas de produtividade estabelecidas por outrem?
Notas finais
Desde os primórdios da revolução industrial que a aplicação da ciência no domínio produtivo tem conduzido a uma crescente separação entre o trabalhador e o produto do seu labor. A organização científica do trabalho veio impor um regime de cálculo, divisão e estandardização das tarefas a realizar pelo operário, transformando-o numa peça inscrita numa mais lata maquinaria industrial. A par dos rendimentos produzidos, o seu saber-fazer passa a ser determinado por uma lógica tecnocientífica e económica que lhe é estranha.
13
IV


A subordinação torna-se *real*, dado que já não é apenas a propriedade que confronta o proletário, mas o próprio trabalho.
O desenvolvimento tecnológico verificado em finais do século XX, cuja face mais evidente viria a ser a internet, parecia anunciar o reverso da medalha. Mesmo nas grandes unidades de produção automóvel, sob a inspiração do modelo toyotista, o trabalho passa a envolver a monitorização e a discussão. Estas responsabilidades seriam interpretadas como prenúncio da "independência progressiva da força de trabalho [...] em face do domínio capitalista"[8] Nessas fábricas, porém, as linhas de montagem nunca deixaram de existir. O envolvimento dos operários em grupos de discussão, mais do que um signo de autonomia, traduziam a sua crescente integração na empresa. Doravante, não só o corpo, mas também a inteligência e *até* a afeção, fruto da equiparação simbólica da empresa a uma família, são objetos de cálculo e investimento económico-produtivo. Mesmo nas profissões ditas intelectuais, como jornalista ou académico, a autonomia é mitigada por objetivos de produtividade cada vez mais ambiciosos e austeros. Aos poucos, a relação do autor com a sua obra torna-se semelhante à do proletário com a mercadoria. Num contexto em que o trabalho mobiliza o sujeito na sua plenitude, a *subordinação real* alarga-se à própria vida. A precariedade do emprego, identificada pela incerteza provocada pelo diminuto vínculo contratual; do trabalho, sentida no pouco espaço concedido a um poder de inscrição, soma-se a precariedade da própria vida, isto é, o perpétuo sentimento de insegurança relativamente às habilitações económicas do seu ser. Perante tal, um dos objetivos mínimos a almejar por qualquer projeto político emancipatório passa por assegurar a circunscrição do trabalho, reduzindo-o a um plano secundário das nossas vidas.
Nota de edição
Este texto de José Neves Matos foi publicado originalmente na Revista Electra n.ºo1, Outono de 2020.
14 [V - VI]
IV

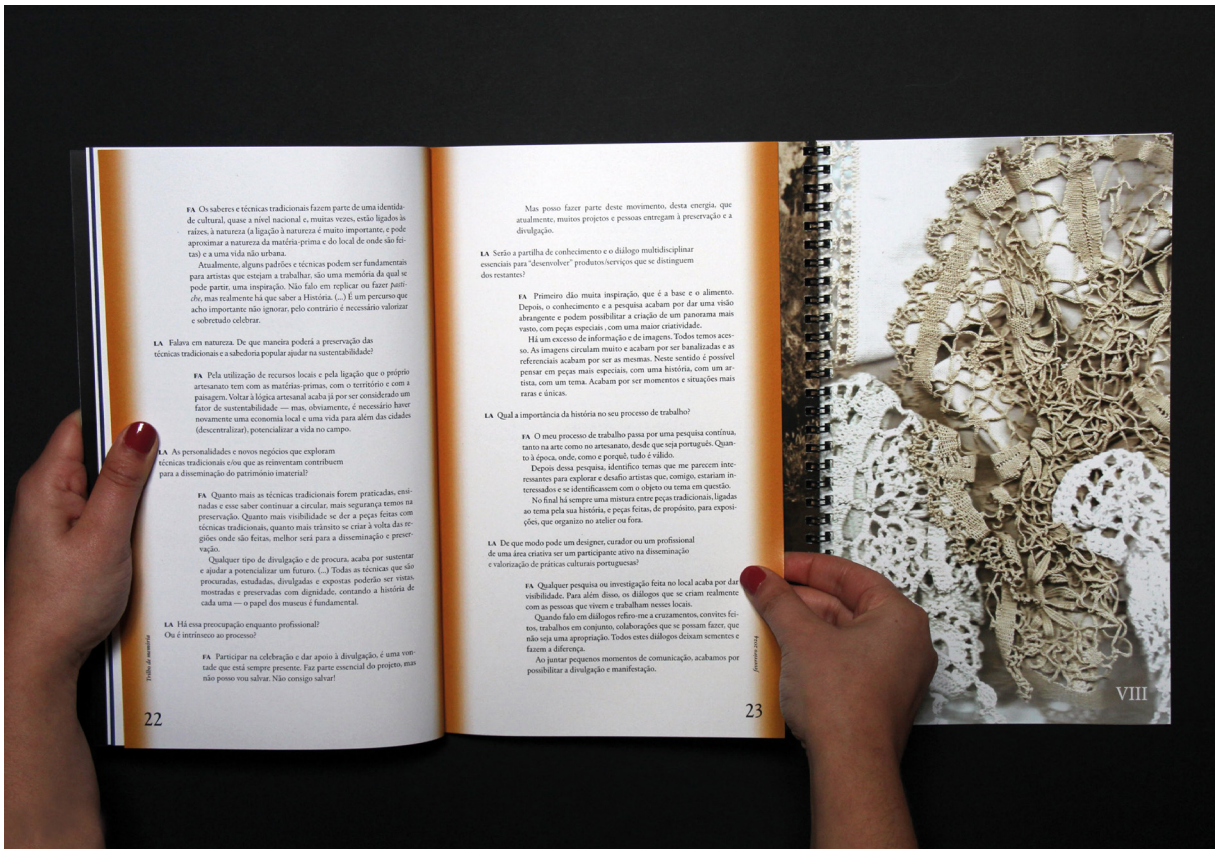

A subordinação torna-se *real*, dado que já não é apenas a propriedade que confronta o proletário, mas o próprio trabalho.
O desenvolvimento tecnológico verificado em finais do século XX, cuja face mais evidente viria a ser a internet, parecia anunciar o reverso da medalha. Mesmo nas grandes unidades de produção automóvel, sob a inspiração do modelo toyotista, o trabalho passa a envolver a monitorização e a discussão. Estas responsabilidades seriam interpretadas como prenúncio da "independência progressiva da força de trabalho [...] em face do domínio capitalista".* Nessas fábricas, porém, as linhas de montagem nunca deixaram de existir. O envolvimento dos operários em grupos de discussão, mais do que um signo de autonomia, traduziam a sua crescente integração na empresa. Doravante, não só o corpo, mas também a inteligência e até a afeição, fruto da equiparação simbólica da empresa a uma família, são objetos de cálculo e investimento económico-produtivo. Mesmo nas profissões ditas intelectuais, como jornalista ou académico, a autonomia é mitigada por objetivos de produtividade cada vez mais ambiciosos e austeros. Aos poucos, a relação do autor com a sua obra torna-se semelhante à do proletário com a mercadoria. Num contexto em que o trabalho, mobiliza o sujeito na sua plenitude, a *subordinação real* alarga-se à própria vida. À precariedade do emprego, identificada pela incerteza provocada pelo diminuto vínculo contratual; do trabalho, sentida no pouco espaço concedido a um poder de inscrição, soma-se a precariedade da própria vida, isto é, o perpétuo sentimento de insegurança relativamente às habilitações económicas do seu ser. Perante tal, um dos objetivos mínimos a almejar por qualquer projeto político emancipatório passa por assegurar a circunscrição do trabalho, reduzindo-o a um plano secundário das nossas vidas.
Nota de edição
Este texto de José Nuno Matos foi publicado originalmente na Revista Electra n.º10, Outono de 2020.
14 [V - VI]
Rendas de Bilros de Farminhão
entrevista com *Ercília Catarino Coelho**
* Professora primária, *Ercília Coelho* almeja *ensinar* e *aprender* com todos os que na sua vida já passaram. É *feliz* por ser uma das principais *responsáveis* por *preservar* a *técnica tradicional de bilros* de Farminhão.
15
VI


ERCÍLIA COELHO Fico muito feliz por poder falar
d'*As Mulheres da Cultura da Região do Centro* (2021)
livro que elegeu uma série de mulheres importantes
ra e falou sobre elas.
LAURA ALVES O que são as rendas de Bilros de Farminhão?
EC É uma renda simples, mas que todos têm ideia que é
trabalhar. Requer gosto e empenho — mas quem o tem
aprender. É um arte, um amor, uma fisioterapia para a mã
LA Quando começou a fazer renda de Bilros?
EC As rendas de Bilros de Farminhão existem, pelo men
1917, com registos. A época foi marcada pela Grande Guer
fase muito má para as pessoas das aldeias, por isso o Gover
cidu apostar as mulheres que ficaram sem os maridos e os fi
Pequenos, dando incentivo à renda de Farminhão.
As rendas eram feitas por rendilheiras mais velhas, já com
nhecimentos das rendas de Bilros. Não se sabe onde surgiram
conhecimentos, mas como Farminhão tem quintas e casas bo
nadas deduz-se que possa ter sido trazido de Flandres, de Fran
ou até mesmo de Peniche, por pessoas que trabalharam na ag
cultura.
Nessa altura, criou-se uma escola com uma professora de bi
minhã, que ensinou a maior parte das rendilheiras. A professo
chamava-se Alzira Vieira e incentivou e apoiou as rendas de Farm
nhão, criando até alguns versos, que estão no seu livro *Florejan
Humildade*:
As rendas de Farminhão
São tecidas ao luar.
Com linha branca de neve
Feita de espuma do mar.
Lá são nossas atoqinhas,
C'as cabeças como estrigas,
A fingir que ainda bilram
Como nós as raparigas.
Os bilrinhos tecem, tecem
Todos, de par em par.
São rendas apreciadas
Que nunca se deixam d'usar.
16
As pessoas de Farminhão gostam de aprender e a ASSF [Associação de Solidariedade Social de Farminhão] tem um enorme papel de apoio, não só à renda como ao grupo de cantares. Não há dinheiro para tudo, mas a Associação de Solidariedade Social de Farminhão tem a sorte de contar com um presidente — o meu marido —, que gosta da cultura e, por isso, não deixou que a tradição acabasse.
Fui professora do 1.º Ciclo, em Farminhão, e quando me aposentei, incentivou-me logo a pegar nas rendas, e só aí, em 2004 recuperamos as rendas.
LA Pode-se dizer que é uma das responsáveis para a renda de Bilros de Farminhão continuar a existir?
EC Sim, podemos dizer que sim. Fui eu que, fui ter com a D. Rosa Monteiro, uma das únicas senhoras que ainda fazia renda de Bilros de Farminhão nos anos 2000, dando início à Nova Escola de Formação de Rendas de Bilros de Farminhão, onde chegamos a ter quinze rendilheiras.
Mas principalmente, as rendas não acabaram por causa da D. Rosa, que continuou a ensinar, numa terra aqui ao lado e na *Casa da Ribeira* [Museu dedicado ao Património Etnográfico da região de Viseu]. A certa altura, a D. Rosa já não tinha tantas possibilidades e convidou-me a substituí-la na *Casa da Ribeira*, onde atualmente dou uma aula semanal.
LA Os workshops que realiza são frequentados por que faixas etárias? Os alunos terão apenas curiosidade ou irão continuar com os ensinamentos dados?
EC Já dei aulas de rendas de Bilros, os meninos do 1.º ciclo e a mais velhos. Os jovens gostam, têm muito interesse, ficam abismados a olhar para o nosso trabalho e querem aprender, mas só anos depois é que se dedicam às rendas... pela vida de trabalho, as pessoas afastam-se, mas não deixam de aprender.
Aprender é fundamental e aprende-se em todo o lado e com todos, incluindo agora enquanto estamos aqui a falar ou até mesmo no nosso ambiente social.
Toco cavaquinho, faço renda e estou envolvida com diversas iniciativas — incluindo na Candidatura da ADDLAP [Associação de Desenvolvimento Dão, Lafões e Alto Paiva] dos nossos bilros e conjunto de cantares—, por como professora tenho a ideia de que vim para ensinar, mas também para aprender.
Ainda no outro dia na Associação estavam a fazer o pão doce com os idosos — um costume que temos na terra — chamaram-me e
17
VI


eu fui ajudar. Faço tudo naquela casa [Associação], mas nem
assim ficaram surpreendidas com a rapidez e o modo que fio
porque lhes falta o saber-fazer, a técnica.
LA O conhecimento e aprendizagem fora do âmbito académico
é importante?
EC Pois! Eu sempre trabalhei fora da escola, sou polivalente. Tr
balho e trabalhei em tudo. Agora tenho as rendas, mas já fiz pi
turas a óleo, adoro a terra e quando tinha 7 anos ajudei a tirar
minha mãe, o que me ajudou a definir a minha personalidade.
Ainda hoje faço tudo como a minha mãe.
LA Como está agora o diálogo entre gerações?
EC Há vários pontos de vista. Por exemplo, a minha filha é um
pessoa que trabalhou ao meu lado com cuidado, vontade de apre
der e independência, aprendeu a fazer rendas de bilros — inclusiv
vai para a escola amanhã comigo e com a minha neta. Na realidad
os meus três netos aprenderam renda de bilros e um deles até m
disse: *Avó, quando é que volto a fazer renda?* (...) Feliz por quem
tem uma avó que lhe ensine e transmita muita coisa, porque atual
mente, a vida modificou-se muito para melhor em alguns aspeto
mas noutros não. Perderam-se muitos hábitos e costumes.
LA Os jovens também podem contribuir para a reinvenção
das técnicas tradicionais?
EC Inicialmente as rendas eram muito simples, para um lençol ou
um entremeio, com algumas folhas ou pastinhas, tranças ou ponto
lhas (...), faziam também toalhas brancas para cobrir a cesta amor
ra ou ainda em vestuário, nas golas das blusinhas de domingo e nas
combinações. Sobretudo para embelezar! (...) Os desenhos eram
transmitidos de geração em geração, assim como os bilros e em
costume algumas rendas virem parar à cidade — por exemplo, a
minha tia chegou a comprar em Viseu, na *Casa da Boneca* [encer
rado desde 2011, a Casa da Boneca esteve aberta mais de 130 anos,
como o estabelecimento comercial mais conhecido da cidade, pelo
diversidade de brinquedos e artesanato], um entremeio com ren
das de bilros, (...) Comecei a fazer renda com cor quando trabalhei
com os meninos do 3.º ciclo, porque pensei que as rendas delica
das e brancas, com fios muito fininhos não os iam cativar e correr
muito bem. Mas não só os jovens contribuem para a reinvenção.
Temos um meio tão bom para aprender a fazer rendas e de tantos
Trilho de memória
18 [VII – VIII]
VI


eu fui ajudar. Faço tudo naquela casa [Associação], mas nem
assim ficaram surpreendidas com a rapidez e o modo que fio
porque lhes falta o saber-fazer, a técnica.
LA O conhecimento e aprendizagem fora do âmbito académico
é importante?
EC Pois! Eu sempre trabalhei fora da escola, sou polivalente. Tr
balho e trabalhei em tudo. Agora tenho as rendas, mas já fiz pi
turas a óleo, adoro a terra e quando tinha 7 anos ajudei a tirar
minha mãe, o que me ajudou a definir a minha personalidade.
Ainda hoje faço tudo como a minha mãe.
LA Como está agora o diálogo entre gerações?
EC Há vários pontos de vista. Por exemplo, a minha filha é um
pessoa que trabalhou ao meu lado com cuidado, vontade de apre
der e independência, aprendeu a fazer rendas de bilros — inclusiv
vai para a escola amanhã comigo e com a minha neta. Na realidad
os meus três netos aprenderam renda de bilros e um deles até m
disse: *Avó, quando é que volto a fazer renda?* (...) Feliz por quem
tem uma avó que lhe ensine e transmita muita coisa, porque atual
mente, a vida modificou-se muito para melhor em alguns aspeto
mas noutros não. Perderam-se muitos hábitos e costumes.
LA Os jovens também podem contribuir para a reinvenção
das técnicas tradicionais?
EC Inicialmente as rendas eram muito simples, para um lençol ou
um entremeio, com algumas folhas ou pastinhas, tranças ou ponto
lhas (...), faziam também toalhas brancas para cobrir a cesta amor
ra ou ainda em vestuário, nas golas das blusinhas de domingo e nas
combinações. Sobretudo para embelezar! (...) Os desenhos eram
transmitidos de geração em geração, assim como os bilros e em
costume algumas rendas virem parar à cidade — por exemplo, a
minha tia chegou a comprar em Viseu, na *Casa da Boneca* [encer
rado desde 2011, a Casa da Boneca esteve aberta mais de 130 anos,
como o estabelecimento comercial mais conhecido da cidade, pelo
diversidade de brinquedos e artesanato], um entremeio com ren
das de bilros, (...) Comecei a fazer renda com cor quando trabalhei
com os meninos do 3.º ciclo, porque pensei que as rendas delica
das e brancas, com fios muito fininhos não os iam cativar e correr
muito bem. Mas não só os jovens contribuem para a reinvenção.
Temos um meio tão bom para aprender a fazer rendas e de tantos
Trilho de memória
18 [VII – VIII]
modos, usamos cores e novos desenhos. Ainda no outro dia, a Câ
mara [Municipal de Viseu] tinha de levar um trabalho de artes à rua,
e levou uma faixa feita em rendas de Farminhão, muito gira. Agora
faz-se de tudo, até brincos! (...)
Diziam-me há tempos: *As rendas de Farminhão são apenas uma
inspiração das rendas de Peniche.* Mas não. Elas são, de onde são fei
tas. E donde não as deixarem morrer. As rendas de Bilros de Far
minhão devem ser preservadas e guardadas, com a devida evolução!
Se não inovarmos, as rendas ficam sempre no tradicional, no an
tigo, no nascer. Nós somos seres humanos que evoluem, até o ho
mem evoluiu, portanto, temos de ir ao encontro dos novos tempos.
LA Sendo assim, o processo, de conceção da renda de Bilros de
Farminhão, consiste na partilha de conhecimento e na descoberta
de novos desenhos e até, modos de fazer.
EC Agora quando começamos uma renda, que nunca fizemos,
temos uma enorme expectativa para ver no que dá. Não paramos.
Há uma curiosidade que nos empurra para fazer algo novo.
Fuseirão 2018
VIII

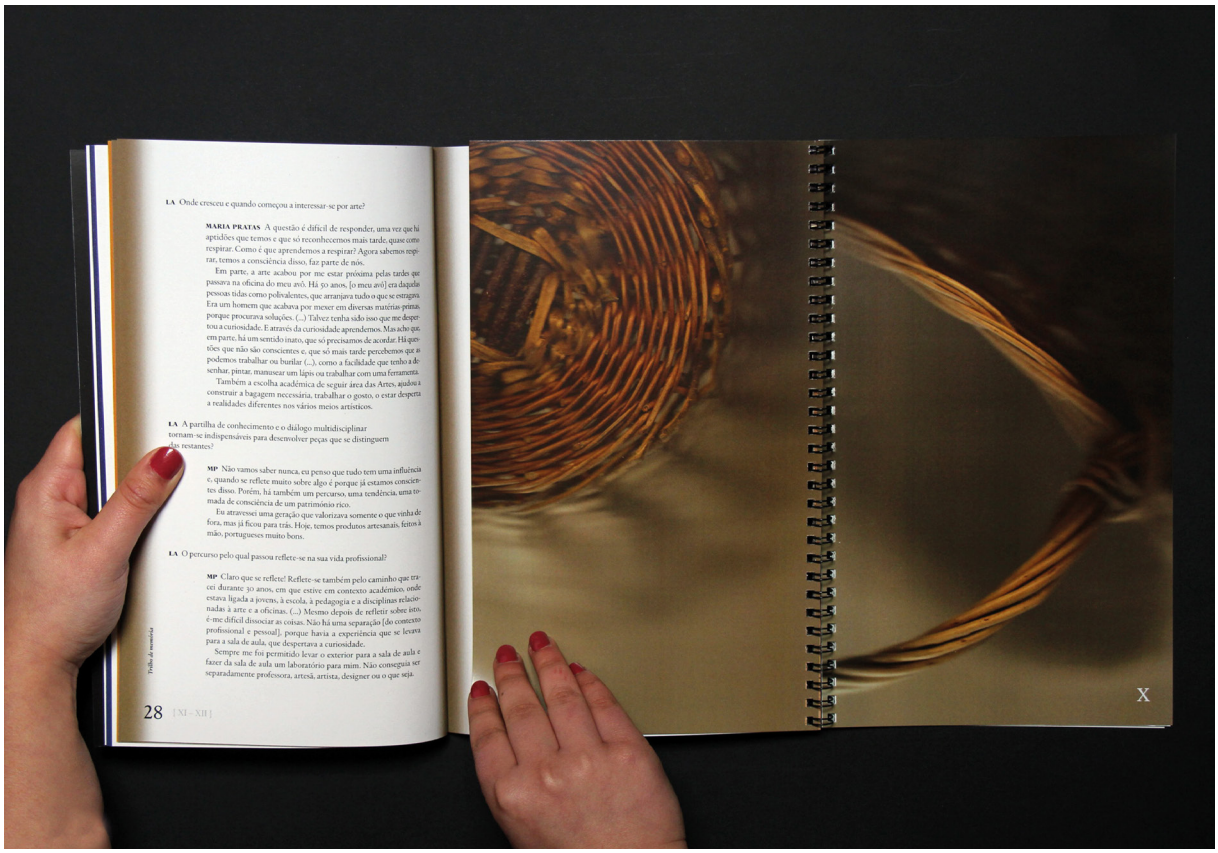

Quanto mais as *técnicas tradicionais forem praticadas e ensinadas e quanto mais o saber continuar a circular, mais* segurança temos na *preservação.*
20
A multidisciplinaridade
entrevista com *Felipa Almeida*
LA Onde cresceu e quando começou a interessar-se por arte?
FELIPA ALMEIDA Cresci na Suiça, na parte francesa e, penso que sempre estive bastante ligada à arte. Mas quando fui estudar para a universidade em Londres, comecei o meu percurso em Antropologia e só quando fiz estágios durante o verão numa leiloeira é que percebi que era a Arte. Por essa razão, mas de maneira orgânica, decidi mudar de curso para História de Arte.
Percebo porque é que comecei por Antropologia. Atualmente, a minha relação com os objetos e a forma como eles interagem connosco, no nosso quotidiano, nos nossos rituais, no nosso imaginário e até mesmo a relação que temos com os outros é algo que me fascina.
LA Tendo isso em conta, como se descreve enquanto profissional? Quais os valores que tem presentes no seu quotidiano profissional?
FA Sou curadora de arte e artesanato, feito em Portugal, e faço direção de arte.
Acredito que é necessária uma vontade de investigar e explorar, o que está a ser e já foi feito, em Portugal; quais os materiais e realidades regionais, pensar na cultura local; e ter utilidade na divulgação do trabalho de pessoas que necessitam; fazer a ligação entre artistas e dar a possibilidade de haver cruzamentos e interações. (...)
O cruzamento entre os dois mundos [campo e cidade] é onde trabalho, na maioria das vezes.
LA Qual a importância da salvaguarda dos saberes e técnicas tradicionais, atualmente?
21
VIII


FA Os saberes e técnicas tradicionais fazem parte de uma identidade cultural, quase a nível nacional e, muitas vezes, estão ligados às raízes, à natureza (a ligação à natureza é muito importante, e pode aproximar a natureza da matéria-prima e do local de onde são feitas) e a uma vida não urbana.
Atualmente, alguns padrões e técnicas podem ser fundamentais para artistas que estejam a trabalhar, são uma memória da qual se pode partir, uma inspiração. Não falo em replicar ou fazer *pastiche*, mas realmente há que saber a História. (...) E um percurso que acho importante não ignorar, pelo contrário é necessário valorizar e sobretudo celebrar.
LA Falava em natureza. De que maneira poderá a preservação das técnicas tradicionais e a sabedoria popular ajudar na sustentabilidade?
FA Pela utilização de recursos locais e pela ligação que o próprio artesanato tem com as matérias-primas, com o território e com a paisagem. Voltar à lógica artesanal acaba já por ser considerado um fator de sustentabilidade — mas, obviamente, é necessário haver novamente uma economia local e uma vida para além das cidades (descentralizar), potencializar a vida no campo.
LA As personalidades e novos negócios que exploram técnicas tradicionais e/ou que as reinventam contribuem para a disseminação do património imaterial?
FA Quanto mais as técnicas tradicionais forem praticadas, ensinadas e esse saber continuar a circular, mais segurança temos na preservação. Quanto mais visibilidade se der a peças feitas com técnicas tradicionais, quanto mais trânsito se criar à volta das regiões onde são feitas, melhor será para a disseminação e preservação.
Qualquer tipo de divulgação e de procura, acaba por sustentar e ajudar a potencializar um futuro. (...) Todas as técnicas que são procuradas, estudadas, divulgadas e expostas poderão ser vistas, mostradas e preservadas com dignidade, contando a história de cada uma — o papel dos museus é fundamental.
LA Há essa preocupação enquanto profissional? Ou é intrínseco ao processo?
FA Participar na celebração e dar apoio à divulgação, é uma vontade que está sempre presente. Faz parte essencial do projeto, mas não posso vou salvar. Não consigo salvar!
22
Mas posso fazer parte deste movimento, desta energia, que atualmente, muitos projetos e pessoas entregam à preservação e a divulgação.
LA Serão a partilha de conhecimento e o diálogo multidisciplinar essenciais para "desenvolver" produtos/serviços que se distinguem dos restantes?
FA Primeiro dão muita inspiração, que é a base e o alimento. Depois, o conhecimento e a pesquisa acabam por dar uma visão abrangente e podem possibilitar a criação de um panorama mais vasto, com peças especiais , com uma maior criatividade.
Há um excesso de informação e de imagens. Todos temos acesso. As imagens circulam muito e acabam por ser banalizadas e as referenciais acabam por ser as mesmas. Neste sentido é possível pensar em peças mais especiais, com uma história, com um artista, com um tema. Acabam por ser momentos e situações mais raras e únicas.
LA Qual a importância da história no seu processo de trabalho?
FA O meu processo de trabalho passa por uma pesquisa contínua, tanto na arte como no artesanato, desde que seja português. Quanto à época, onde, como e porquê, tudo é válido.
Depois dessa pesquisa, identifico temas que me parecem interessantes para explorar e desafio artistas que, comigo, estariam interessados e se identificassem com o objeto ou tema em questão.
No final há sempre uma mistura entre peças tradicionais, ligadas ao tema pela sua história, e peças feitas, de propósito, para exposições, que organizo no atelier ou fora.
LA De que modo pode um designer, curador ou um profissional de uma área criativa ser um participante ativo na disseminação e valorização de práticas culturais portuguesas?
FA Qualquer pesquisa ou investigação feita no local acaba por dar visibilidade. Para além disso, os diálogos que se criam realmente com as pessoas que vivem e trabalham nesses locais.
Quando falo em diálogos refiro-me a cruzamentos, convites feitos, trabalhos em conjunto, colaborações que se possam fazer, que não seja uma apropriação. Todos estes diálogos deixam sementes e fazem a diferença.
Ao juntar pequenos momentos de comunicação, acabamos por possibilitar a divulgação e manifestação.
23
VIII


LA Na entrevista que deu em março à ATIVA, disse que as visitas aos ateliers/oficinas/olarias eram a parte que mais a fascinava. Como é que o conhecimento dos artistas e das suas histórias contribui para o desenvolvimento de um projeto?
FA Atualmente, em que tudo é feito atrás de um computador, é importante desligar e ir ao encontro das pessoas, da sua cultura, da sua região e dos seus hábitos. Primeiro porque traz um lado emocional e depois pelo contacto humano, que não é virtual e distante. Isso reflete-se no projeto final.
LA De que modo a recolha que faz, tanto de objetos como de histórias, enriquece o acervo que está a construir?
FA A coleção está a ser catalogada e trabalhada para não ser só um acumular de objetos, que acabam por ficar a flutuar. Mas é sempre só olhar. Não é objetivo. É um olhar de uma pessoa sobre o artesanato e arte popular, em Portugal.
É necessário filtrar, para poder manter espaço para peças estejam por vir. (...) Quanto mais conhecimento temos, mais capacidade temos de entender onde está a qualidade e o essencial, apesar de ser sempre subjetivo e vai depender exclusivamente do meu gosto, do que me tocou, do que me emocionou. (...) Tento que seja representativa, de um panorama nacional. Tento equilibrar as origens para que seja mais rico, mas mesmo assim acaba por ser dirigido ou acontecer por uma razão mais emocional do que racional.
LA Porquê Portugal?
FA Talvez por uma questão emocional. Talvez porque não cresci aqui. Talvez por uma certa saudade idealizada (...). Mas, de certa forma, aconteceu naturalmente quando comecei a trabalhar com artesanato, através de projetos de interiores. Percebi que era o que gostava e queria fazer. Sentia-me bem.
Atualmente, em que tudo é feito atrás de um computador, é importante desligar e ir ao encontro das pessoas, da sua cultura, da sua região e dos seus hábitos. Primeiro porque traz um lado emocional e depois pelo contacto humano, que não é virtual e distante. Isso reflete-se no projeto final.
24
25
VIII


A cestaria
Um olhar sobre as Técnicas Tradicionais Portuguesas
A cestaria é uma técnica tradicional ancestral que cruza gerações, fronteiras e culturas. Em Portugal, o tipo de cestaria concebido varia nas técnicas, cores, materiais e aplicações.
De região para região, os artesãos entrelaçam o vime, junco, cana, palha e esparto, produzindo exemplares únicos, duráveis e de grande utilidade — maioritariamente, são produzidos cestos, cordas, calçado ou mobiliário.
Seja com um entrelaçado simples, diagonal, em espinha, em trança ou [illegible] o processo de trabalho [illegible]lo à um olhar criativo, pode [illegible]r a resultados diferenciadores, [illegible]m padrões complexos e muito interessantes.
O primeiro exemplar pode não sair perfeito, porém, com treino, paciência e criatividade, esta técnica tradicional de cestaria portuguesa poderá dar excelentes resultados.
Conhecer as técnicas tradicionais liga-nos também à nossa cultura, às nossas comunidades. Nesta atividade pode explorar de forma criativa os materiais, as texturas e diversos resultados.
1.º Preparar o Material
Caso o material eleito seja o vime, dever-se-á prepará-lo, mergulhando-o em água para o tornar flexível — este processo pode levar várias horas.
2.º A base
Cruze duas peças do material no centro para formar um "x".
De seguida, adicione mais duas peças, cruzando-as sobre o "x" — terá um conjunto de oito raios, unidos ao centro.
Eleja o raio mais longo e passe-o por cima e por baixo dos restantes, apertando firmemente —continue a tecer, adicionando mais material quando necessário, até atingir o tamanho desejado.
3.º Construir as Paredes
Caso pretenda formar paredes, dobre os raios para cima, formando um ângulo com a base. De seguida, continue a tecer sobre os raios, até que as paredes atinjam a altura desejada.
4.º Finalizar o cesto
Quando atingir a altura desejada, aconselha-se o corte dos excessos. Para um melhor acabamento e durabilidade, dobre as pontas em direção à base, ficando-as com um fio ou arame.
26 [IX–X]
VIII


A cestaria
Um olhar sobre as Técnicas Tradicionais Portuguesas
A cestaria é uma técnica tradicional ancestral que cruza gerações, fronteiras e culturas. Em Portugal, o tipo de cestaria concebido varia nas técnicas, cores, materiais e aplicações.
De região para região, os artesãos entrelaçam o vime, junco, cana, palha e esparto, produzindo exemplares únicos, duradoiros e de grande utilidade — maioritariamente são produzidos cestos, cordas, calçado ou mobiliário.
Seja com um entrelaçado simples, diagonal, em espinha, em trança ou [illegible] o processo de trabalho [illegible] a um olhar criativo, pode [illegible] e resultados diferenciadores, [illegible] em padrões complexos e muito interessantes.
O primeiro exemplar pode não sair perfeito, porém, com treino, paciência e criatividade, esta técnica tradicional de cestaria portuguesa poderá dar excelentes resultados. Conhecer as técnicas tradicionais liga-nos também à nossa cultura, às nossas comunidades. Nesta atividade pode explorar de forma criativa os materiais, as texturas e diversos resultados.
1.º Preparar o Material
Caso o material eleito seja o vime, dever-se-á prepará-lo, mergulhando-o em água para o tornar flexível — este processo pode levar várias horas.
2.º A base
Cruze duas peças do material no centro para formar um "x".
De seguida, adicione mais duas peças, cruzando-as sobre o "x" — terá um conjunto de oito raios, unidos ao centro.
Eleja o raio mais longo e passe-o por cima e por baixo dos restantes, apertando firmemente — continue a tecer, adicionando mais material quando necessário, até atingir o tamanho desejado.
3.º Construir as Paredes
Caso pretenda formar paredes, dobre os raios para cima, formando um ângulo com a base. De seguida, continue a tecer sobre os raios, até que as paredes atinjam a altura desejada.
4.º Finalizar o cesto
Quando atingir a altura desejada, aconselha-se o corte dos excessos. Para um melhor acabamento e durabilidade, dobre as pontas em direção à base, fixando-as com um fio ou arame.
26 [IX – X]
Além da cestaria, uma história
entrevista com Maria Pratas*
* Curiosa e consciente, Maria Pratas aprende diariamente com o mundo que a rodeia. Entre o património português e as matérias orgânicas, que encontra na praia, cria e conta histórias únicas através das suas peças.
Fotos: autoria
27
X


LA Onde cresceu e quando começou a interessar-se por arte?
MARIA PRATAS A questão é difícil de responder, uma vez que há aptidões que temos e que só reconhecemos mais tarde, quase como respirar. Como é que aprendemos a respirar? Agora sabemos respirar, temos a consciência disso, faz parte de nós.
Em parte, a arte acabou por me estar próxima pelas tardes que passava na oficina do meu avô. Há 50 anos, [o meu avô] era daquelas pessoas tidas como polivalentes, que arranjava tudo o que se estragava. Era um homem que acabava por mexer em diversas matérias-primas, porque procurava soluções. (...) Talvez tenha sido isso que me despertou a curiosidade. E através da curiosidade aprendemos. Mas acho que, em parte, há um sentido inato, que só precisamos de acordar. Há questões que não são conscientes e, que só mais tarde percebemos que já podemos trabalhar ou burilar (...), como a facilidade que tenho a de senhar, pintar, manusear um lápis ou trabalhar com uma ferramenta.
Também a escolha académica de seguir área das Artes, ajudou a construir a bagagem necessária, trabalhar o gosto, o estar despera a realidades diferentes nos vários meios artísticos.
LA A partilha de conhecimento e o diálogo multidisciplinar tornam-se indispensáveis para desenvolver peças que se distinguem das restantes?
MP Não vamos saber nunca, eu penso que tudo tem uma influência e, quando se reflete muito sobre algo é porque já estamos conscientes disso. Porém, há também um percurso, uma tendência, uma tomada de consciência de um património rico.
Eu atravessei uma geração que valorizava somente o que vinha de fora, mas já ficou para trás. Hoje, temos produtos artesanais, feitos à mão, portugueses muito bons.
LA O percurso pelo qual passou reflete-se na sua vida profissional?
MP Claro que se reflete! Reflete-se também pelo caminho que trocei durante 30 anos, em que estive em contexto académico, onde estava ligada a jovens, à escola, à pedagogia e a disciplinas relacionadas à arte e a oficinas. (...) Mesmo depois de refletir sobre isto, é-me difícil dissociar as coisas. Não há uma separação [do contexto profissional e pessoal], porque havia a experiência que se levava para a sala de aula, que despertava a curiosidade.
Sempre me foi permitido levar o exterior para a sala de aula e fazer da sala de aula um laboratório para mim. Não conseguia ser separadamente professora, artesã, artista, designer ou o que seja.
Trolha de entrevista
28 [XI – XII]
X

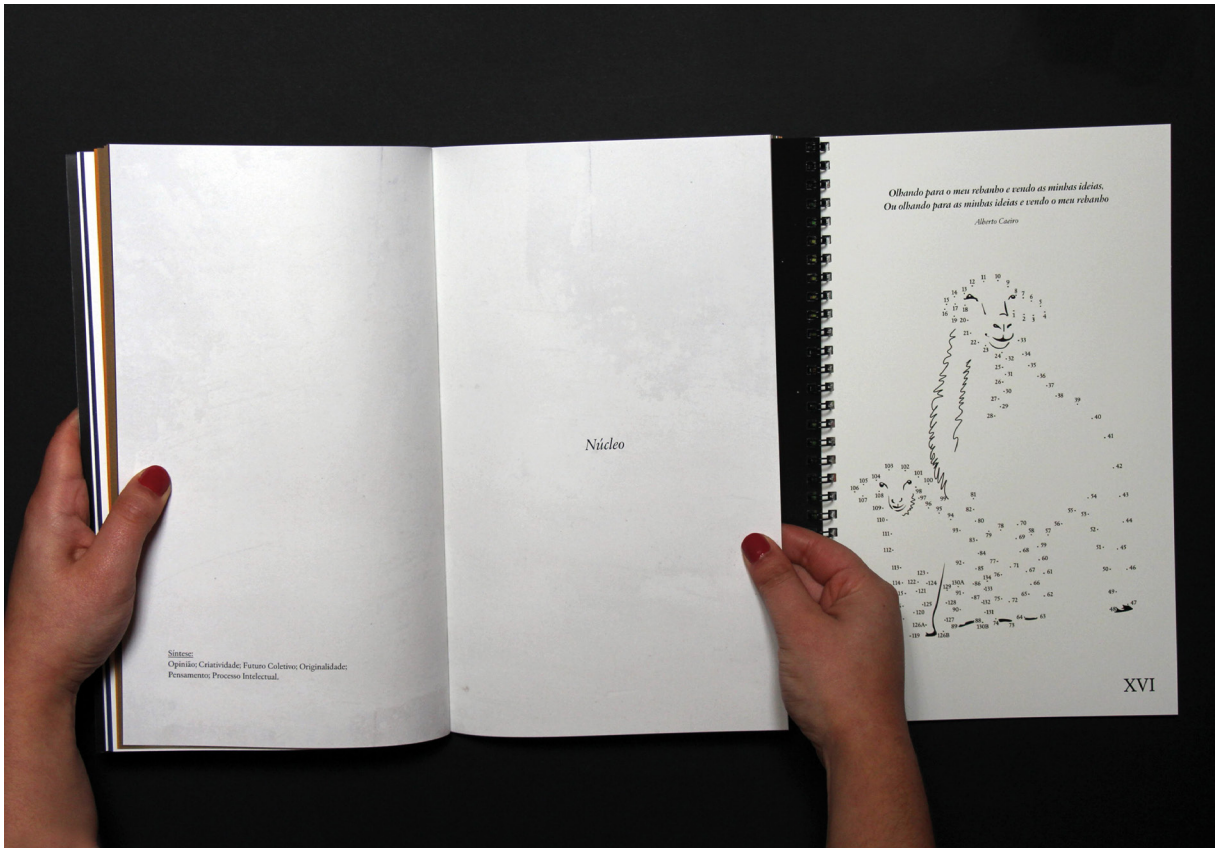

LA Onde cresceu e quando começou a interessar-se por arte?
MARIA PRATAS A questão é difícil de responder, uma vez que há aptidões que temos e que só reconhecemos mais tarde, quase como respirar. Como é que aprendemos a respirar? Agora sabemos respirar, temos a consciência disso, faz parte de nós.
Em parte, a arte acabou por me estar próxima pelas tardes que passava na oficina do meu avô. Há 50 anos, [o meu avô] era daquelas pessoas tidas como polivalentes, que arranjava tudo o que se estragava. Era um homem que acabava por mexer em diversas matérias-primas, porque procurava soluções. (...) Talvez tenha sido isso que me despertou a curiosidade. E através da curiosidade aprendemos. Mas acho que, em parte, há um sentido inato, que só precisamos de acordar. Há questões que não são conscientes e, que só mais tarde percebemos que as podemos trabalhar ou burilar (...), como a facilidade que tenho a desenhar, pintar, manusear um lápis ou trabalhar com uma ferramenta.
Também a escolha académica de seguir área das Artes, ajudou a construir a bagagem necessária, trabalhar o gosto, o estar desperta a realidades diferentes nos vários meios artísticos.
LA A partilha de conhecimento e o diálogo multidisciplinar tornam-se indispensáveis para desenvolver peças que se distinguem das restantes?
MP Não vamos saber nunca, eu penso que tudo tem uma influência e, quando se reflete muito sobre algo é porque já estamos conscientes disso. Porém, há também um percurso, uma tendência, uma tomada de consciência de um património rico.
Eu atravessei uma geração que valorizava somente o que vinha de fora, mas já ficou para trás. Hoje, temos produtos artesanais, feitos à mão, portugueses muito bons.
LA O percurso pelo qual passou reflete-se na sua vida profissional?
MP Claro que se reflete! Reflete-se também pelo caminho que traci durante 30 anos, em que estive em contexto académico, onde estava ligada a jovens, à escola, à pedagogia e a disciplinas relacionadas à arte e a oficinas. (...) Mesmo depois de refletir sobre isto, é-me difícil dissociar as coisas. Não há uma separação [do contexto profissional e pessoal], porque havia a experiência que se levava para a sala de aula, que despertava a curiosidade.
Sempre me foi permitido levar o exterior para a sala de aula e fazer da sala de aula um laboratório para mim. Não conseguia ser separadamente professora, artesã, artista, designer ou o que seja.
Trilho de memória
28 | XI - XII |
LA Recolhe diversos objetos de praias e da natureza. Os materiais surgem primeiro que a forma do objeto?
MP Vivendo muito perto da costa, perto do mar e tendo sido uma opção de vida, um dos meios/contextos onde gosto de estar é a praia. O mar traz-nos objetos, muitas vezes, inusitados e, quem tem muito tempo livre — os meus amigos brincam que tenho muito tempo livre —, que eu traduzia para meu benefício.
O meu tempo era gasto num contexto que me dava tranquilidade que me permitia trabalhar a criatividade e depois a curiosidade, porque o mar traz objetos que não conhecia, que atravessam oceanos e vêm de diversas partes. Normalmente, quando chegava a casa, ia procurar o que era, percebia o percurso do objeto e isso dava-me uma história.
A história dos objetos interessa-me, não a história técnica, mas a história que o objeto conta. E, na praia é tão fácil termos histórias, porque o mar é um ecossistema que devolve o que não é dele, e esse retorno dá-me pedras, sementes, pauzinhos... No final é colecionar tudo e encontrar as histórias e, como para mim, são momentos engraçados e de convívio — não o faço de maneira solitária —, acabo por agregar esses objetos a peças que faço. Os materiais aí funcionam muito bem.
(...) Ao pensar sobre a questão que me coloca, chego à conclusão que não é um nem outro. O que dá impulso à produção da peça é a história. (...) Acontece também querer um lugar muito especial para um bocadinho de tronco ou de raiz, e acabo por os encaixar em coleções que já tenho, por exemplo, na coleção *Caixas* que tem como objetivo guardar objetos preciosos ou segredos.
LA Para além da recolha dos objetos, onde é que a sustentabilidade está presente nos seus projetos?
MP Quando subo as falésias e trago um saco cheio de paus e até mesmo de cordas, não penso que estou a limpar a praia. Não é algo consciente, se não me servisse, poderia ser. Mas no atelier acabo por reaproveitar os materiais e para além disso eles esgotam-se, são limitados. Uma certa cor é feita para um determinado kez e sei que se quiser ter mais do que aquele lote poderei não conseguir e a peça não sai igual. É uma preocupação, mas não é algo que pense diariamente.
Na comunidade da *Portugal Manual*, não somos muitos, o território também é pequeno e por isso, mesmo não conhecendo as pessoas pessoalmente, conhecemos os trabalhos e, por vezes, vem-me parar à mão uma determinada matéria-prima que sei que não vou utilizar, mas que se encaixa no projeto de um colega e há uma troca entre nós que, para além de muito bonita é muito positiva. A sustentabilidade também aparece aí. Não é feito por uma questão de *branding*.
29
XII


Faço desperdícios como é óbvio, mas quando trabalhamos com matérias-primas como a lã e com a corda, não muito baratas, temos de procurar encaixar uma certa cor ou meada no máximo de projetos, para rentabilizar.
Estava agora a lembrar-me de uma coleção de botões que tenho — e que talvez nunca vá usar —, que adquiri porque me custou imenso saber que uma retrosaria ia fechar e ia queimar os botões por não terem local para onde ir. Acabo por estar sensível a isso. Mas posso chamar isso de sustentabilidade? Talvez seja... Mas é mais no sentido de recolheção, respigar e contar a tal história.
LA Como surgiu a parceria com a *Burel Factory*?
MP O burel é uma matéria-prima que já conheço há muitos anos. Depois, o laço estreitou numa viagem que fiz há dois anos, numa autocaravana pelas estradas do interior, onde conhecemos a Serra da Estrela, muito próxima da fábrica da *Burel Factory* e dos Cobertores de Papa. A cereja no topo do bolo foi o desafio lançado pela *Burel Factory* para fazermos uma residência artística [novembro 2022]. Nada nos foi imposto, mas decidi que iria trabalhar com os excedentes da fábrica, apesar da fábrica ter praticamente excedente o, porque é possível reciclar o material. Contudo, foi possível trabalhar com os desperdícios, que culminaram num trabalho interessante e que serão apresentados numa exposição.
A história com a *Burel Factory*, a residência artística foi esta, está a ser esta, não terminou.
LA Como é que as personalidades e novos negócios que exploram técnicas tradicionais e/ou que as reinventam contribuem para a disseminação do património imaterial?
MP Já não precisamos de inventar a roda, só precisamos de saber que a roda tem de andar naquele tipo de pavimento. Ou seja, temos de adaptar ao contexto que queremos e temos. Em termos de técnica, penso que estamos muito bem servidos.
Eu sirvo-me de uma técnica — não sou costeira —, utilizo a técnica para facilitar o meu trabalho enquanto estou a produzir numa maior escala, uso-a por praticidade e, tendo descoberto todos os passos e todas as características que a técnica poderia esconder, acho que já domino. Muitas vezes questionam-me por o meu trabalho não ser tradicional, mas quem diz isto, é porque não está no contexto dos ofícios e aí, cabe-me informar e explicar.
O mais importante é ser feito com o devido respeito! E com isto, não digo que temos de fazer todos o Coração de Viana em filigrana, em burel, em corda, em bordado, em massa pão... As coisas não são ilimitadas, mas aí entra o gosto.
O gosto educa-se e discute-se. Só se fizer sentido é que a inovação e o tradicional podem estar ligadas. Se não fizer sentido vão acabar por se desligar.
Trilho de memória
30
LA Porquê a cestaria?
MP Surgiu no meu processo de trabalho, percebi que não precisava de molde ou enchimento — na altura, trabalhava noutra escala, joalharia e têxtil, onde combinava o fio têxtil com as madeiras — era uma técnica direta e que servia o propósito.
A técnica da cestaria foi das primeiras que surgiu e anda a par com a olaria, também pela semelhança do processo. Começamos por fazer os rolinhos e vamos unindo todos. Era pegar nas minhas peças de joalharia e mudar a escala. O processo mantém-se porque me dá um prazer imenso. (...) Ao dominar os materiais consigo modular e criar mais facilmente. (...) É natural, faz parte de mim. Talvez daqui a 10 anos já não responda de outra maneira. (...) Tenho também a vantagem de poder chamar cesteiros para colaborar comigo. E, claro que aprendi com eles, mas não tenho a experiência deles. (...) Eles [cesteiros] aceitam os meus desafios para saírem da zona de conforto deles, aprendem a resolver novas situações e ensinam-me imenso. São os primeiros a dizer se uma peça vai ser possível de fazer e a arranjar soluções.
A partilha é essencial. Só com estas parcerias é que percebemos isso — com artesãos e até com a BurelFactory.
LA Qual a importância de um projeto como o *Portugal Manual*?
MP Para mim, há várias razões. A primeira é o sentido de comunidade. Contar com o *know-how* e opinião de pessoas diferentes, que se encontram disponíveis é muito importante. (...) Trabalhamos de maneira isolada e solitária. Mas, por vezes, precisamos de um retorno mais rápido do que o do cliente ou o de quem visita uma exposição. (...) A abertura à comunidade, o trabalho de pares, o rápido contacto pelo *Whatsapp* é essencial.
A outra vantagem é a facilidade com que nos coloca em situações que até aqui eram difíceis, como a presença em exposições ou feiras. Não tendo orçamento, não tendo meceeias é muito mais difícil, mas através de um grupo de pessoas com o mesmo objetivo torna-se mais fácil. (...) Sem perder a identidade é possível cumprir objetivos coletivos, agregando todas as necessidades. (...) O património em Portugal é muito rico e está por todo o país. É necessário sublinhá-lo no mapa.
31
XII


Ao abordar o termo
sustentabilidade,
surge a necessidade
de analisar novos cenários
económicos, como *modelos*
colaborativos e inclusivos,
a diminuição e reutilização
de recursos e até a revitalização
de áreas rurais e comunidades
cais — princípios que
e encontram em *Manteigas*,
uma vila localizada
na *Serra da Estrela*.
Trilho da memória
32 [XIII – XVI]
XII

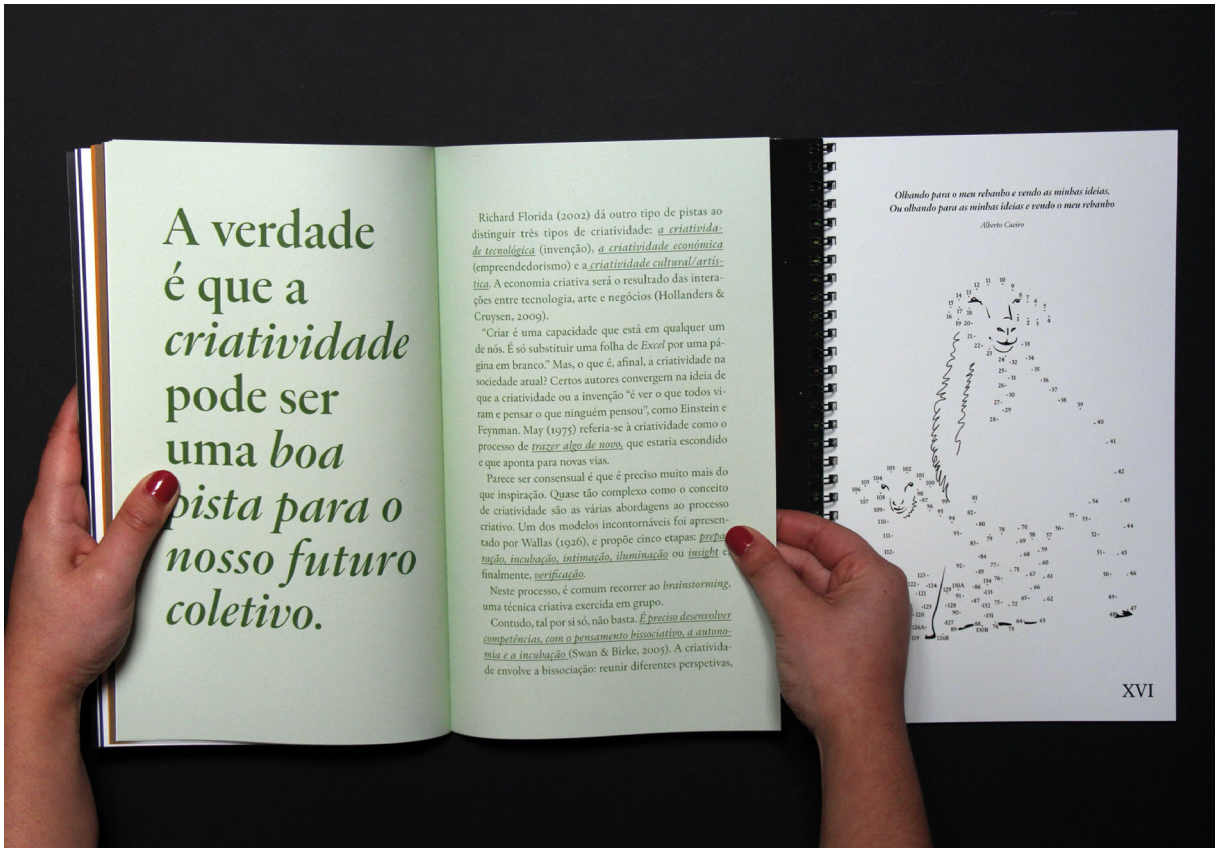

Ao abordar o termo
sustentabilidade,
surge a necessidade
de analisar novos cenários
económicos, como *modelos*
colaborativos e inclusivos,
a diminuição e reutilização
de recursos e até a revitalização
de áreas rurais e comunidades
cais — princípios que
e encontram em *Manteigas*,
uma vila localizada
na *Serra da Estrela*.
Trilho da memória
32 [XIII – XVI]
XV
XIV

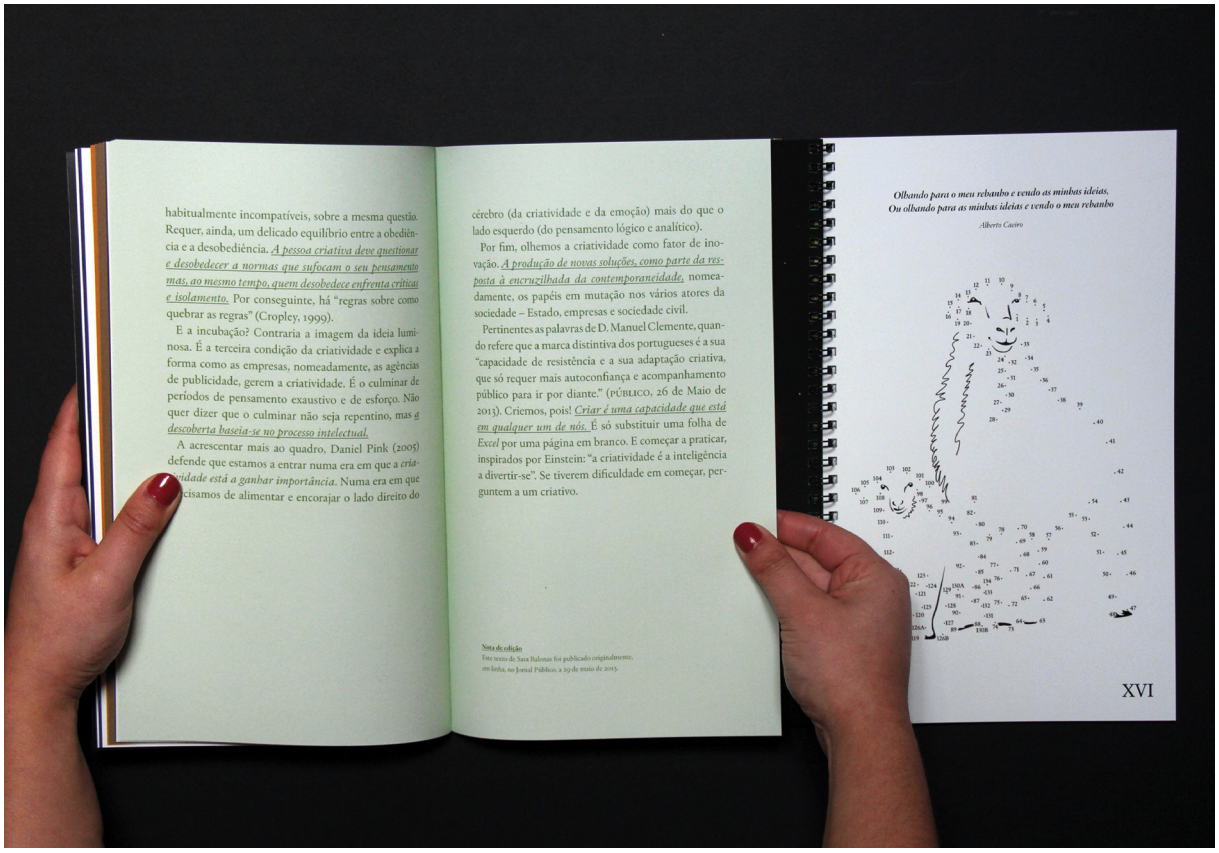

Ao abordar o termo
sustentabilidade,
surge a necessidade
de analisar novos cenários
económicos, como modelos
colaborativos e inclusivos,
a diminuição e reutilização
de recursos e até a revitalização
de áreas rurais e comunidades
locais — princípios que
se encontram em Manteigas,
uma vila localizada
na Serra da Estrela.
32 { XIII – XVI }
No século XX, Manteigas ostenta uma próspera indústria de lãs e lacticínios que, infelizmente, se desvaneceu na 1.ª década do século XXI — cenário comum a diversas localidades de Portugal.
Em 2010, a Lanifícios Império, bem como o Património Cultural Imaterial e Humano que albergava, é redescoberto, dando espaço ao processo de restauro da fábrica, atualmente conhecida como Burel Factory, integrante da Burel Mountain Originals.
A partir desse momento, a produção do burel renasce, procurando um local no presente e no futuro, onde o tecido 100% lã, conhecido pelas suas características impermeáveis, térmicas e acústicas, apaixona mais do que os habitantes do "coração da Serra da Estrela".
Por meio do evento anual Lãnd Week, no passado mês de maio, surgiu a possibilidade de participar numa visita guiada às instalações da Burel Factory.
Ao entrar na fábrica, salta à vista o processo manual e cuidadoso de tosquia das ovelhas da Serra da Estrela, a decorrer na primeira área de um extenso pavilhão. O evento esporádico no interior das instalações, é o primeiro passo para a fabricação do burel e dá início a mais um ano de trabalho, onde os trabalhadores urdem, cardam, fiam e tecem, nas maquinarias e equipamentos tradicionais.
Entre tesouras, lãs, ovelhas e traçados, emerge o espaço com uma ampla área e um sentido de pertença, transmitido tanto por colaboradores como por residentes. O espaço é inundado pelo conhecimento, sabedoria e experiência, de uma grande comunidade, onde a partilha é basilar para garantir a produção de tecidos de qualidade excecional.
Ao longo do percurso, a arte do burel foi apresentada, ligada à tradição, ao design e à inovação, revelando o processo que a lã percorre, até ser burel.
O processo inicia com a suavização e afastamento dos fios de lã que chegam em fardos, com cerca de 200kg. Posteriormente, segue para a cardação, onde a lã assume a configuração de mecha. A mecha é organizada em rolos e, consoante a espessura necessária, é posicionada na fiação até formar o fio. O fio é conduzido até à urdideira, onde é produzida a teia. Após estas etapas, encontra-se pronto para ser tecido e batido, para dar origem ao tecido de burel. Por fim, passamos para o armazém onde as peças são armazenadas e transformadas em mantas, flanelas, cortinados, tapetes ou cachecóis.
Ao terminar a visita, explora-se a envolvência da fábrica com a vila, onde a produção vagarosa, sustentável e imaculada é vivida com grande entusiasmo, dinamizando atividades e o turismo local.
33
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias.
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho
Alberto Caeiro
XVI

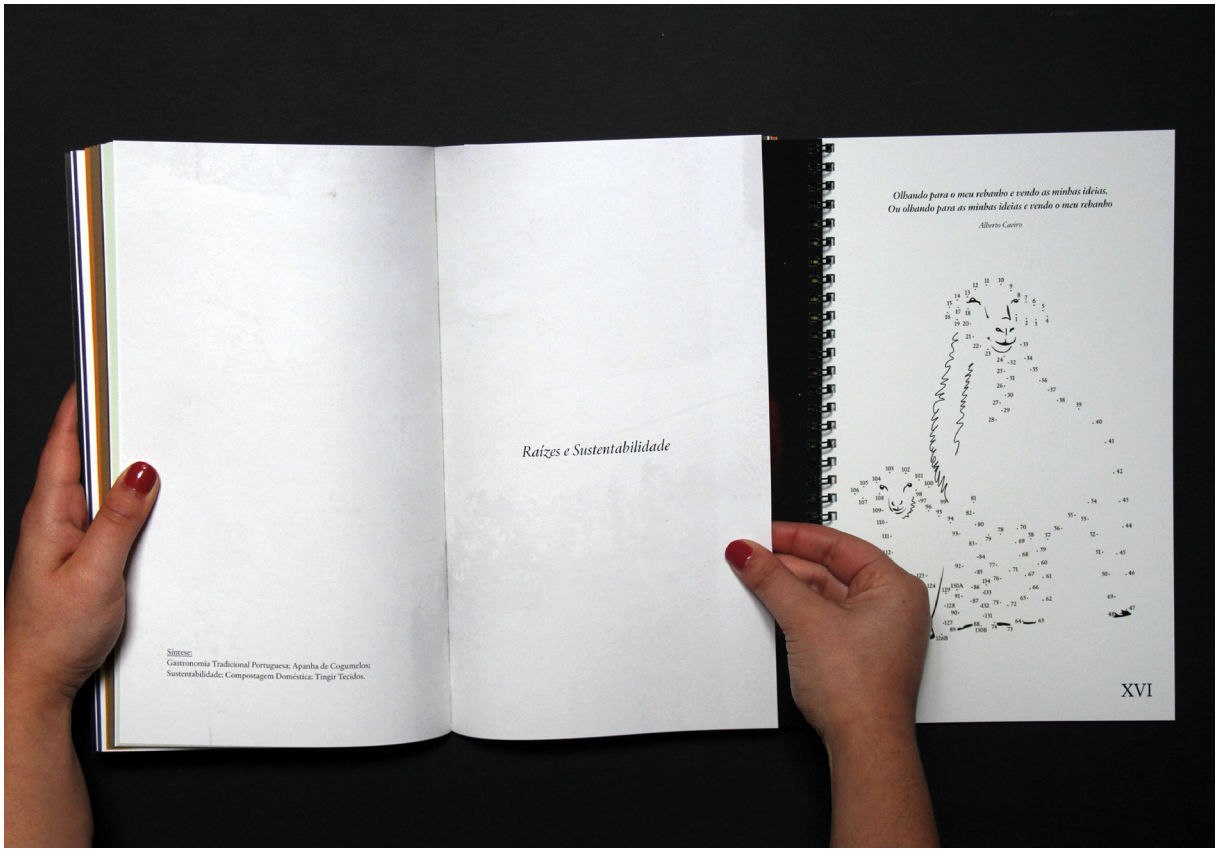

Núcleo
Síntese:
Opinião; Criatividade; Futuro Coletivo; Originalidade;
Pensamento; Processo Intelectual.
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias.
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho
Alberto Caeiro
XVI


texto de Sara Balonas
Criatividade:
modos de usar
A verdade é que a criatividade pode ser uma boa pista para o nosso futuro coletivo. Mas, vamos por partes. Mergulhemos nas várias faces da criatividade.
Em certos casos, a criatividade é tão indissociável da prática que existem profissionais chamados "criativos", como na Publicidade. Com passagem de atributo a substantivo, os criativos são uma classe profissional. O que fazem, em concreto, estes diretores criativos, diretores de arte, designers e redatores? Criam soluções para problemas apresentados pelos clientes. É-lhes exigido resolver com originalidade, mas também com eficácia. A inovação, a imaginação e a originalidade são questões recorrentes. Não é por acaso que David Droga, um reconhecido criativo, desabafa: "não tenho medo da falha, tenho medo da repetição".
Porém, a criatividade, tal como a conhecemos hoje, é uma ideia com pouco mais de um século. O significado atualmente atribuído à criatividade nada tem a ver o uso do termo nas civilizações ancestrais. Na Antiga Grécia, qualquer forma de arte, expressa na pintura ou na poesia,
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho
Alberto Caeiro
XVI


por exemplo, não era criação. Não existia sequer a palavra "criar" sendo o mais próximo o "fazer". Na cultura ocidental, a noção de criatividade surge com o cristianismo, mas relacionada com a divina inspiração e não como atributo do ser humano. A criatividade era competência de Deus. O indivíduo só foi reconhecido como capaz de criar no período da Renascença, porém, tal era tido como capacidade apenas reservada a "grandes homens" (Albert & Runco, 1999).
O conceito de criatividade desviou-se do carácter divino na Renascença, quando o acto criativo deixou de ser exclusivo de Deus. Mas terá sido um processo gradual que só se tornou evidente com o Iluminismo, relacionado com a imaginação. Tornou-se objecto de estudo isolado apenas nos finais do séc. XIX. Em 1926, Wallas dá um importante contributo para o conceito de criatividade: considerava-a parte do processo evolutivo, que permitia aos humanos adaptarem-se rapidamente a alterações de ambientes. Uma ideia a reter.
Hoje, o conceito de criatividade é multidimensional. Está ligado às artes e à literatura, às áreas científicas, aos meios de comunicação, ao mundo empresarial, às indústrias e até aos governos. Não raras vezes está relacionado com a capacidade de gerar respostas. Como dizia Steve Jobs, novas soluções trazem novos problemas. A diferença é que são novos.
Criatividade surge (...) relacionada com a divina inspiração e não como atributo do ser humano.
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho
Alberto Caeiro
XVI


A verdade é que a *criatividade* pode ser uma *boa pista para o nosso futuro coletivo.*
Richard Florida (2002) dá outro tipo de pistas ao distinguir três tipos de criatividade: *a criatividade tecnológica* (invenção), *a criatividade económica* (empreendedorismo) e a *criatividade cultural/artística*. A economia criativa será o resultado das interações entre tecnologia, arte e negócios (Hollanders & Cruysen, 2009).
"Criar é uma capacidade que está em qualquer um de nós. É só substituir uma folha de *Excel* por uma página em branco." Mas, o que é, afinal, a criatividade na sociedade atual? Certos autores convergem na ideia de que a criatividade ou a invenção "é ver o que todos viram e pensar o que ninguém pensou", como Einstein e Feynman. May (1975) referia-se à criatividade como o processo de *trazer algo de novo*, que estaria escondido e que aponta para novas vias.
Parece ser consensual é que é preciso muito mais do que inspiração. Quase tão complexo como o conceito de criatividade são as várias abordagens ao processo criativo. Um dos modelos incontornáveis foi apresentado por Wallas (1926), e propõe cinco etapas: *preparação, incubação, intimação, iluminação* ou *insight* e finalmente, *verificação*.
Neste processo, é comum recorrer ao *brainstorming*, uma técnica criativa exercida em grupo.
Contudo, tal por si só, não basta. *É preciso desenvolver competências, com o pensamento bissociativo, a autonomia e a incubação* (Swan & Birke, 2005). A criatividade envolve a bissociação: reunir diferentes perspetivas,
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho
Alberto Caeiro
XVI


habitualmente incompatíveis, sobre a mesma questão. Requer, ainda, um delicado equilíbrio entre a obediência e a desobediência. *A pessoa criativa deve questionar e desobedecer a normas que sufocam o seu pensamento mas, ao mesmo tempo, quem desobedece enfrenta críticas e isolamento.* Por conseguinte, há "regras sobre como quebrar as regras" (Cropley, 1999).
E a incubação? Contraria a imagem da ideia luminosa. É a terceira condição da criatividade e explica a forma como as empresas, nomeadamente, as agências de publicidade, gerem a criatividade. É o culminar de períodos de pensamento exaustivo e de esforço. Não quer dizer que o culminar não seja repentino, mas *a descoberta baseia-se no processo intelectual.*
A acrescentar mais ao quadro, Daniel Pink (2005) defende que estamos a entrar numa era em que a *criatividade está a ganhar importância*. Numa era em que precisamos de alimentar e encorajar o lado direito do cérebro (da criatividade e da emoção) mais do que o lado esquerdo (do pensamento lógico e analítico).
Por fim, olhemos a criatividade como fator de inovação. *A produção de novas soluções, como parte da resposta à encruzilhada da contemporaneidade*, nomeadamente, os papéis em mutação nos vários atores da sociedade – Estado, empresas e sociedade civil.
Pertinentes as palavras de D. Manuel Clemente, quando refere que a marca distintiva dos portugueses é a sua "capacidade de resistência e a sua adaptação criativa, que só requer mais autoconfiança e acompanhamento público para ir por diante." (PÚBLICO, 26 de Maio de 2013). Criemos, pois! *Criar é uma capacidade que está em qualquer um de nós.* É só substituir uma folha de *Excel* por uma página em branco. E começar a praticar, inspirados por Einstein: "a criatividade é a inteligência a divertir-se". Se tiverem dificuldade em começar, perguntem a um criativo.
Nota de edição
Este texto de Sara Balonas foi publicado originalmente, em linha, no Jornal Público, a 29 de maio de 2013.
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho
Alberto Caeiro
XVI


Raízes e Sustentabilidade
Síntese:
Gastronomia Tradicional Portuguesa; Apanha de Cogumelos;
Sustentabilidade; Compostagem Doméstica; Tingir Tecidos.
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho
Alberto Caeiro
XVI


O uso do prazer
texto de José Manuel dos Santos e António Soares
Legado e transmissão, experiência e descoberta, tradição e inovação, individual e social, prazer e pecado, necessidade e desperdício, fome e fartura, identidade e alteridade, a comida é cultura e é culto. Comemos e saboreamos o que comemos. Comemos e conversamos sobre o que comemos. Comemos e queremos saber o que comemos. Os sabores e os saberes tornaram-se inseparáveis pela proximidade dos sons e pela atracção dos sentidos. Viajamos para comer. Os restaurantes são lugares de veneração e liturgia. Os chefs são sacerdotes, magos, heróis, vedetas, às vezes mártires. A comida, com tudo o que a ela se liga, é uma arte, um conhecimento, um discurso, uma moda. E um processo cultural, um objecto antropológico, um tema ecológico, um tópico filosófico, uma questão política.
Ao mesmo tempo que a comida se glorifica, a obsessão da eterna juventude e do corpo onde essa juventude se mostra (assunto a que dedicámos o dossier da Electra 5) instituí a dieta e os vários regimes em que ela
Raízes e Sustentabilidade
46 [XVII – XVIII]
XVII
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho
Alberto Caeiro
XVI



O uso do prazer

texto de *José Manuel dos Santos e António Soares*

Legado e transmissão, experiência e descoberta, tradição e inovação, individual e social, prazer e pecado, necessidade e desperdício, fome e fartura, identidade e alteridade, a comida é cultura e é culto. Comemos e saboreamos o que comemos. Comemos e conversamos sobre o que comemos. Comemos e queremos saber o que comemos. Os sabores e os saberes tornaram-se inseparáveis pela proximidade dos sons e pela atracção dos sentidos. Viajamos para comer. Os restaurantes são lugares de veneração e liturgia. Os *chefs* são sacerdotes, magos, heróis, vedetas, às vezes mártires. A comida, com tudo o que a ela se liga, é uma arte, um conhecimento, um discurso, uma moda. E um processo cultural, um objecto antropológico, um tema ecológico, um tópico filosófico, uma questão política.

Ao mesmo tempo que a comida se glorifica, a obsessão da eterna juventude e do corpo onde essa juventude se mostra (assunto a que dedicámos o dossier da Electra 5) institui a dieta e os vários regimes em que ela

se realiza (ou tenta realizar) como um horizonte contínuo das nossas vidas e das nossas mortes. Mais do que nunca e melhor do que antes, sabemos que a comida pode ser uma saúde e uma doença.

A alimentação passa a ser comida quando a natureza passa a ser cultura, e uma está para a outra assim como o sexo está para a sexualidade. A alimentação e a comida dividem, distinguem e diferenciam continentes, regiões, países, classes sociais, comunidades religiosas, grupos culturais, gerações, pessoas. A comida tem uma história e uma geografia, uma antropologia e uma semântica.

Palavras começadas por «r» tornaram-se inseparáveis da comida que comemos. Fala-se de restaurar, recriar, reinventar, reconstituir, refazer, repor, reproduzir, reelaborar, reaver, retomar, recuperar, restituir. Só não começa por «r» a palavra fusão. Na comida, a memória é um ingrediente tão fundamental como os outros.

A história da alimentação e da comida — a próxima e a distante, no tempo e no espaço — é uma história que hoje se faz e refaz para nos reconhecermos e nos desconhecermos nela, para nos sentirmos herdeiros e por vezes dissipadores. Todos os dias se publicam livros sobre o que a comida foi e como evoluiu, o que representou e o que provocou. A comida é índice, sinal, sintoma, demonstração, prova. As revisões aliam-se às reiterações, as descobertas acompanham as surpresas.

Nota de edição
Este texto de José Manuel dos Santos e António Soares foi publicado originalmente na revista Electra n.º10, em 2019.

Frederico Ribeiro



Nota de edição
Esta entrevista foi realizada, no ano de 2017, pela *Professora* e *Detentora do Blog cozinhacomresto.pt* e Fundadora da Revista P'rá Mesa em *www.pramesa.pt*, *Mónica Rebelo* ao Autor e *Gastrónomo Virgílio Nogueiro Gomes*.

O ***património da cozinha portuguesa*** é o conjunto das suas ***cozinhas regionais*** e que ainda ***são diferenciadoras***.

A gastronomia em Portugal

na opinião de *Virgílio Nogueiro Gomes*

MÓNICA REBELO Segundo o jornal Público, Virgílio Nogueiro Gomes é "uma das personalidades mais influentes na Gastronomia em Portugal", para além de que, no seu próprio site, *http://www.virgiliogomes.com/*, se define como sendo um Gastrónomo, mas conte-nos tudo: como é que, afinal, a Gastronomia entrou na sua vida e como é que é ser Gastrónomo em Portugal?

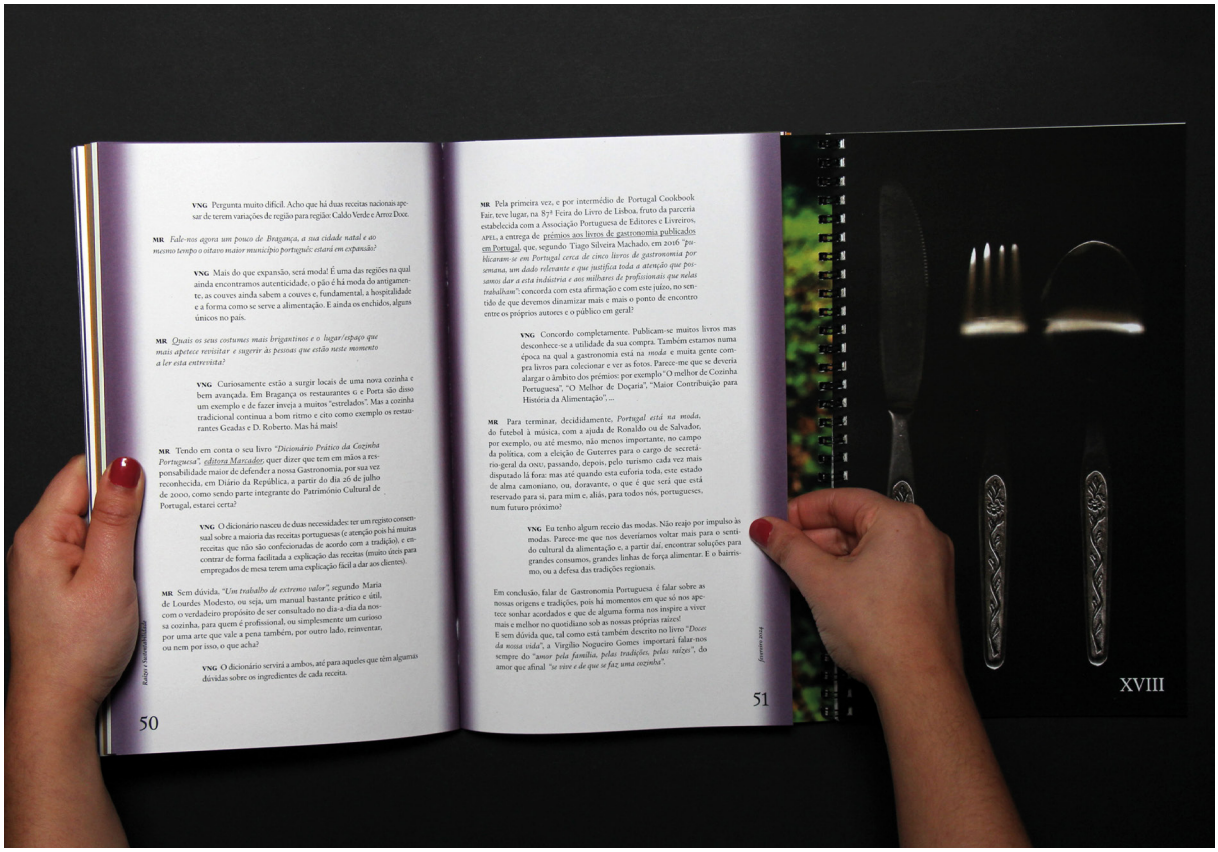
VIRGÍLIO NOGUEIRO GOMES Com esta pergunta poderia ficar páginas e páginas a responder. E começa pelo termo Gastrónomo que nem sempre é bem usado. Tudo vem da forma como somos educados. Eu tive a sorte de nascer e ser educado na província onde desde cedo aprendemos qual é o melhor pão, e a que sabem os produtos alimentares. E ainda a manter as festas com os seus rituais alimentares. Olhando para mim, ser gastrónomo, significa a busca pela boa comida, a identificação dos produtos fundamentais e a organizar as refeições com uma estética gustativa correta. Depois juntar-lhe o vinho ou bebida mais conveniente.

MR Quais as suas principais referências na nossa cozinha portuguesa?

VNG O património da cozinha portuguesa é o conjunto das suas cozinhas regionais e que ainda são diferenciadoras. O pão é um elemento estruturante e depois temos a costa com peixes únicos que devem ser cozinhados o menos possível. No estrangeiro somos identificados com o bacalhau, mas o nosso receituário doceiro é de exceção. Temos também um conjunto de carnes Qualificadas que, a exemplo do peixe, devem ser cozinhadas o menos possível.

MR E qual é aquela receita culinária com que mais se identifica e faz sentido para si?

Frederico Ribeiro


VNG Pergunta muito difícil. Acho que há duas receitas nacionais apesar de terem variações de região para região: Caldo Verde e Arroz Doce.
MR Fale-nos agora um pouco de Bragança, a sua cidade natal e ao mesmo tempo o oitavo maior município português: estará em expansão?
VNG Mais do que expansão, será moda! É uma das regiões na qual ainda encontramos autenticidade, o pão é há moda do antigamente, as couves ainda sabem a couves e, fundamental, a hospitalidade e a forma como se serve a alimentação. E ainda os enchidos, alguns únicos no país.
MR Quais os seus costumes mais brigantinos e o lugar/espaço que mais apetece revisitar e sugerir às pessoas que estão neste momento a ler esta entrevista?
VNG Curiosamente estão a surgir locais de uma nova cozinha e bem avançada. Em Bragança os restaurantes o e Porta são disso um exemplo e de fazer inveja a muitos "estrelados". Mas a cozinha tradicional continua a bom ritmo e cito como exemplo os restaurantes Geadas e D. Roberto. Mas há mais!
MR Tendo em conta o seu livro "Dicionário Prático da Cozinha Portuguesa", editora Marcador, quer dizer que tem em mãos a responsabilidade maior de defender a nossa Gastronomia, por sua vez reconhecida, em Diário da República, a partir do dia 26 de julho de 2000, como sendo parte integrante do Património Cultural de Portugal, estarei certa?
VNG O dicionário nasceu de duas necessidades: ter um registo consensual sobre a maioria das receitas portuguesas (e atenção pois há muitas receitas que não são confecionadas de acordo com a tradição), e encontrar de forma facilitada a explicação das receitas (muito úteis para empregados de mesa terem uma explicação fácil a dar aos clientes).
MR Sem dúvida. "Um trabalho de extremo valor", segundo Maria de Lourdes Modesto, ou seja, um manual bastante prático e útil, com o verdadeiro propósito de ser consultado no dia-a-dia da nossa cozinha, para quem é profissional, ou simplesmente um curioso por uma arte que vale a pena também, por outro lado, reinventar, ou nem por isso, o que acha?
VNG O dicionário servirá a ambos, até para aqueles que têm algumas dúvidas sobre os ingredientes de cada receita.
50
MR Pela primeira vez, e por intermédio de Portugal Cookbook Fair, teve lugar, na 87ª Feira do Livro de Lisboa, fruto da parceria estabelecida com a Associação Portuguesa de Editores e Livreiros, APEL, a entrega de prémios aos livros de gastronomia publicados em Portugal, que, segundo Tiago Silveira Machado, em 2016 "publicaram-se em Portugal cerca de cinco livros de gastronomia por semana, um dado relevante e que justifica toda a atenção que possamos dar a esta indústria e aos milhares de profissionais que nelas trabalham"; concorda com esta afirmação e com este juízo, no sentido de que devemos dinamizar mais e mais o ponto de encontro entre os próprios autores e o público em geral?
VNG Concordo completamente. Publicam-se muitos livros mas desconhece-se a utilidade da sua compra. Também estamos numa época na qual a gastronomia está na moda e muita gente compra livros para colecionar e ver as fotos. Parece-me que se deveria alargar o âmbito dos prémios: por exemplo "O melhor de Cozinha Portuguesa", "O Melhor de Doçaria", "Maior Contribuição para História da Alimentação", ...
MR Para terminar, decididamente, Portugal está na moda, do futebol à música, com a ajuda de Ronaldo ou de Salvador, por exemplo, ou até mesmo, não menos importante, no campo da política, com a eleição de Guterres para o cargo de secretário-geral da ONU, passando, depois, pelo turismo cada vez mais disputado lá fora: mas até quando esta euforia toda, este estado de alma camoniano, ou, doravante, o que é que será que está reservado para si, para mim e, aliás, para todos nós, portugueses, num futuro próximo?
VNG Eu tenho algum receio das modas. Não reajo por impulso às modas. Parece-me que nos deveríamos voltar mais para o sentido cultural da alimentação e, a partir daí, encontrar soluções para grandes consumos, grandes linhas de força alimentar. E o bairrismo, ou a defesa das tradições regionais.
Em conclusão, falar de Gastronomia Portuguesa é falar sobre as nossas origens e tradições, pois há momentos em que só nos apetece sonhar acordados e que de alguma forma nos inspire a viver mais e melhor no quotidiano sob as nossas próprias raízes!
E sem dúvida que, tal como está também descrito no livro "Doces da nossa vida", a Virgílio Nogueiro Gomes importará falar-nos sempre do "amor pela família, pelas tradições, pelas raízes", do amor que afinal "se vive é de que se faz uma cozinha".
51
XVIII


Cogumelos: importância ecológica
de Andreia Gama
XIX
XVIII


Cogumelos: importância ecológica
de Andreia Gama
Cerca de 80% das plantas estabelecem micorrizas em condições naturais, o que representa grandes vantagens para as plantas, não apenas pelo aumento de absorção de nutrientes – estimulando o seu crescimento –, mas também alguns fungos micorrízicos podem reduzir efeitos provocados por alguns organismos patogénicos, tornando-se deste modo elementos de luta biológica.
Os fungos, juntamente com as bactérias, são os únicos seres vivos existentes capazes de digerir duas das substâncias presentes numa árvore – lenhina e celulose – realizando a decomposição da matéria orgânica. Através desta decomposição, os fungos promovem a reciclagem de nutrientes que já fizeram parte de outros seres vivos.
Algumas estimativas do número de espécies de fungos existentes na Terra apontam para valores na ordem 1.500.000 (Hawksworth, 1995). Segundo Gillean T. Prance (1993) algumas espécies fúngicas já se encontram em declínio em alguns habitats, por razões de diversa ordem, desde a chuva ácida até à colheita excessiva das espécies comestíveis mais populares.
Os macro fungos são fungos com "grandes" estruturas reprodutoras, designadas por esporocarpos, carpóforos ou então o nome mais comum – cogumelos. Estes são os corpos frutíferos dos fungos, ou seja, são a parte visível que os fungos necessitam para a sua reprodução, os quais têm por função a produção e dispersão de esporos (o equivalente às sementes nas plantas) que permitem a sua disseminação. O fungo é constituído pelo micélio – rede de filamentos, através dos quais fazem a absorção de nutrientes e de água essenciais ao seu desenvolvimento – e pelo cogumelo em si – estrutura reprodutora. Os períodos de frutificação são muito aleatórios e algumas espécies não ocorrem todos os anos, sendo o Outono e a Primavera a época por excelência para o seu aparecimento. Se alguns carpóforos persistem alguns anos, a maior parte desaparece em menos de uma semana. As espécies mais pequenas são ainda mais efémeras – alguns Coprinus ou Mycenas minúsculas evanecem-se em algumas horas. O aspeto morfológico do cogumelo varia não só com a espécie, mas também em função da idade, o que por vezes pode complicar a sua identificação se não se tiver exemplares em diferentes estágios de crescimento.
[XIX – XX] 53
XX


É essencial a compilação desta informação (...) igualmente indispensável a sensibilização de todos sobre a importância dos macro fungos, com o seu papel fundamental na ecologia e (...) na esfera económica.
A sazonalidade é das questões mais importantes quando se tenta estimar a diversidade macro fúngica, dependendo o aparecimento dos carpóforos de fatores como a temperatura, precipitação, ph do solo, disponibilidade de nutrientes e os padrões de sucessão da vegetação.
A inventariação das espécies fúngicas é um passo essencial que falta concretizar na maioria dos países, entre os quais se inclui Portugal. É necessário efetuar inventários, mapeamento e criar listas vermelhas, sendo que a avaliação da diversidade de macro fungos exige alguns anos de inventário até que a curva espécies/área estabilize. Segundo Régis Courtecuisse (2001) um passo muito importante deverá e pode ser dado de forma rápida e efetiva como estratégia de conservação, e que consiste na conservação dos seus habitats. Os fungos não podem ser protegidos indivi-
mente, pois a sua biologia, as frequentes dificul-
inerentes à sua identificação, mesmo por parte
especialistas, entre outras peculiaridades, não se
quam com esta opção.
Existem três fatores que dificultam a tentativa de
analisar a diversidade macro fúngica de acordo com
Arnolds (1995):
— Tempo de vida do carpóforo – podem viver desde apenas algumas horas até + de 1 ano;
— Sazonalidade das frutificações – fortemente relacionada com as condições climatéricas;
54
— Flutuações – condições climatéricas condicionam a produção de esporocarpos.
Contudo, pequenos passos começam a ser dados em Portugal. (...) É essencial a compilação desta informação e que estes sejam trabalhos continuados. É igualmente indispensável a sensibilização de todos sobre a importância dos macro fungos, com o seu papel fundamental na ecologia e o seu lugar de destaque na esfera económica.
"Desde há alguns anos que a necessidade de fornecer proteção adicional às espécies fúngicas foi reconhecida dentro do grupo da Convenção de Conservação da Vida Selvagem e Habitats Naturais da Europa (Convenção de Berna). Até ao momento, não existem espécies fúngicas representadas nos Apêndices da Convenção." Uma das razões reside no facto do "estado de conservação de muitas espécies ser desconhecido (...)" (in Swedish proposal to include fungi species in Appendix 1 of the Bern Convention, 2002).
Efetivamente, uma das formas de colmatar esta lacuna consiste na criação das listas vermelhas nos diferentes países. Se já foi difícil definir o estatuto de novidade das espécies para Portugal, definir o seu estatuto de conservação é sem dúvida ainda mais complicado. (...)
Colheita de Cogumelos em Portugal
Para além do importante papel no equilíbrio dos ecossistemas, outros papéis relevantes dos cogumelos encontram-se na alimentação, na medicina (para obtenção de diversos medicamentos), e na economia, fazendo parte de um mercado vasto e em crescendo que necessita de ser regulamentado.
A colheita de cogumelos silvestres são uma fonte de rendimento importante de muitas famílias em Portugal, contudo, esta atividade não é regulamentada, existindo num mercado paralelo. Os principais clientes vêm de Espanha, França, Itália, países onde o consumo de cogumelos faz parte das suas realidades
55
XX

culturais e gastronómicas, mas em que a colheita já se encontra regulamentada.

A colheita de cogumelos em Portugal não se tem realizado da melhor forma, e por desconhecimento da importância deste grupo de seres vivos para o equilíbrio do meio natural, os seus coletores cometem algumas incorreções, as quais serão importantes corrigir para que se garanta a continuidade das mesmas. Deixamos aqui algumas técnicas e princípios que os coletores de cogumelos deverão ter em consideração para que todos os anos, estes extraordinários e misteriosos seres vivos, essenciais ao equilíbrio dos ecossistemas, continuem a ocorrer.

A colheita deve então ser efetuada de acordo com determinadas técnicas e princípios:

— Colher apenas os cogumelos que tenham atingido a maturidade (deverão ter já o chapéu aberto, de forma a terem libertado os esporos), de modo a se garantir a continuidade da espécie; (...)

— Não colher indivíduos muito maduros ou deteriorados (poderão estar atacados por larvas, insetos ou fungos, tornando-se perigoso o seu consumo);

— Não colher todos os cogumelos de uma mesma espécie presentes num determinado local (deixando alguns exemplares garante a dispersão dos esporos e promove o aumento do número de indivíduos da espécie);

...teremos uma colheita sustentável!

Nota de edição

Este texto de Andreia Gama foi publicado originalmente, em Quercus.pt, sem data.

Bibliografia

ARNOLDS, E. (1995) Profiles in Macromycetes of Species Diversity of Assemblages – 1 st International Netherlands.

COOKE[illegible], A. (2007) Current trends and perspectives for the global conservation of fungi. In HYDE, K. ; HO, W. H. ; STEWART, E. (Editors). Fungal Conservation - Issues and Solutions, pp. 3 - 18 Cambridge University Press, Cambridge.

FORBES, G. (1995) Ecologia dos Cheagricogumes. Nature, Nov. GAMA, A. (1996) Cogumelos. CNCR, Czech Rouse.

GERHARDT, E. (1997) Guide Visuel des Champignons. Vigot, Paris.

HAWKSWORTH, D. L., KIRK, P. M., ALTHOFF, B. C., HAWKSWORTH, D. L. (1995) Ainsworth & Bisby's Dictionary of the Fungi. 8th Ed. CAB International. Cambridge.

LARSEN, L. A. (1972) How to Identify Mushrooms to Genus I: Macroscopic Features. Sad River Press Inc. Eureka.

MOLLOY, A. (1997) Champignons Comestibles et Toxiques. Delachaux Paris.

NEVES, A. (2004). Os cogumelos e a Floresta – Meio de Vida para a Conservação da Natureza.

PEARCE, A. S. (1997) Profiles. In D. M. Hawksworth, P. M. Kirk, B. C. Sutton & D. N. Pegler (Eds.) Ainsworth & Bisby's Dictionary of the Fungi. 8th Ed. The Royal Botanic Gardens Kew.

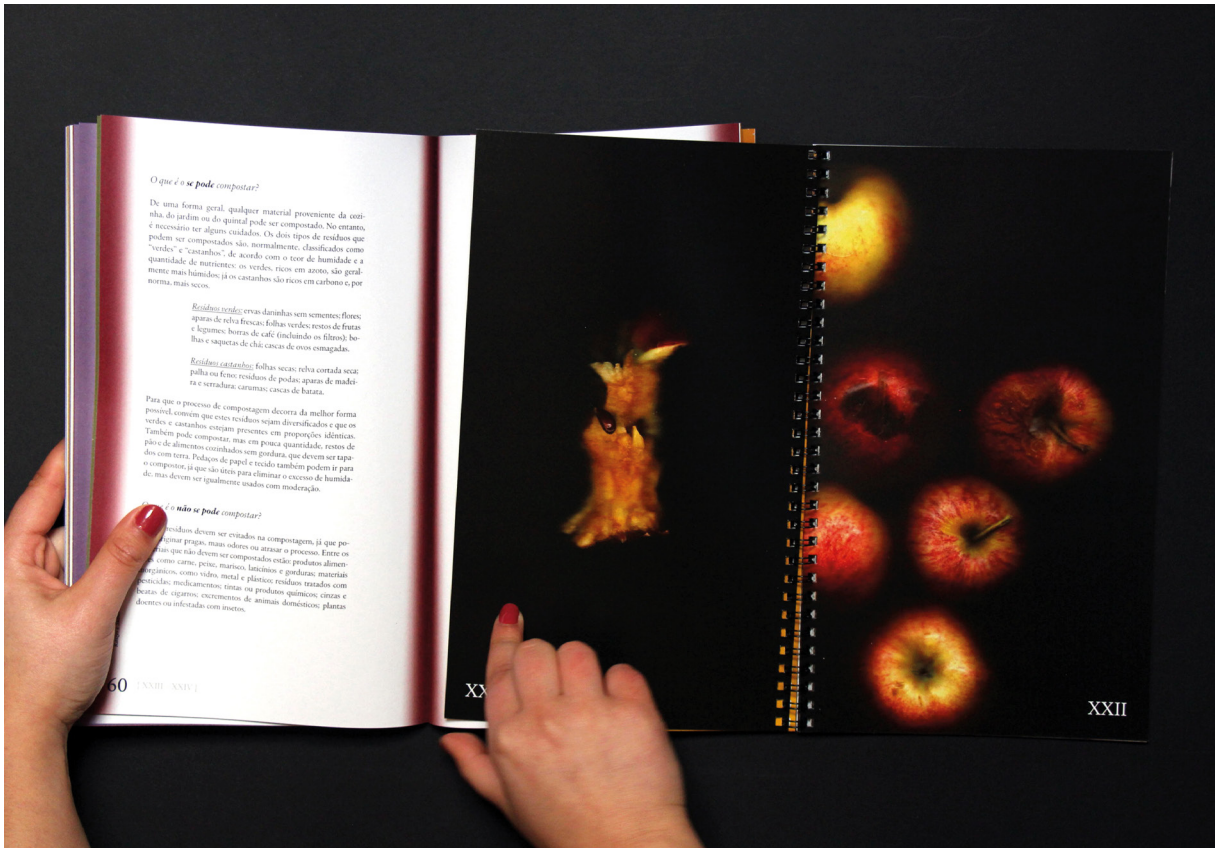
RANEY, K. et al (2007) Fungal Conservation in the 21st Century – Opinions and agreements from the Kew Workshop. In HYDE, K. ; HO, W. H. ; STEWART, E. (Editors). Fungal Conservation - Issues and Solutions, pp. 247 - 258 Cambridge University Press. Swedish proposal to include fungi species in Appendix I of the Bern Convention. History of the Environment, Stockholm Sweden 15-18 October de 2006.

Entre miscaros,
boletos,
rículos, túberas,
cantarelos, cardelas e pinheiras
são múltiplas as receitas, as mezinhas e as festas,
exclusivamente dedicadas
à apanha de cogumelos — em diversas regiões
do território português, a atividade
promove uma dinâmica comunitária
junto da natureza.
Quer sejam jovens ou graúdos,
o ingrediente é valioso
na gastronomia tradicional,
sendo considerado a estrela
de muitas receitas portuguesas.
Porém, a atividade tradicional deve ser realizada
tendo em conta:
o conhecimento das diferentes espécies,
a preservação e sustentabilidade da biodiversidade,
e o transporte arejado, em cestas abertas.
Posto isto, sabe identificar cogumelos
silvestres comestíveis. E cozinhá-los?
Vamos aprender uma receita fácil de *conserva de cogumelos silvestres*:
Limpe bem 600g de cogumelos com uma escova de cerdas macias.
Junte numa panela, 1,4dl água com 2,5dl de vinagre de vinho branco.
Coloque os cogumelos e adicione 3 dentes de alho esmagados, 1 ramo de tomilho, 2 folhas de louro, sal e pimenta a gosto. Deixe ferver cerca de 10 minutos. Depois de ferver, escorra os cogumelos. Coloque os cogumelos em frascos de vidro escaldados e despeje o azeite, até cobrir os cogumelos. Feche bem os frascos e guarde-os num local fresco e escuro.
A conserva deverá ser guardada pelo menos seis meses antes de consumir, para que os sabores se intensifiquem. Posteriormente, poderá utilizar o azeite da conserva para temperar bifes, saladas ou massas.






*A **compostagem** é um contributo importante para o ambiente.* As questões ambientais e a sustentabilidade estão na ordem do dia. E com ***o objetivo de se chegar à neutralidade carbónica em 2050***, há já muitas medidas a serem postas em prática (...) para ajudar a chegar a essa meta. ***Reciclar, utilizar produtos sustentáveis e reutilizáveis*** *ou optar por energias limpas são já hábitos comuns, mas há outros gestos que podemos adotar.* ***Fazer [c]ompostagem*** *é um deles.*
*O que é a **compostagem**?*
A grande maioria do lixo que produzimos em casa não consiste em embalagens de plástico, papéis ou pacotes, mas sim em resíduos orgânicos. A título de exemplo, estima-se que, só em Lisboa, por dia, 240 toneladas de lixo comum sejam biodegradáveis. Esse lixo, em vez de ir parar a aterros e estações de tratamento — onde será necessário gastar uma quantidade enorme de recursos para o incinerar — pode ser reaproveitado e reutilizado sob a forma de composto. A compostagem é um processo simples e natural de reciclagem da matéria orgânica, em que os resíduos são transformados num material semelhante à terra. É um processo biológico, em que os microrganismos presentes nesses resíduos os decompõem e o resultado final é um composto com excelentes qualidades fertilizantes. As principais vantagens da compostagem doméstica são: não requer conhecimentos especializados; é um processo simples e fácil de implementar; tem custos de manutenção reduzidos; permite reduzir a utilização de fertilizantes químicos; o composto melhora a estrutura dos solos; permite reduzir os resíduos que vão parar aos aterros e incineradoras.
*O que é o **composto**?*
O composto resultante do processo de compostagem é um fertilizante natural, com aspeto de terra, escuro, sem odor e rico em nutrientes. O tempo de produção do composto dependerá, naturalmente, do acompanhamento que é feito ao processo: periodicidade da rega, do revolvimento da pilha de compostagem e controlo da humidade. Já a capacidade nutricional do composto irá depender da qualidade dos resíduos utilizados, mas este tem fungicidas naturais que ajudam a eliminar os organismos patogénicos, que são prejudiciais ao solo e às plantas.
A sua elevada qualidade permite melhorar as características do solo em termos de estrutura, porosidade, fertilidade, capacidade de retenção de água, arejamento e atividade microbiana, [di]minuindo, consequentemente, a utilização de fertilizantes, [pes]ticidas e de água. No final, o composto pode ser utilizado, [por] exemplo, em hortas e jardins - servindo como cobertura ou [in]corporado no solo, dependendo das exigências das plantas e da [al]tura do ano - ou em vasos e sementeiras, onde se deve optar por colocar uma parte de composto e duas de terra.
59
XXII

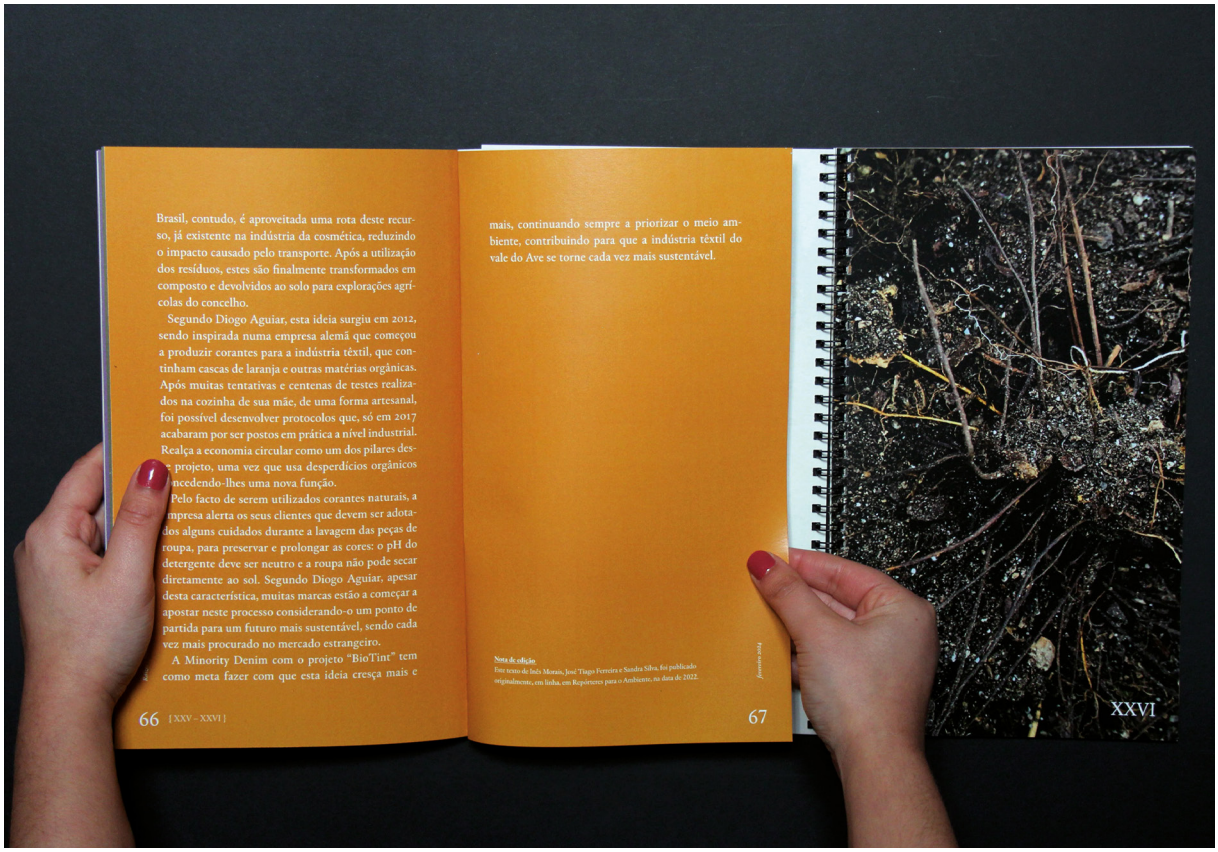

*O que é o **se pode** compostar?*
De uma forma geral, qualquer material proveniente da cozinha, do jardim ou do quintal pode ser compostado. No entanto, é necessário ter alguns cuidados. Os dois tipos de resíduos que podem ser compostados são, normalmente, classificados como "verdes" e "castanhos", de acordo com o teor de humidade e a quantidade de nutrientes: os verdes, ricos em azoto, são geralmente mais húmidos; já os castanhos são ricos em carbono e, por norma, mais secos.
Resíduos verdes: ervas daninhas sem sementes; flores; aparas de relva frescas; folhas verdes; restos de frutas e legumes; borras de café (incluindo os filtros); bolhas e saquetas de chá; cascas de ovos esmagadas.
Resíduos castanhos: folhas secas; relva cortada seca; palha ou feno; resíduos de podas; aparas de madeira e serradura; caruma; cascas de batata.
Para que o processo de compostagem decorra da melhor forma possível, convém que estes resíduos sejam diversificados e que os verdes e castanhos estejam presentes em proporções idênticas. Também pode compostar, mas em pouca quantidade, restos de pão e de alimentos cozinhados sem gordura, que devem ser tapados com terra. Pedaços de papel e tecido também podem ir para o compostor, já que são úteis para eliminar o excesso de humidade; mas devem ser igualmente usados com moderação.
*O que é o **não se pode** compostar?*
resíduos devem ser evitados na compostagem, já que poginar pragas, maus odores ou atrasar o processo. Entre os as que não devem ser compostados estão: produtos alimen- como: carne, peixe, marisco, laticínios e gorduras; materiais rgânicos, como: vidro, metal e plástico; resíduos tratados com esticidas; medicamentos; tintas ou produtos químicos; cinzas e beatas de cigarros; excrementos de animais domésticos; plantas doentes ou infestadas com insetos.
60
XXII
XX
XXII


O que é o ***se pode*** *compostar?*
De uma forma geral, qualquer material proveniente da cozinha, do jardim ou do quintal pode ser compostado. No entanto, é necessário ter alguns cuidados. Os dois tipos de resíduos que podem ser compostados são, normalmente, classificados como "verdes" e "castanhos", de acordo com o teor de humidade e a quantidade de nutrientes: os verdes, ricos em azoto, são geralmente mais húmidos; já os castanhos são ricos em carbono e, por norma, mais secos.
Resíduos verdes: ervas daninhas sem sementes; flores; aparas de relva frescas; folhas verdes; restos de frutas e legumes; borras de café (incluindo os filtros); bolhas e saquetas de chá; cascas de ovos esmagadas.
Resíduos castanhos: folhas secas; relva cortada seca; palha ou feno; resíduos de podas; aparas de madeira e serradura; carumas; cascas de batata.
Para que o processo de compostagem decorra da melhor forma possível, convém que estes resíduos sejam diversificados e que os verdes e castanhos estejam presentes em proporções idênticas. Também pode compostar, mas em pouca quantidade, restos de pão e de alimentos cozinhados sem gordura, que devem ser tapados com terra. Pedaços de papel e tecido também podem ir para o compostor, já que são úteis para eliminar o excesso de humidade, mas devem ser igualmente usados com moderação.
O que é o ***não se pode*** *compostar?*
Alguns resíduos devem ser evitados na compostagem, já que podem originar pragas, maus odores ou atrasar o processo. Entre os materiais que não devem ser compostados estão: produtos alimentares como carne, peixe, marisco, laticínios e gorduras; materiais inorgânicos, como vidro, metal e plásticos; resíduos tratados com pesticidas; medicamentos; tintas ou produtos químicos; cinzas e beatas de cigarros; excrementos de animais domésticos; plantas doentes ou infestadas com insetos.
60 [XXIII – XXIV]
Tipos de compostor e como fazer um ***compostor doméstico***
A compostagem é feita num compostor, um recipiente com características específicas que permitem a colocação da matéria orgânica, a entrada de oxigénio e a fácil retirada do composto. Existem vários tipos de compostor, com diferentes formatos, diferentes capacidades e de diferentes materiais: (...) cerca, madeira, rede ou plástico.
Os compostores podem ser adquiridos em qualquer loja de bricolagem e jardinagem ou, até, oferecidos pelos municípios. (...) No entanto, pode também fazer o seu próprio compostor.
Depois de escolher o local (já sabe que a base do compostor terá de estar em contacto com a terra para facilitar a drenagem da água e a entrada de microrganismos), reúna quatro paletes de madeira, pregando três delas pelos cantos, de modo a ficarem perpendiculares umas às outras. (...) Se o compostor ficar num local muito exposto às condições climatéricas (por exemplo, chuva frequente), pode utilizar uma quinta palete para fazer uma tampa.
Como fazer ***compostagem doméstica?***
Ter um jardim ou uma horta é o primeiro passo para conseguir fazer compostagem doméstica. Isto porque este processo, apesar de simples, exige algumas condições indispensáveis. Para começar, o compostor ou caixa de compostagem, deve ser colocado diretamente sobre a terra e esta deverá ter boa drenagem, para que a água possa escorrer e infiltrar-se nos dias de chuva.
Além disto, deve estar num local de fácil acesso, ter água próximo do mesmo e estar protegido do vento e das temperaturas extremas do verão e do inverno (deverá haver sempre uma boa combinação de sombra e sol e, por isso, o sítio ideal para o compostor é abrigado debaixo de uma árvore). Com o compostor no local certo, pode começar o processo de compostagem, seguindo estes passos: revista o fundo do compostor com ramos grossos (...); adicione uma camada de 5 a 10 centímetros de resíduos castanhos, (...) uma mão cheia de terra, (...) resíduos verdes, (...) cubra com mais uma camada de castanhos e vá repetindo o processo até o compostor ficar cheio (...). A última camada deverá ser sempre de resíduos castanhos, para evitar a proliferação de odores, insetos e outros animais. Em condições ideais, o processo poderá demorar entre dois a três meses. No entanto, este período varia consoante o tipo de materiais compostados (...), o volume da massa a ser compostada e o tamanho das partículas.
Paul Gauguin
61
XXIV


A ***procura por processos tradicionais, eco-friendly*** e mais ***sustentáveis,*** tem ***inspirado designers, artesãos e artistas*** *nos seus projetos.* Entre as inúmeras configurações e processos destaca-se o tingimento com o desperdício alimentar, aplicado ao têxtil. ***Entre plantas, raízes, cascas ou frutas,*** podemos reduzir o ***impacto ambiental da produção têxtil, honrar*** as nossas ***tradições,*** promover a ***preservação do conhecimento tradicional*** e ***reconectar com a natureza.***
2
A preferência por corantes naturais mostra-se uma melhor opção perante o tingimento químico, pelo impacto que pode ter tanto na nossa saúde como no nso ambiente.
Para iniciar a tingir as suas peças em casa, terá apenas de compreender o tipo de pigmento a usar, o grau de tingimento do tecido e algumas dicas para deixar a cor mais forte.
Tendo isso em conta, esclarecemos que praticamente qualquer tipo de alimento que tenha cor, pode ser utilizado para tingir. Contudo, apresentamos alguns exemplos: destacamos: *cascas de cebola* amarela, de *romã* ou de *cenoura* para *tons de amarelo a dourado*; cascas de cebola roxa, *couves* e *espinafres*: tons de *verde a verde-acinzentado*; *borras de café*, de *chá* ou *cogumelos*: tons de *castanhos* e *bege*; cascas de *beterraba* e *amoras*: tons *avermelhados* e *rosa*; uvas e *mirtilos*: tons *azulados* e *roxos*.
1. O tecido Escolha um tecido claro. Antes de iniciar o processo, deverá lavar o tecido com sal ou vinagre para um resultado melhor.
2. O corante Ferva em água o desperdício alimentar eleito (a água deverá ser sempre o dobro do desperdício). Após notar a cor na água, retire a mistura e coe o desperdício.
3. Tingir o tecido Inserir o tecido no corante natural produzido. Deixar submerso até atingir a cor pretendida (o processo pode levar horas ou até dias).
4. Lavar e secar Lavar o tecido em água fria (para retirar o excesso de corante). Secar a peça, à sombra.
Paul Gauguin
63
XXIV


BioTint
texto de Repórteres do Ambiente
Na Minority Denim dão cor ao vestuário usando corantes orgânicos, que resultam de resíduos agrícolas ou florestais.
A Minority Denim é uma empresa sediada em Vila Nova de Famalicão, sendo que um dos seus propósitos é tingir vestuário da forma mais sustentável. O projeto "BioTint" utiliza produtos 100% orgânicos e naturais durante o processo de tingimento das peças de vestuário, contribuindo para o conceito de economia circular, associado à indústria têxtil (setor que tem grande impacto na economia do Vale do Ave).
Até ao momento, com os produtos orgânicos que tem ao seu dispor, conseguiu obter 14 cores, 100% naturais e orgânicas, que vão desde os tons mais claros, como o rosa e o amarelo, até aos tons mais escuros, como cinzas e castanhos. Utiliza essencialmente cascas de cebola, folhas secas de eucalipto, borras de café, bagaço de azeitona, aparas de árvores, como a
nogueira, faia, madeira sapele, semente de urucum e raízes de uma planta tintureira (Rubia tinctorum).
Em entrevista com o gerente da Minority Denim, Diogo Aguiar, ficámos a saber qual o impacto ambiental deste processo de tingimento, quando comparado com o reativo (processo normal/convencional). Diogo Aguiar afirmou que o consumo de energia é significativamente inferior, já que este processo exige temperaturas mais baixas na fase do tingimento. Relativamente ao consumo de água, as quantidades utilizadas são equivalentes durante o método de tingimento, uma vez que não se pode diminuir a quantidade da mesma, sob pena de surgirem manchas e irregularidades, no entanto, na totalidade do processo a quantidade de água utilizada é menor, porque são evitados alguns enxaguamentos e, para além disso, toda a água que sai deste procedimento não contém toxinas nem produtos químicos prejudiciais ao ambiente, o que é uma vantagem, podendo ser devolvida à natureza sem impacto negativo.
Relativamente à origem dos desperdícios, Diogo Aguiar explicou que os colaboradores da Minority Denim obtêm aparas de madeiras nas carpintarias da zona de Famalicão, as cascas de cebola são compradas no Concelho vizinho da Póvoa de Varzim, onde a empresa trabalha com armazenistas e distribuidores. Os colaboradores ainda se dirigem a eucaliptais, que quando ocorre o abate de árvores, obtém as folhas de eucalipto. Com o urucum é um processo ligeiramente diferente, já que têm de importar este produto do
64
65
XXIV


Brasil, contudo, é aproveitada uma rota deste recurso, já existente na indústria da cosmética, reduzindo o impacto causado pelo transporte. Após a utilização dos resíduos, estes são finalmente transformados em composto e devolvidos ao solo para explorações agrícolas do concelho.
Segundo Diogo Aguiar, esta ideia surgiu em 2012, sendo inspirada numa empresa alemã que começou a produzir corantes para a indústria têxtil, que continham cascas de laranja e outras matérias orgânicas. Após muitas tentativas e centenas de testes realizados na cozinha de sua mãe, de uma forma artesanal, foi possível desenvolver protocolos que, só em 2017 acabaram por ser postos em prática a nível industrial.
Realça a economia circular como um dos pilares deste projeto, uma vez que usa desperdícios orgânicos concedendo-lhes uma nova função.
Pelo facto de serem utilizados corantes naturais, a empresa alerta os seus clientes que devem ser adotados alguns cuidados durante a lavagem das peças de roupa, para preservar e prolongar as cores: o pH do detergente deve ser neutro e a roupa não pode secar diretamente ao sol. Segundo Diogo Aguiar, apesar desta característica, muitas marcas estão a começar a apostar neste processo considerando-o um ponto de partida para um futuro mais sustentável, sendo cada vez mais procurado no mercado estrangeiro.
A Minority Denim com o projeto "BioTint" tem como meta fazer com que esta ideia cresça mais e
66 [XXV – XXVI]
XXIV



Brasil, contudo, é aproveitada uma rota deste recurso, já existente na indústria da cosmética, reduzindo o impacto causado pelo transporte. Após a utilização dos resíduos, estes são finalmente transformados em composto e devolvidos ao solo para explorações agrícolas do concelho.

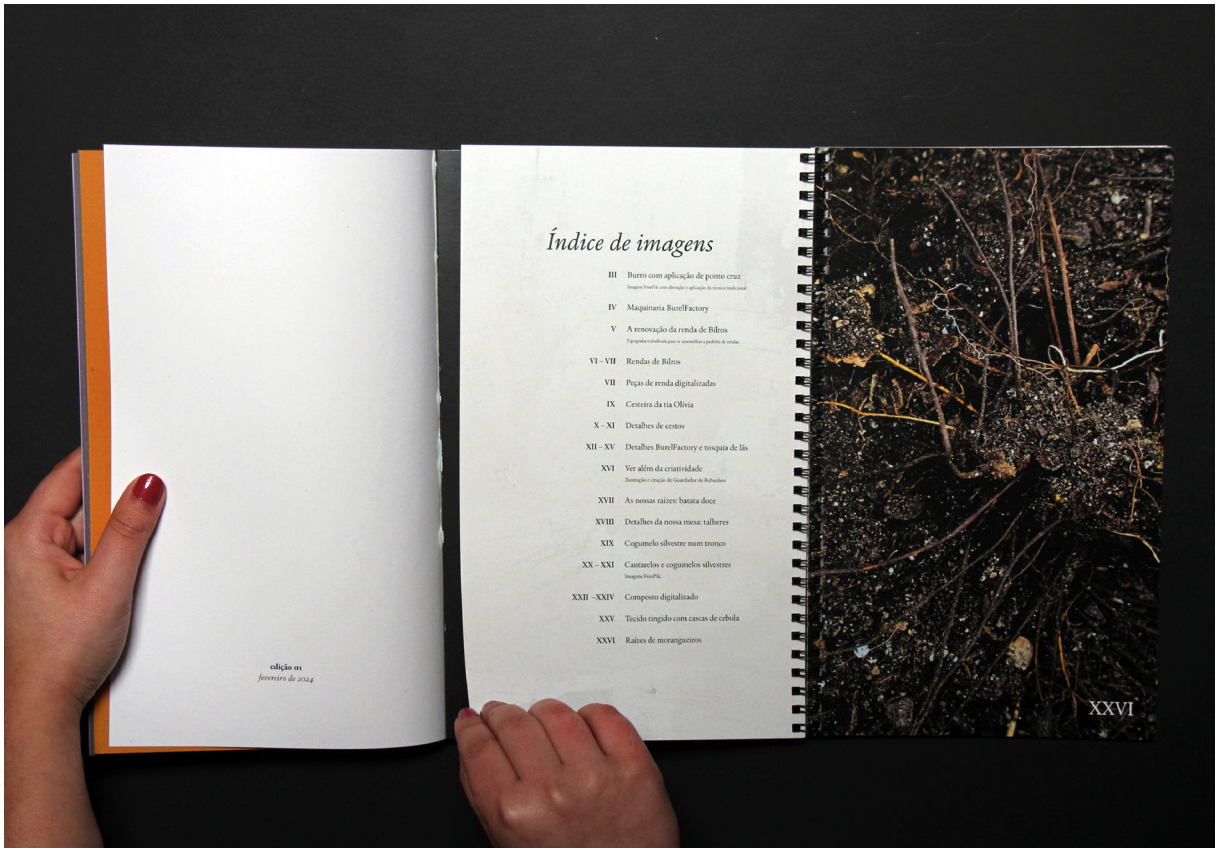
Segundo Diogo Aguiar, esta ideia surgiu em 2012, sendo inspirada numa empresa alemã que começou a produzir corantes para a indústria têxtil, que continham cascas de laranja e outras matérias orgânicas. Após muitas tentativas e centenas de testes realizados na cozinha de sua mãe, de uma forma artesanal, foi possível desenvolver protocolos que, só em 2017 acabaram por ser postos em prática a nível industrial. Realça a economia circular como um dos pilares deste projeto, uma vez que usa desperdícios orgânicos concedendo-lhes uma nova função.

Pelo facto de serem utilizados corantes naturais, a empresa alerta os seus clientes que devem ser adotados alguns cuidados durante a lavagem das peças de roupa, para preservar e prolongar as cores: o pH do detergente deve ser neutro e a roupa não pode secar diretamente ao sol. Segundo Diogo Aguiar, apesar desta característica, muitas marcas estão a começar a apostar neste processo considerando-o um ponto de partida para um futuro mais sustentável, sendo cada vez mais procurado no mercado estrangeiro.

A Minority Denim com o projeto "BioTint" tem como meta fazer com que esta ideia cresça mais e mais, continuando sempre a priorizar o meio ambiente, contribuindo para que a indústria têxtil do vale do Ave se torne cada vez mais sustentável.

Nota de edição
Este texto de Inês Morais, José Tiago Ferreira e Sandra Silva, foi publicado originalmente, em linha, em Repórteres para o Ambiente, na data de 2022.

Fonte: Instagram



edição 01
fevereiro de 2024

Índice de imagens

III Burro com aplicação de ponto cruz
Imagem FreePik com alteração e aplicação da técnica tradicional

IV Maquinaria BurelFactory

V A renovação da renda de Bilros
Tipografia trabalhada para se assemelhar a padrões de rendas

VI – VII Rendas de Bilros

VII Peças de renda digitalizadas

IX Cesteira da tia Olívia

X – XI Detalhes de cestos

XII – XV Detalhes BurelFactory e tosquia de lãs

XVI Ver além da criatividade
Ilustração e criação de Guardador de Rebanhos

XVII As nossas raízes: batata doce

XVIII Detalhes da nossa mesa: talheres

XIX Cogumelo silvestre num tronco

XX – XXI Cantarelos e cogumelos silvestres
Imagens FreePik.

XXII –XXIV Composto digitalizado

XXV Tecido tingido com cascas de cebola

XXVI Raízes de morangueiros


edição 01
fevereiro de 2024
01


01


inefável
IDENTIDADE, TRADIÇÃO E FUTURO


fável

inefável

IDENTIDADE, TRADIÇÃO E FUTURO

inefável

IDENTIDADE, TRADIÇÃO E FUTURO

Carta do Editor

Caros leitores,

Com grande entusiasmo apresento o 1.º número de ***Inefável***, uma publicação na qual pretendemos explorar, descobrir e celebrar a riqueza da Cultura Imaterial Portuguesa, com perspetivas tradicionais e científicas.

Nesta edição, mergulhamos desde a primeira secção em técnicas tradicionais portuguesas, como a renda de bilros, a cestaria ou o burel. Com uma abordagem que abraça tanto as visões ancestrais quanto as contemporâneas, recomendamos a leitura e reflexão tendo em conta a continuidade e definição das técnicas para o enriquecimento cultural coletivo.

Na segunda área, dando destaque à criatividade, proponho a leitura do artigo de opinião de Sara Balonas.

Desde a apanha de cogumelos silvestres, uma prática que combina conhecimento, tradição e aventura, até à arte de tingir tecidos com compostos orgânicos, é evidente como a natureza e a cultura imaterial se entrelaçam de formas surpreendentes, promovendo a sustentabilidade financeira e ecológica.

Por fim, com a rica biodiversidade, técnicas e tradições, convido-o a desfrutar da publicação, das imagens apresentadas e desafio-o a criar.

Um excelente semestre,

Laura Alves
Editor Executivo



Direção | Editor | Design
Laura Alves
Revisão
Elisabete Rolo
Edição | Alteração de imagem
Laura Alves
Redação
José Nuno Matos | Laura Alves
Sara Balonas | José Manuel dos Santos
António Soares | Andreia Gama
EDP | Mónica Rebelo
Inês Morais | Sandra Silva
José Tiago Ferreira
Fotografia e Imagem
Laura Alves | FreePik
Impressão
Gráfica 7Colinas, SA. Lisboa
Papel
Mate 130gr | Inab 200gr
Tipo de Letra
Chassi S | Chassi M
Agradecimentos
Rui Abreu | Mecenas

Tradições e expressões *orais*

Conhecimento e *práticas*
relacionadas com a *natureza*

Eventos festivos

Aptidões ligadas
ao *artesanato tradicional*

Artes do *espetáculo*



Direção | Editor | Design
Laura Alves
Revisão
Elisabete Rolo
Edição | Alteração de imagem
Laura Alves
Redação
José Nuno Matos | Laura Alves
Sara Balonas | José Manuel dos Santos
António Soares | Andreia Gama
EDP | Mónica Rebelo
Inês Morais | Sandra Silva
José Tiago Ferreira
Fotografia e Imagem
Laura Alves | FreePik
Impressão
Gráfica 7Colinas, SA. Lisboa
Papel
Mate 130gr | Inab 200gr
Tipo de Letra
Chassi S | Chassi M
Agradecimentos
Rui Abreu | Mecenas

*Índice**

* A numeração romana, junto da numeração da página, representa a posição estipulada da página do miolo das imagens.

Trilhos de Memória

10 Trabalho, Imaterialidade, Precariedade
17 A Renda de Bilros de Farminhão
22 A multidisciplinaridade de Felipa Almeida
28 How to cestaria
29 Além da cestaria, uma história
34 Visita orientada pela Burel Factory

Núcleo

38 Criatividade: modos de usar

Raízes e Sustentabilidade

48 O uso do prazer
50 A gastronomia em Portugal na opinião de Virgílio Nogueiro Gomes
54 Cogumelos — importância ecológica
59 Conservas de cogumelos silvestres
60 Sustentabilidade e compostagem doméstica
64 A procura por processos tradicionais
66 Biotint: tingir tecidos



Direção | Editor | Design
Laura Alves
Revisão
Elisabete Rolo
Edição | Alteração de imagem
Laura Alves
Redação
José Nuno Matos | Laura Alves
Sara Balonas | José Manuel dos Santos
António Soares | Andreia Gama
EDP | Mónica Rebelo
Inês Morais | Sandra Silva
José Tiago Ferreira
Fotografia e Imagem
Laura Alves | FreePik
Impressão
Gráfica 7Colinas, SA. Lisboa
Papel
Mate 130gr | Inab 200gr
Tipo de Letra
Chassi S | Chassi M
Agradecimentos
Rui Abreu | Mecenas

Síntese:
Valorização do Imaterial; Técnicas Tradicionais; Cestaria;
Rendas de Bilros; BurelFactory; Histórias e Conhecimento.

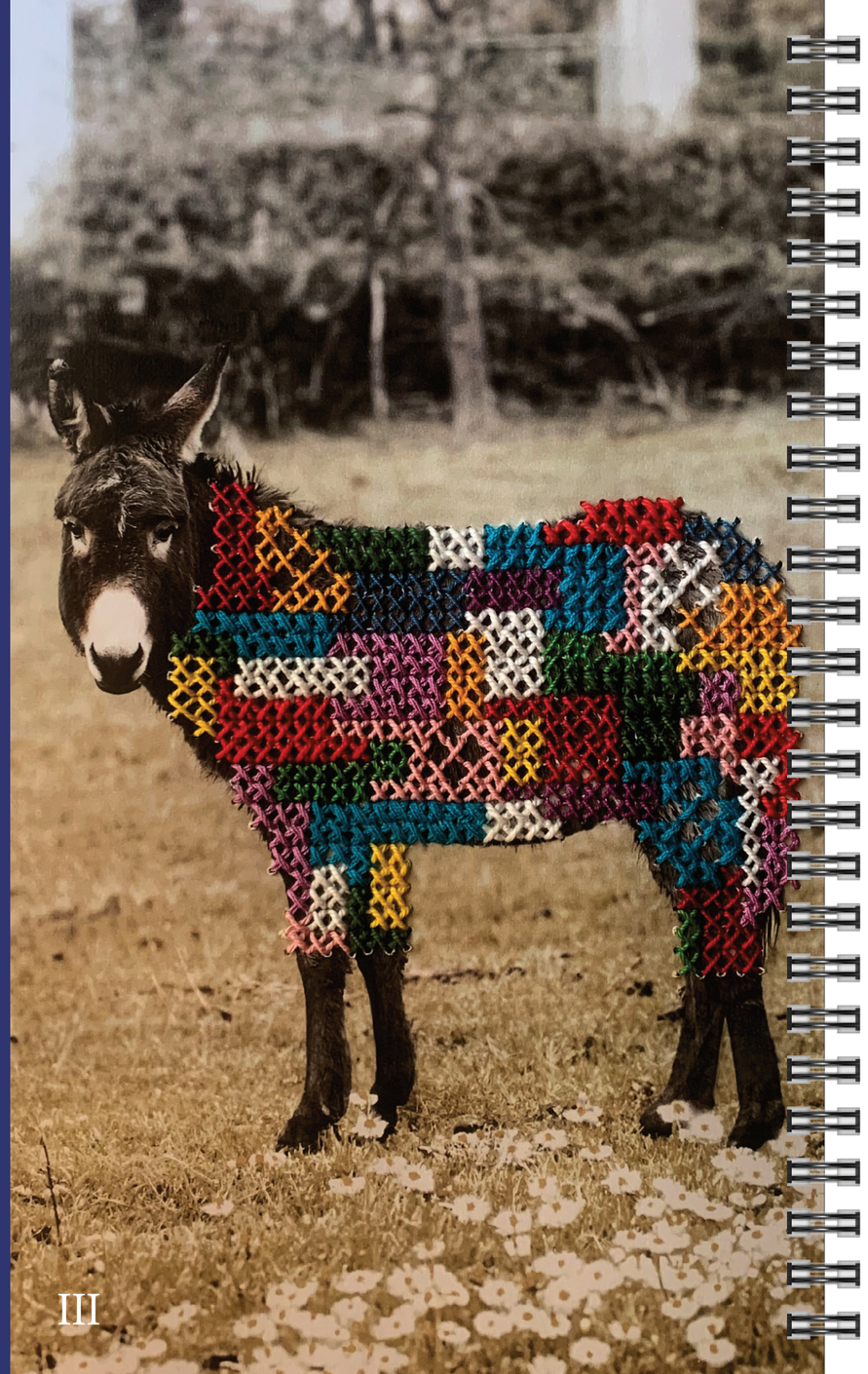
Trilhos de memória



Direção | Editor | Design
Laura Alves
Revisão
Elisabete Rolo
Edição | Alteração de imagem
Laura Alves
Redação
José Nuno Matos | Laura Alves
Sara Balonas | José Manuel dos Santos
António Soares | Andreia Gama
EDP | Mónica Rebelo
Inês Morais | Sandra Silva
José Tiago Ferreira
Fotografia e Imagem
Laura Alves | FreePik
Impressão
Gráfica 7Colinas, SA. Lisboa
Papel
Mate 130gr | Inab 200gr
Tipo de Letra
Chassi S | Chassi M
Agradecimentos
Rui Abreu | Mecenas

Trabalho, Imaterialidade, Precariedade

de José Nuno Matos



III

Direção | Editor | Design
Laura Alves
Revisão
Elisabete Rolo
Edição | Alteração de imagem
Laura Alves
Redação
José Nuno Matos | Laura Alves
Sara Balonas | José Manuel dos Santos
António Soares | Andreia Gama
EDP | Mónica Rebelo
Inês Morais | Sandra Silva
José Tiago Ferreira
Fotografia e Imagem
Laura Alves | FreePik
Impressão
Gráfica 7Colinas, SA. Lisboa
Papel
Mate 130gr | Inab 200gr
Tipo de Letra
Chassi S | Chassi M
Agradecimentos
Rui Abreu | Mecenas

Trabalho, Imaterialidade, Precariedade

de José Nuno Matos

A resposta pública à epidemia do covid-19 veio evidenciar algumas características estruturais da vida de quem trabalha. Um destes traços é percetível nas imagens das carruagens de comboios que, ao contrário das fotos de ruas de cidades vazias, não assinalam qualquer fuga à normalidade. Nelas é possível reconhecer os «agentes de saúde pública» de terceira linha que nunca deixaram de apanhar transportes para o emprego nas limpezas, nas entregas ou no supermercado, apesar de todos os riscos implicados. Se até aos dias de hoje este tipo de trabalho intensivo e mal remunerado constituía a derradeira forma de sobrevivência, em alternativa ao desemprego, a sua atual função "é subitamente contrariada pelo facto de o trabalho poder efetivamente resultar na morte de um número suficiente de proletários".[1]

Um segundo elemento é providenciado pelas interligações suportadas pelas novas tecnologias digitais. Através destas, milhares de pessoas passaram a trabalhar a partir de casa, um fenómeno que vem dificultar a identificação da linha de fronteira entre o trabalho e o resto da vida. Embora esta modalidade continue a ser apanágio de um tipo de trabalhador dito «qualificado», uma das principais mudanças verificadas foi o seu alargamento a empresas que estão longe de se enquadrar nesta categoria, como o das centrais de atendimento (*call centre*). Neste caso, a deslocalização para o interior das habitações não implicou grandes mudanças na rotina de produção, dadas as amplas possibilidades de monitorização e vigilância de que as empresas podem auferir.

Por fim, na economia dos efeitos provocados pelo encerramento de estabelecimentos comerciais e unidades produtivas, um dos segmentos mais prejudicados foi o do «trabalho independente», arrastando consigo setores profissionais, como o da cultura, onde este tipo de vínculo funciona como o mediador contratual por excelência. Tal fenómeno não só vem colocar em causa a relação entre flexibilidade e aumento de emprego, como a próprio figura proa do neoliberalismo, o empreendedor, cuja iniciativa passou, por estes dias, a concentrar-se na obtenção de subsídios e apoios públicos.

Estas mudanças traduzem, conforme mencionado, componentes estruturais das relações de trabalho. O objetivo deste ensaio é produzir uma reflexão em torno destes elementos, procurando analisar a reconfigu-

1. Joshua Clover, "66 dias". Disponível em https://www.revistapunkto.com/2020/06/66-dias-joshua-clover.html, consultado a 19.06.20.



ração das formas de trabalho e de emprego ao longo das últimas décadas e questionar até que ponto é que esta reproduz uma lógica subjacente ao modo de produção capitalista.

A imaterialidade do trabalho

Derivado do termo em latim *tripalium*, um objeto de tortura medieval, a ideia de trabalho remete comummente para uma noção de esforço e de sacrifício. Em fábulas infantis, como a da cigarra e da formiga, ou ditados populares – «mais vale quem muito trabalha do que quem muito madruga» – o trabalho é contraposto a uma esfera de prazer e de hedonismo. Mesmo nas profissões, cujo exercício vocacional passa por uma "entrega apaixonada a uma causa",[2] a expressão de uma crença acaba por ser enquadrada num código de conduta ao qual se presta juramento.

Esta representação do trabalho encontra-se de tal forma cristalizada que o próprio conceito tem sofrido diversas tentativas de abandono. A procura de *colaboradores*, e não de *trabalhadores*, pretende vulgarizar a autoimagem da empresa enquanto organização horizontal, baseada na atividade (ou *pró-atividade*, como surge habitualmente designada) de quem dela faz parte, independentemente da posição ocupada, contrato ou montante salarial.

Esta mudança de valores reflete as próprias transformações do mundo do trabalho. As inovações tecnológicas nas áreas da comunicação e da informação foram responsáveis não só pela redistribuição de efetivos entre os setores da economia, passando o terciário a reunir mais empregos do que o primário e secundário, como também pela mudança na forma de se trabalhar. O conceito de *trabalho imaterial* veio responder a este fenómeno, surgindo como *alternativa* a categorias analíticas mais apropriadas à era industrial, como a de *trabalho manual e intelectual*. Inicialmente proposto pelo filósofo italiano Maurizio Lazzarato, corresponde ao "tipo de trabalho que produz o conteúdo informacional e cultural da mercadoria".[3] Nele incluem-se,

2. Max Weber, O Político e o Cientista, Lisboa, Editorial Presença, 1973, p.75.

3. Maurizio Lazzarato, "Immaterial Labor" in Paolo Virno & Michael Hardt, Radical Thought in Italy: a Potential Politics, Londres, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, 133-147, p.132.

O conceito de ***trabalho imaterial*** veio responder a este fenómeno, surgindo ***como alternativa a categorias*** analíticas mais apropriadas à era industrial, como a de ***trabalho manual e intelectual.***

4. Antonio Negri & Michael Hardt, Empire, Londres, Harvard University Press, 2001, p.293.

5. Silvia Federici, Wages against Housework, Bristol, Power of Women Collective, Falling Wall Press, 1975, p.2.

segundo a definição, tanto ideias e conhecimentos de natureza técnica, como atividades culturais e comunicacionais a que, normalmente, não se atribui uma componente laboral. Assim, conforme viria a ser desenvolvido por outros autores, o afeto ou mesmo as próprias relações sociais acabam por compor fatores cruciais no processo produtivo.[4] Daí, o *trabalho imaterial* não se limitar a enquadrar as atividades nos setores das artes ou nos empregos ditos *criativos* (*design*, moda ou arquitetura, por exemplo). Os trabalhadores imateriais não corporificam assim uma classe homogénea, existindo entre eles uma diversidade de rotinas de trabalho, condições contratuais e montantes salariais. Se considerarmos a linguagem como uma das ferramentas por excelência desta nova economia, é possível constatar a sua mobilização entre os operários de uma fábrica que discutem possíveis alterações ao esquema organizativo; nos estabelecimentos comerciais ou serviços de venda por telefone, onde cada termo ou expressão é sujeito a um cálculo preciso, com vista a garantir a compra por parte do cliente; ou numa creche ou lar de terceira idade, em que o seu uso surge interligado com a expressão e gestão de afetividade e cuidado. Mesmo a própria casa já era um local de trabalho muito antes da atual epidemia, cabendo à mãe/esposa a tradicional administração de diferentes áreas da economia doméstica, do ensino à saúde psiquiátrica.[5] É importante realçar que a centralidade deste tipo de fatores não se calcula



a partir do número de efetivos, mas sim no lugar que ocupam no sistema de produção de valor, em que uns setores se vêm subordinados a outros, funcionando estes, segundo Yann-Moulier Boutang, como "variáveis pertinentes que comandam a tonalidade do conjunto ou permitem prever as trajetórias de evolução".[6]

A preponderância de um determinado tipo de elementos imateriais, como a linguagem, nas relações de trabalho conduz a que toda a vida, e não apenas uma sua parte, se veja integrada no seu seio. A convocação do "gosto pela ação, da capacidade de vínculo, da exposição à observação dos demais – todas aquelas coisas que a geração anterior ensaiava numa reunião do partido" traduz um cenário em que, segundo Paolo Virno, "os aspetos distintivos do animal humano, como a posse de linguagem, são subsumidos à produção capitalista".[7] Tal submissão, no entanto, não é semelhante à realizada nas fábricas de Henry Ford, onde o operário se via reduzido a um apêndice da linha de montagem. À semelhança do poder da palavra, as qualidades imateriais desenvolvem-se a partir de uma *partitura*[8] comum, construída numa base social e cooperativa. Recuperando o conceito de *intelecto geral*, retirado dos *Grundrisse*, de Karl Marx, as atividades de natureza cognitiva (comunicação, imaginação ou criatividade, por exemplo) são encaradas como o fruto de uma *potentia* humana, ou seja, de uma faculdade genérica e indeterminada de produção do *intelecto geral* a partir dele próprio. Não se trata de negar a agência do indivíduo, mas de considerar que a sua ação consiste em "modular, articular e fazer variar o intelecto geral".[9] Por trás da obra de uma grande figura, esconde-se assim o trabalho de outras

6. Yann Moulier-Boutang, Le capitalisme cognitif: la nouvelle grande transformation, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p.99.
7. Paolo Virno, La Gramatica de la Multitud, Madrid, Traficante de Sueños, 2005, p.64.
8. Idem, p.64.
9. Idem, p.65.
10. Antonio Negri & Michael Hardt, op.cit, p.294.
11. Maurizio Lazzarato & Antonio Negri, "Trabalho imaterial e subjectividade", Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjectividade, Rio de Janeiro, DP&A, 2001, 25-41, p.31.

À semelhança do **poder da palavra**, as qualidades imateriais desenvolvem-se a partir de uma ***partitura*** comum, ***construída numa base social e cooperativa.***

tantas, muitas delas anónimas. As redes sociais digitais exemplificam, de forma exemplar, como é possível criar um gigante empresarial – uma façanha normalmente atribuída ao cariz genial do seu fundador – a partir de uma atividade eminentemente cooperativa. A partilha de informações, opiniões e/ou o diálogo entre os seus consumidores conseguem originar, sem qualquer remuneração em contrapartida, uma quantidade colossal de dados (*big data*) posteriormente comercializados.

A inexistência de qualquer tipo de constrangimento externo envolvido neste processo não constitui uma peculiaridade. O *trabalho imaterial*, de acordo com Negri e Hardt, nasce de uma "cooperação interativa por via de redes linguísticas, comunicativas e afetivas"[10] que funciona à margem de orientações superiores. A relação entre empresa e trabalhadores passa a ser mediada pela renda, dado que o capital permanece exterior ao processo de produção, limitando-se a apropriar os seus frutos. A tendência para se associar o *trabalho imaterial* a um tipo de empregado qualificado ou empreendedor de sucesso é, de certa maneira, sintoma desta tese. Neste sentido, como interpretar o número crescente de trabalhadores sob contratos precários? Serão estes a expressão de uma *auto-valorização* dos próprios, livres dos condicionamentos inerentes a um contrato de trabalho «para a vida» ou, pelo contrário, o seu objetivo reside na vinculação do indivíduo a rotinas e metas de produtividade estabelecidas por outrem?

Notas finais

Desde os primórdios da revolução industrial que a aplicação da ciência no domínio produtivo tem conduzido a uma crescente separação entre o trabalhador e o produto do seu labor. A organização científica do trabalho veio impor um regime de cálculo, divisão e estandardização das tarefas a realizar pelo operário, transformando-o numa peça inscrita numa mais lata maquinaria industrial. A par dos rendimentos produzidos, o seu saber-fazer passa a ser determinado por uma lógica tecnocientífica e económica que lhe é estranha.



A subordinação torna-se *real*, dado que já não é apenas a propriedade que confronta o proletário, mas o próprio trabalho.

O desenvolvimento tecnológico verificado em finais do século XX, cuja face mais evidente viria a ser a internet, parecia anunciar o reverso da medalha. Mesmo nas grandes unidades de produção automóvel, sob a inspiração do modelo toyotista, o trabalho passa a envolver a monitorização e a discussão. Estas responsabilidades seriam interpretadas como prenúncio da "independência progressiva da força de trabalho [...] em face do domínio capitalista".[11] Nessas fábricas, porém, as linhas de montagem nunca deixaram de existir. O envolvimento dos operários em grupos de discussão, mais do que um signo de autonomia, traduziam a sua crescente integração na empresa. Doravante, não só o corpo, mas também a inteligência e até a afeção, fruto da equiparação simbólica da empresa a uma família, são objetos de cálculo e investimento económico-produtivo. Mesmo nas profissões ditas intelectuais, como jornalista ou académico, a autonomia é mitigada por objetivos de produtividade cada vez mais ambiciosos e austeros. Aos poucos, a relação do autor com a sua obra torna-se semelhante à do proletário com a mercadoria. Num contexto em que o trabalho mobiliza o sujeito na sua plenitude, a *subordinação real* alarga-se à própria vida. À precariedade do emprego, identificada pela incerteza provocada pelo diminuto vínculo contratual; do trabalho, sentida no pouco espaço concedido a um poder de inscrição, soma-se a precariedade da própria vida, isto é, o perpétuo sentimento de insegurança relativamente às habilitações económicas do seu ser. Perante tal, um dos objetivos mínimos a almejar por qualquer projeto político emancipatório passa por assegurar a circunscrição do trabalho, reduzindo-o a um plano secundário das nossas vidas.

Nota de edição

Este texto de José Nuno Matos foi publicado originalmente na Revista Electra n.º10, Outono de 2020.

V



IV

A subordinação torna-se *real*, dado que já não é apenas a propriedade que confronta o proletário, mas o próprio trabalho.

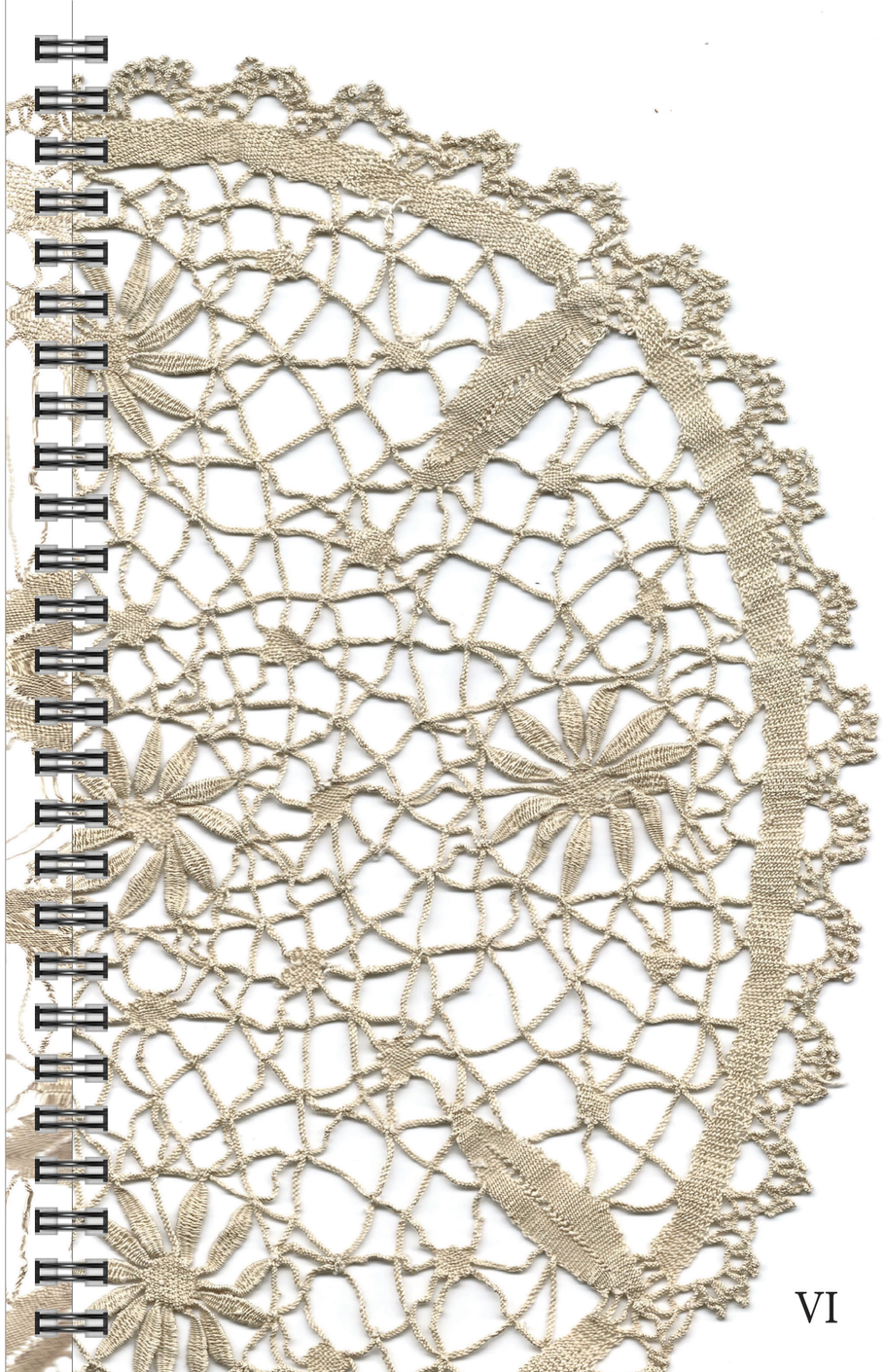
O desenvolvimento tecnológico verificado em finais do século XX, cuja face mais evidente viria a ser a internet, parecia anunciar o reverso da medalha. Mesmo nas grandes unidades de produção automóvel, sob a inspiração do modelo toyotista, o trabalho passa a envolver a monitorização e a discussão. Estas responsabilidades seriam interpretadas como prenúncio da "independência progressiva da força de trabalho [...] em face do domínio capitalista".[11] Nessas fábricas, porém, as linhas de montagem nunca deixaram de existir. O envolvimento dos operários em grupos de discussão, mais do que um signo de autonomia, traduziam a sua crescente integração na empresa. Doravante, não só o corpo, mas também a inteligência e até a afeção, fruto da equiparação simbólica da empresa a uma família, são objetos de cálculo e investimento económico-produtivo. Mesmo nas profissões ditas intelectuais, como jornalista ou académico, a autonomia é mitigada por objetivos de produtividade cada vez mais ambiciosos e austeros. Aos poucos, a relação do autor com a sua obra torna-se semelhante à do proletário com a mercadoria. Num contexto em que o trabalho mobiliza o sujeito na sua plenitude, a *subordinação real* alarga-se à própria vida. À precariedade do emprego, identificada pela incerteza provocada pelo diminuto vínculo contratual; do trabalho, sentida no pouco espaço concedido a um poder de inscrição, soma-se a precariedade da própria vida, isto é, o perpétuo sentimento de insegurança relativamente às habilitações económicas do seu ser. Perante tal, um dos objetivos mínimos a almejar por qualquer projeto político emancipatório passa por assegurar a circunscrição do trabalho, reduzindo-o a um plano secundário das nossas vidas.

Nota de edição
Este texto de José Nuno Matos foi publicado originalmente na Revista Electra n.º10, Outono de 2020.

Rendas de Bilros de Farminhão

entrevista com *Ercília Catarino Coelho**

* Professora primária, *Ercília Coelho* almeja *ensinar* e *aprender* com todos os que na sua vida já passaram. É *feliz* por ser uma das principais *responsáveis* por *preservar* a *técnica tradicional de bilros* de Farminhão.



ERCÍLIA COELHO Fico muito feliz por poder dizer que sou uma d'*As Mulheres da Cultura da Região do Centro* (2023). Estou num livro que elegeu uma série de mulheres importantes para a cultura e falou sobre elas.

LAURA ALVES O que são as rendas de Bilros de Farminhão?

EC É uma renda simples, mas que todos têm ideia que é difícil de trabalhar. Requer gosto e empenho — mas quem os tem consegue aprender. É um arte, um amor, uma fisioterapia para as mãos.

LA Quando começou a fazer renda de Bilros?

EC As rendas de Bilros de Farminhão existem, pelo menos desde 1917, com registos. A época foi marcada pela Grande Guerra, uma fase muito má para as pessoas das aldeias, por isso o Governo decidiu apoiar as mulheres que ficaram sem os maridos e com filhos pequenos, dando incentivo à renda de Farminhão.

As rendas eram feitas por rendilheiras mais velhas, já com conhecimentos das rendas de Bilros. Não se sabe onde surgiram estes conhecimentos, mas como Farminhão tem quintas e casas brasonadas deduz-se que possa ter sido trazido de Flandres, de França ou até mesmo de Peniche, por pessoas que trabalhavam na agricultura.

Nessa altura, criou-se uma escola com uma professora de Farminhão, que ensinou a maior parte das rendilheiras. A professora chamava-se Alzira Vieira e incentivou e apoiou as rendas de Farminhão, criando até alguns versos, que estão no seu livro *Florzinhas Humildes:*

As rendas de Farminhão
São tecidas ao luar,
Com linha branca de neve
Feita de espuma do mar.

Lá vão nossas avozinhas,
C 'os cabelos como estrigas,
A fingir que ainda bilram
Como nós, as raparigas,

Os bilrinhos tecem, tecem
Todos, de par em par.
São rendas apreciadas
Que nunca se deixam d'usar.

As pessoas de Farminhão gostam de aprender e a ASSF [Associação de Solidariedade Social de Farminhão] tem um enorme papel de apoio, não só à renda como ao grupo de cantares. Não há dinheiro para tudo, mas a Associação de Solidariedade Social de Farminhão tem a sorte de contar com um presidente — o meu marido —, que gosta da cultura e, por isso, não deixou que a tradição acabasse.

Fui professora do 1.º Ciclo, em Farminhão, e quando me aposentei, incentivou-me logo a pegar nas rendas, e só aí, em 2004 recuperamos as rendas.

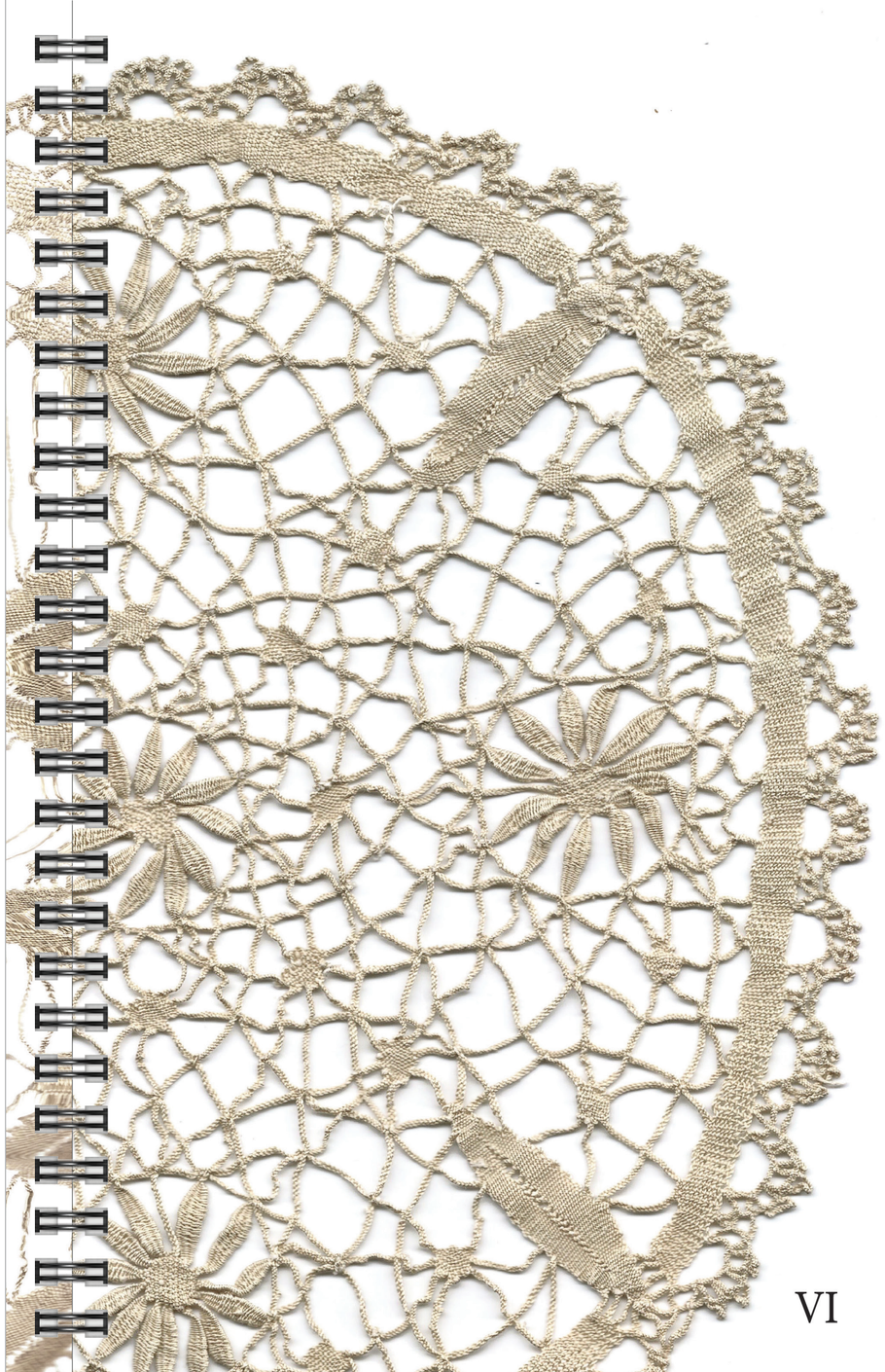
LA Pode-se dizer que é uma das responsáveis para a renda de Bilros de Farminhão continuar a existir?

EC Sim, podemos dizer que sim. Fui eu que, fui ter com a D. Rosa Monteiro, uma das únicas senhoras que ainda fazia renda de Bilros de Farminhão nos anos 2000, dando início à Nova Escola de Formação de Rendas de Bilros de Farminhão, onde chegamos a ter quinze rendilheiras.

Mas principalmente, as rendas não acabaram por causa da D. Rosa, que continuou a ensinar, numa terra aqui ao lado e na *Casa da Ribeira* [Museu dedicado ao Património Etnográfico da região de Viseu]. A certa altura, a D. Rosa já não tinha tantas possibilidades e convidou-me a substituí-la na *Casa da Ribeira*, onde atualmente dou uma aula semanal.

LA Os workshops que realiza são frequentados por que faixas etárias? Os alunos terão apenas curiosidade ou irão continuar com os ensinamentos dados?

EC Já dei aulas de rendas de Bilros, os meninos do 1.º ciclo e a mais velhos. Os jovens gostam, têm muito interesse, ficam abismados a olhar para o nosso trabalho e querem aprender, mas só anos depois é que se dedicam às rendas... pela vida de trabalho, as pessoas afastam-se, mas não deixam de aprender.
Aprender é fundamental e aprende-se em todo o lado e com todos, incluindo agora enquanto estamos aqui a falar ou até mesmo no nosso ambiente social.
Toco cavaquinho, faço renda e estou envolvida com diversas iniciativas — incluindo na Candidatura da ADDLAP [Associação de Desenvolvimento Dão, Lafões e Alto Paiva] dos nossos bilros e conjunto de cantares—, por como professora tenho a ideia de que vim para ensinar, mas também para aprender.
Ainda no outro dia na Associação estavam a fazer o pão doce com os idosos — um costume que temos na terra — chamaram-me e



eu fui ajudar. Faço tudo naquela casa [Associação], mas mesmo assim ficaram surpreendidas com a rapidez e o modo que fiz o pão, porque lhes falta o saber-fazer, a técnica.

LA O conhecimento e aprendizagem fora do âmbito académico é importante?

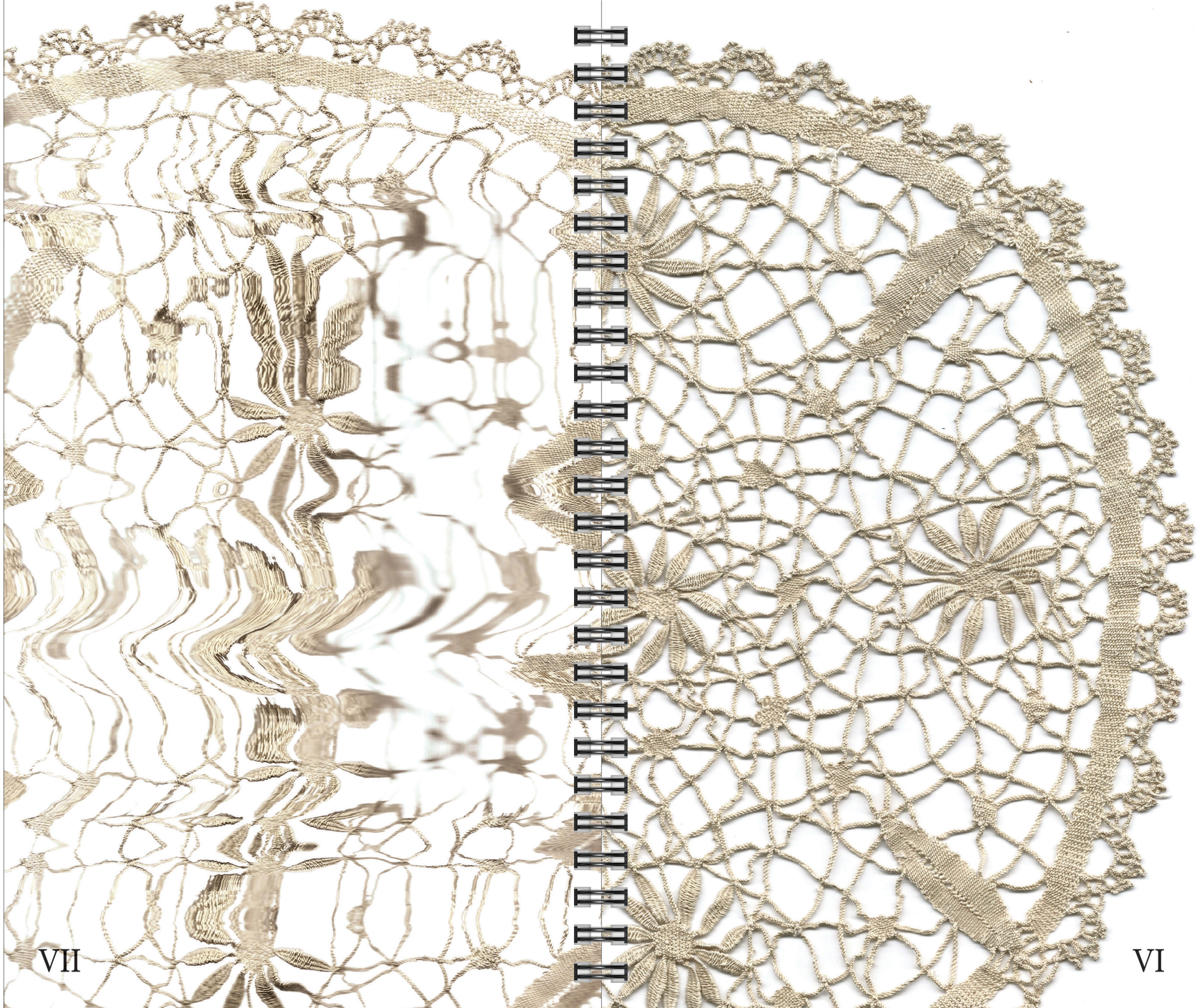
EC Pois! Eu sempre trabalhei fora da escola, sou polivalente. Trabalho e trabalhei em tudo. Agora tenho as rendas, mas já fiz pinturas a óleo, adoro a terra e quando tinha 7 anos ajudei a tratar da minha mãe, o que me ajudou a definir a minha personalidade. (...) Ainda hoje faço tudo como a minha mãe.

LA Como está agora o diálogo entre gerações?

EC Há vários pontos de vista. Por exemplo, a minha filha é uma pessoa que trabalhou ao meu lado com cuidado, vontade de aprender e independência, aprendeu a fazer rendas de bilros — inclusive vai para a escola amanhã comigo e com a minha neta. Na realidade, os meus três netos aprenderam renda de bilros e um deles até me disse: *Avó, quando é que volto a fazer renda?* (...) Feliz por quem tem uma avó que lhe ensine e transmita muita coisa, porque atualmente, a vida modificou-se muito para melhor em alguns aspetos, mas noutros não. Perderam-se muitos hábitos e costumes.

LA Os jovens também podem contribuir para a reinvenção das técnicas tradicionais?

EC Inicialmente as rendas eram muito simples, para um lençol ou um entremeio, com algumas folhas ou pastinhas, tranças ou pontilhas (...), faziam também toalhas brancas para cobrir a cesta amieira ou ainda em vestuário, nas golas das blusinhas de domingo e nas combinações. Sobretudo para embelezar! (...) Os desenhos eram transmitidos de geração em geração, assim como os bilros e era costume algumas rendas virem parar à cidade — por exemplo, a minha tia chegou a comprar em Viseu, na *Casa da Boneca* [encerrado desde 2011, a Casa da Boneca esteve aberta mais de 130 anos, como o estabelecimento comercial mais conhecido da cidade, pela diversidade de brinquedos e artesanato], um entremeio com rendas de bilros. (...) Comecei a fazer renda com cor quando trabalhei com os meninos do 1.º ciclo, porque pensei que as rendas delicadas e brancas, com fios muito fininhos não os iam cativar e correu muito bem. Mas não só os jovens contribuem para a reinvenção. Temos um meio tão bom para aprender a fazer rendas e de tantos



eu fui ajudar. Faço tudo naquela casa [Associação], mas mesmo assim ficaram surpreendidas com a rapidez e o modo que fiz o pão, porque lhes falta o saber-fazer, a técnica.

LA O conhecimento e aprendizagem fora do âmbito académico é importante?

EC Pois! Eu sempre trabalhei fora da escola, sou polivalente. Trabalho e trabalhei em tudo. Agora tenho as rendas, mas já fiz pinturas a óleo, adoro a terra e quando tinha 7 anos ajudei a tratar da minha mãe, o que me ajudou a definir a minha personalidade. (...) Ainda hoje faço tudo como a minha mãe.

LA Como está agora o diálogo entre gerações?

EC Há vários pontos de vista. Por exemplo, a minha filha é uma pessoa que trabalhou ao meu lado com cuidado, vontade de aprender e independência, aprendeu a fazer rendas de bilros — inclusive vai para a escola amanhã comigo e com a minha neta. Na realidade, os meus três netos aprenderam renda de bilros e um deles até me disse: *Avó, quando é que volto a fazer renda?* (...) Feliz por quem tem uma avó que lhe ensine e transmita muita coisa, porque atualmente, a vida modificou-se muito para melhor em alguns aspetos, mas noutros não. Perderam-se muitos hábitos e costumes.

LA Os jovens também podem contribuir para a reinvenção das técnicas tradicionais?

EC Inicialmente as rendas eram muito simples, para um lençol ou um entremeio, com algumas folhas ou pastinhas, tranças ou pontilhas (...), faziam também toalhas brancas para cobrir a cesta amieira ou ainda em vestuário, nas golas das blusinhas de domingo e nas combinações. Sobretudo para embelezar! (...) Os desenhos eram transmitidos de geração em geração, assim como os bilros e era costume algumas rendas virem parar à cidade — por exemplo, a minha tia chegou a comprar em Viseu, na *Casa da Boneca* [encerrado desde 2011, a Casa da Boneca esteve aberta mais de 130 anos, como o estabelecimento comercial mais conhecido da cidade, pela diversidade de brinquedos e artesanato], um entremeio com rendas de bilros. (...) Comecei a fazer renda com cor quando trabalhei com os meninos do 1.º ciclo, porque pensei que as rendas delicadas e brancas, com fios muito fininhos não os iam cativar e correu muito bem. Mas não só os jovens contribuem para a reinvenção. Temos um meio tão bom para aprender a fazer rendas e de tantos modos, usamos cores e novos desenhos. Ainda no outro dia, a Câmara [Municipal de Viseu] tinha de levar um trabalho de artes à FIL e levou uma faixa feita em rendas de Farminhão, muito gira. Agora faz-se de tudo, até brincos! (...)

Diziam-me há tempos: *As rendas de Farminhão são apenas uma inspiração das rendas de Peniche*. Mas não. Elas são, de onde são feitas. E d'onde não as deixarem morrer. As rendas de Bilros de Farminhão devem ser preservadas e guardadas, com a devida evolução!

Se não inovarmos, as rendas ficam sempre no tradicional, no antigo, no nascer. Nós somos seres humanos que evoluem, até o homem evoluiu, portanto, temos de ir ao encontro dos novos tempos.

LA Sendo assim, o processo, de conceção da renda de Bilros de Farminhão, consiste na partilha de conhecimento e na descoberta de novos desenhos e até, modos de fazer.

EC Agora quando começamos uma renda, que nunca fizemos, temos uma enorme expectativa para ver no que dá. Não paramos. Há uma curiosidade que nos empurra para fazer algo novo.



Quanto mais as ***técnicas tradicionais forem praticadas e ensinadas e quanto mais o saber continuar a circular, mais*** segurança temos na ***preservação***.

A multidisciplinaridade

entrevista com *Felipa Almeida*

LA Onde cresceu e quando começou a interessar-se por arte?

FELIPA ALMEIDA Cresci na Suíça, na parte francesa e, penso que sempre estive bastante ligada à arte. Mas quando fui estudar para a universidade em Londres, comecei o meu percurso em Antropologia e só quando fiz estágios durante o verão numa leiloeira é que percebi que era a Arte. Por essa razão, mas de maneira orgânica, decidi mudar de curso para História de Arte.

Percebo porque é que comecei por Antropologia. Atualmente, a minha relação com os objetos e a forma como eles interagem connosco, no nosso quotidiano, nos nossos rituais, no nosso imaginário e até mesmo a relação que temos com os outros é algo que me fascina.

LA Tendo isso em conta, como se descreve enquanto profissional? Quais os valores que tem presentes no seu quotidiano profissional?

FA Sou curadora de arte e artesanato, feito em Portugal, e faço direção de arte.

Acredito que é necessária uma vontade de investigar e explorar, o que está a ser e já foi feito, em Portugal; quais os materiais e realidades regionais, pensar na cultura local; e ter utilidade na divulgação do trabalho de pessoas que necessitam; fazer a ligação entre artistas e dar a possibilidade de haver cruzamentos e interações. (...)

O cruzamento entre os dois mundos [campo e cidade] é onde trabalho, na maioria das vezes.

LA Qual a importância da salvaguarda dos saberes e técnicas tradicionais, atualmente?



FA Os saberes e técnicas tradicionais fazem parte de uma identidade cultural, quase a nível nacional e, muitas vezes, estão ligados às raízes, à natureza (a ligação à natureza é muito importante, e pode aproximar a natureza da matéria-prima e do local de onde são feitas) e a uma vida não urbana.

Atualmente, alguns padrões e técnicas podem ser fundamentais para artistas que estejam a trabalhar, são uma memória da qual se pode partir, uma inspiração. Não falo em replicar ou fazer *pastiche*, mas realmente há que saber a História. (...) É um percurso que acho importante não ignorar, pelo contrário é necessário valorizar e sobretudo celebrar.

LA Falava em natureza. De que maneira poderá a preservação das técnicas tradicionais e a sabedoria popular ajudar na sustentabilidade?

FA Pela utilização de recursos locais e pela ligação que o próprio artesanato tem com as matérias-primas, com o território e com a paisagem. Voltar à lógica artesanal acaba já por ser considerado um fator de sustentabilidade — mas, obviamente, é necessário haver novamente uma economia local e uma vida para além das cidades (descentralizar), potencializar a vida no campo.

LA As personalidades e novos negócios que exploram técnicas tradicionais e/ou que as reinventam contribuem para a disseminação do património imaterial?

FA Quanto mais as técnicas tradicionais forem praticadas, ensinadas e esse saber continuar a circular, mais segurança temos na preservação. Quanto mais visibilidade se der a peças feitas com técnicas tradicionais, quanto mais trânsito se criar à volta das regiões onde são feitas, melhor será para a disseminação e preservação.

Qualquer tipo de divulgação e de procura, acaba por sustentar e ajudar a potencializar um futuro. (...) Todas as técnicas que são procuradas, estudadas, divulgadas e expostas poderão ser vistas, mostradas e preservadas com dignidade, contando a história de cada uma — o papel dos museus é fundamental.

LA Há essa preocupação enquanto profissional? Ou é intrínseco ao processo?

FA Participar na celebração e dar apoio à divulgação, é uma vontade que está sempre presente. Faz parte essencial do projeto, mas não posso vou salvar. Não consigo salvar!

Mas posso fazer parte deste movimento, desta energia, que atualmente, muitos projetos e pessoas entregam à preservação e a divulgação.

LA Serão a partilha de conhecimento e o diálogo multidisciplinar essenciais para "desenvolver" produtos/serviços que se distinguem dos restantes?

FA Primeiro dão muita inspiração, que é a base e o alimento. Depois, o conhecimento e a pesquisa acabam por dar uma visão abrangente e podem possibilitar a criação de um panorama mais vasto, com peças especiais , com uma maior criatividade.

Há um excesso de informação e de imagens. Todos temos acesso. As imagens circulam muito e acabam por ser banalizadas e as referenciais acabam por ser as mesmas. Neste sentido é possível pensar em peças mais especiais, com uma história, com um artista, com um tema. Acabam por ser momentos e situações mais raras e únicas.

LA Qual a importância da história no seu processo de trabalho?

FA O meu processo de trabalho passa por uma pesquisa contínua, tanto na arte como no artesanato, desde que seja português. Quanto à época, onde, como e porquê, tudo é válido.

Depois dessa pesquisa, identifico temas que me parecem interessantes para explorar e desafio artistas que, comigo, estariam interessados e se identificassem com o objeto ou tema em questão.

No final há sempre uma mistura entre peças tradicionais, ligadas ao tema pela sua história, e peças feitas, de propósito, para exposições, que organizo no atelier ou fora.

LA De que modo pode um designer, curador ou um profissional de uma área criativa ser um participante ativo na disseminação e valorização de práticas culturais portuguesas?

FA Qualquer pesquisa ou investigação feita no local acaba por dar visibilidade. Para além disso, os diálogos que se criam realmente com as pessoas que vivem e trabalham nesses locais.

Quando falo em diálogos refiro-me a cruzamentos, convites feitos, trabalhos em conjunto, colaborações que se possam fazer, que não seja uma apropriação. Todos estes diálogos deixam sementes e fazem a diferença.

Ao juntar pequenos momentos de comunicação, acabamos por possibilitar a divulgação e manifestação.



LA Na entrevista que deu em março à ATIVA, disse que as visitas aos ateliers/oficinas/olarias eram a parte que mais a fascinava. Como é que o conhecimento dos artistas e das suas histórias contribui para o desenvolvimento de um projeto?

FA Atualmente, em que tudo é feito atrás de um computador, é importante desligar e ir ao encontro das pessoas, da sua cultura, da sua região e dos seus hábitos. Primeiro porque traz um lado emocional e depois pelo contacto humano, que não é virtual e distante. Isso reflete-se no projeto final.

LA De que modo a recolha que faz, tanto de objetos como de histórias, enriquece o acervo que está a construir?

FA A coleção está a ser catalogada e trabalhada para não ser só um acumular de objetos, que acabam por ficar a flutuar. Mas é sempre só olhar. Não é objetivo. É um olhar de uma pessoa sobre o artesanato e arte popular, em Portugal.

É necessário filtrar, para poder manter espaço para peças estejam por vir. (...) Quanto mais conhecimento temos, mais capacidade temos de entender onde está a qualidade e o essencial, apesar de ser sempre subjetivo e vai depender exclusivamente do meu gosto, do que me tocou, do que me emocionou. (...) Tento que seja representativa, de um panorama nacional. Tento equilibrar as origens para que seja mais rico, mas mesmo assim acaba por ser dirigido ou acontecer por uma razão mais emocional do que racional.

LA Porquê Portugal?

FA Talvez por uma questão emocional. Talvez porque não cresci aqui. Talvez por uma certa saudade idealizada (...). Mas, de certa forma, aconteceu naturalmente quando comecei a trabalhar com artesanato, através de projetos de interiores. Percebi que era o que gostava e queria fazer. Sentia-me bem.

Atualmente, em que tudo é feito atrás de um computador, é ***importante desligar e ir ao encontro das pessoas, da sua cultura, da sua região e dos seus hábitos.*** Primeiro porque traz um lado emocional e depois pelo contacto humano, que não é virtual e distante. **Isso *reflete-se no projeto* final.**



A cestaria

Um olhar sobre as Técnicas Tradicionais Portuguesas

A cestaria é uma *técnica tradicional* ancestral que *cruza gerações*, fronteiras e *culturas*. Em Portugal, o tipo de cestaria concebido *varia nas técnicas, cores, materiais e aplicações*.

De região para região, os artesãos entrelaçam o vime, junco, cana, palha e esparto, produzindo *exemplares únicos, duráveis e de grande utilidade* — maioritariamente são produzidos cestos, cordas, calçado ou mobiliário.

Seja com um entrelaçado *simples, diagonal*, em *espinha*, em *trança* ou *em tábua* o processo de trabalho aliado a um olhar criativo, pode levar a resultados diferenciadores, com padrões complexos e muito interessantes.

O primeiro exemplar pode não sair perfeito, porém, com *treino*, *paciência* e *criatividade*, esta técnica tradicional de cestaria portuguesa poderá dar excelentes resultados. Conhecer as *técnicas tradicionais liga-nos também à nossa cultura, às nossas comunidades*. Nesta atividade pode explorar de forma criativa os materiais, as texturas e diversos resultados.

1.º Preparar o Material

Caso o material eleito seja o vime, dever-se-á prepará-lo, mergulhando-o em água para o tornar flexível — este processo pode levar várias horas.

2.º A base

Cruze duas peças do material no centro para formar um "x".

De seguida, adicione mais duas peças, cruzando-as sobre o "x" — terá um conjunto de oito raios, unidos ao centro.

Eleja o raio mais longo e passe-o por cima e por baixo dos restantes, apertando firmemente —continue a tecer, adicionando mais material quando necessário, até atingir o tamanho desejado.

3.º Construir as Paredes

Caso pretenda formar paredes, dobre os raios para cima, formando um ângulo com a base. De seguida, continue a tecer sobre os raios, até que as paredes atinjam a altura desejada.

4.º Finalizar o cesto

Quando atingir a altura desejada, aconselha-se o corte dos excessos. Para um melhor acabamento e durabilidade, dobre as pontas em direção à base, fixando-as com um fio ou arame.



IX



VIII

A cestaria

Um olhar sobre as Técnicas Tradicionais Portuguesas

A cestaria é uma *técnica tradicional* ancestral que *cruza gerações*, fronteiras e *culturas*. Em Portugal, o tipo de cestaria concebido *varia nas técnicas, cores, materiais e aplicações*.

De região para região, os artesãos entrelaçam o vime, junco, cana, palha e esparto, produzindo *exemplares únicos, duráveis e de grande utilidade* — maioritariamente são produzidos cestos, cordas, calçado ou mobiliário.

Seja com um entrelaçado *simples, diagonal*, em *espinha*, em *trança* ou *em tábua* o processo de trabalho aliado a um olhar criativo, pode levar a resultados diferenciadores, com padrões complexos e muito interessantes.

O primeiro exemplar pode não sair perfeito, porém, com *treino*, *paciência* e *criatividade*, esta técnica tradicional de cestaria portuguesa poderá dar excelentes resultados. Conhecer as *técnicas tradicionais liga-nos também à nossa cultura, às nossas comunidades*. Nesta atividade pode explorar de forma criativa os materiais, as texturas e diversos resultados.

1.º Preparar o Material
Caso o material eleito seja o vime, dever-se-á prepará-lo, mergulhando-o em água para o tornar flexível — este processo pode levar várias horas.

2.º A base
Cruze duas peças do material no centro para formar um "x".

De seguida, adicione mais duas peças, cruzando-as sobre o "x" — terá um conjunto de oito raios, unidos ao centro.

Eleja o raio mais longo e passe-o por cima e por baixo dos restantes, apertando firmemente —continue a tecer, adicionando mais material quando necessário, até atingir o tamanho desejado.

3.º Construir as Paredes
Caso pretenda formar paredes, dobre os raios para cima, formando um ângulo com a base. De seguida, continue a tecer sobre os raios, até que as paredes atinjam a altura desejada.

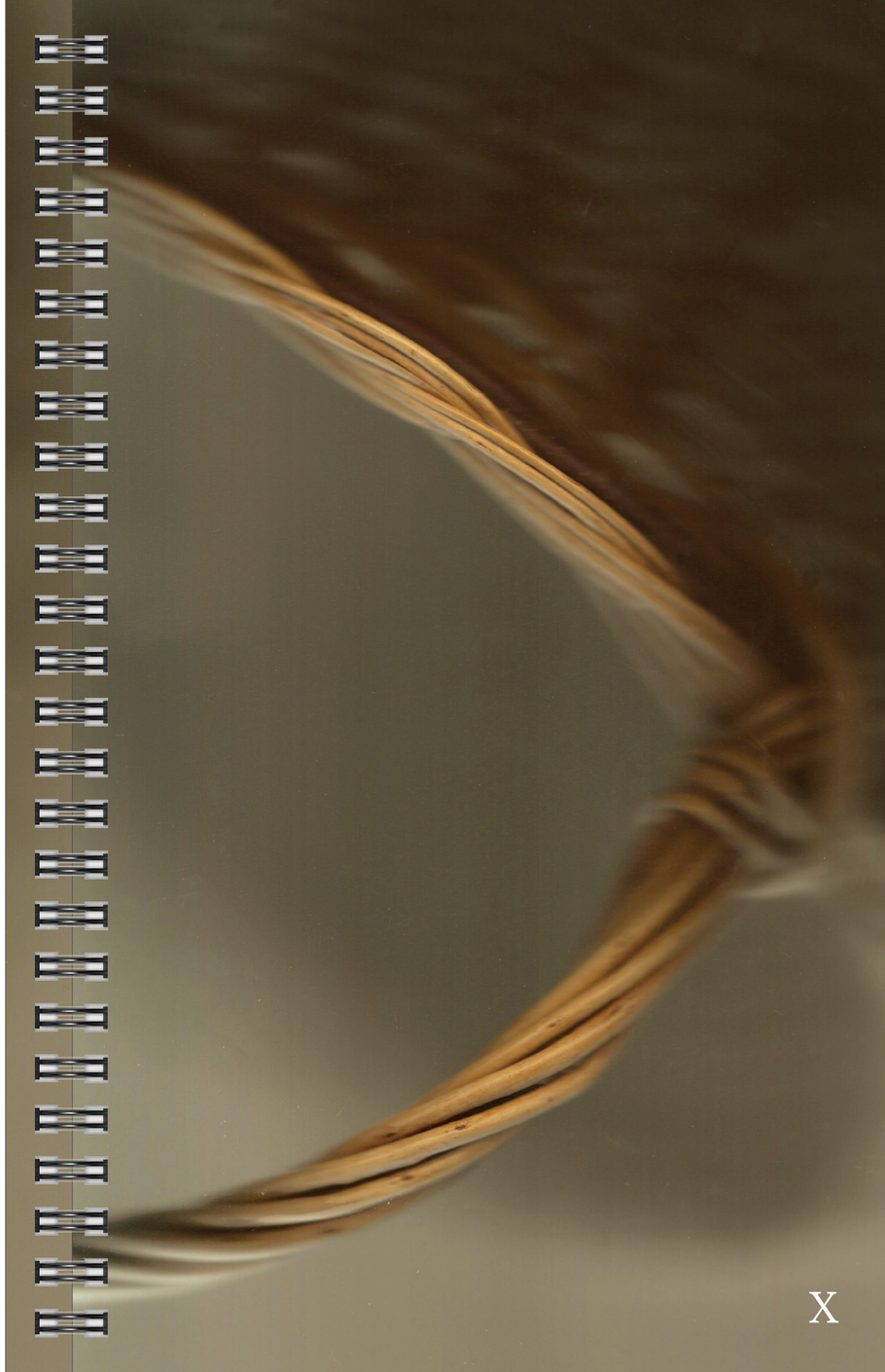
4.º Finalizar o cesto
Quando atingir a altura desejada, aconselha-se o corte dos excessos. Para um melhor acabamento e durabilidade, dobre as pontas em direção à base, fixando-as com um fio ou arame.

Além da cestaria, uma história

entrevista com *Maria Pratas**

* *Curiosa e consciente*, Maria Pratas aprende diariamente com *o mundo que a rodeia*. Entre o património português e as matérias orgânicas, que encontra na praia, *cria e conta histórias únicas* através das suas peças.

fevereiro 2024



LA Onde cresceu e quando começou a interessar-se por arte?

MARIA PRATAS A questão é difícil de responder, uma vez que há aptidões que temos e que só reconhecemos mais tarde, quase como respirar. Como é que aprendemos a respirar? Agora sabemos respirar, temos a consciência disso, faz parte de nós.

Em parte, a arte acabou por me estar próxima pelas tardes que passava na oficina do meu avô. Há 50 anos, [o meu avô] era daquelas pessoas tidas como polivalentes, que arranjava tudo o que se estragava. Era um homem que acabava por mexer em diversas matérias-primas, porque procurava soluções. (...) Talvez tenha sido isso que me despertou a curiosidade. E através da curiosidade aprendemos. Mas acho que, em parte, há um sentido inato, que só precisamos de acordar. Há questões que não são conscientes e, que só mais tarde percebemos que as podemos trabalhar ou burilar (...), como a facilidade que tenho a desenhar, pintar, manusear um lápis ou trabalhar com uma ferramenta.

Também a escolha académica de seguir área das Artes, ajudou a construir a bagagem necessária, trabalhar o gosto, o estar desperta a realidades diferentes nos vários meios artísticos.

LA A partilha de conhecimento e o diálogo multidisciplinar tornam-se indispensáveis para desenvolver peças que se distinguem das restantes?

MP Não vamos saber nunca, eu penso que tudo tem uma influência e, quando se reflete muito sobre algo é porque já estamos conscientes disso. Porém, há também um percurso, uma tendência, uma tomada de consciência de um património rico.

Eu atravessei uma geração que valorizava somente o que vinha de fora, mas já ficou para trás. Hoje, temos produtos artesanais, feitos à mão, portugueses muito bons.

LA O percurso pelo qual passou reflete-se na sua vida profissional?

MP Claro que se reflete! Reflete-se também pelo caminho que tracei durante 30 anos, em que estive em contexto académico, onde estava ligada a jovens, à escola, à pedagogia e a disciplinas relacionadas à arte e a oficinas. (...) Mesmo depois de refletir sobre isto, é-me difícil dissociar as coisas. Não há uma separação [do contexto profissional e pessoal], porque havia a experiência que se levava para a sala de aula, que despertava a curiosidade.

Sempre me foi permitido levar o exterior para a sala de aula e fazer da sala de aula um laboratório para mim. Não conseguia ser separadamente professora, artesã, artista, designer ou o que seja.

LA Onde cresceu e quando começou a interessar-se por arte?

MARIA PRATAS A questão é difícil de responder, uma vez que há aptidões que temos e que só reconhecemos mais tarde, quase como respirar. Como é que aprendemos a respirar? Agora sabemos respirar, temos a consciência disso, faz parte de nós.

Em parte, a arte acabou por me estar próxima pelas tardes que passava na oficina do meu avô. Há 50 anos, [o meu avô] era daquelas pessoas tidas como polivalentes, que arranjava tudo o que se estragava. Era um homem que acabava por mexer em diversas matérias-primas, porque procurava soluções. (...) Talvez tenha sido isso que me despertou a curiosidade. E através da curiosidade aprendemos. Mas acho que, em parte, há um sentido inato, que só precisamos de acordar. Há questões que não são conscientes e, que só mais tarde percebemos que as podemos trabalhar ou burilar (...), como a facilidade que tenho a desenhar, pintar, manusear um lápis ou trabalhar com uma ferramenta.

Também a escolha académica de seguir área das Artes, ajudou a construir a bagagem necessária, trabalhar o gosto, o estar desperta a realidades diferentes nos vários meios artísticos.

LA A partilha de conhecimento e o diálogo multidisciplinar tornam-se indispensáveis para desenvolver peças que se distinguem das restantes?

MP Não vamos saber nunca, eu penso que tudo tem uma influência e, quando se reflete muito sobre algo é porque já estamos conscientes disso. Porém, há também um percurso, uma tendência, uma tomada de consciência de um património rico.

Eu atravessei uma geração que valorizava somente o que vinha de fora, mas já ficou para trás. Hoje, temos produtos artesanais, feitos à mão, portugueses muito bons.

LA O percurso pelo qual passou reflete-se na sua vida profissional?

MP Claro que se reflete! Reflete-se também pelo caminho que tracei durante 30 anos, em que estive em contexto académico, onde estava ligada a jovens, à escola, à pedagogia e a disciplinas relacionadas à arte e a oficinas. (...) Mesmo depois de refletir sobre isto, é-me difícil dissociar as coisas. Não há uma separação [do contexto profissional e pessoal], porque havia a experiência que se levava para a sala de aula, que despertava a curiosidade.

Sempre me foi permitido levar o exterior para a sala de aula e fazer da sala de aula um laboratório para mim. Não conseguia ser separadamente professora, artesã, artista, designer ou o que seja.

LA Recolhe diversos objetos de praias e da natureza. Os materiais surgem primeiro que a forma do objeto?

MP Vivendo muito perto da costa, perto do mar e tendo sido uma opção de vida, um dos meios/contextos onde gosto de estar é a praia. O mar traz-nos objetos, muitas vezes, inusitados e, quem tem muito tempo livre — os meus amigos brincam que tenho muito tempo livre —, que eu traduzia para meu benefício.

O meu tempo era gasto num contexto que me dava tranquilidade que me permitia trabalhar a criatividade e depois a curiosidade, porque o mar traz objetos que não conhecia, que atravessam oceanos e vêm de diversas partes. Normalmente, quando chegava a casa, ia procurar o que era, percebia o percurso do objeto e isso dava-me uma história.

A história dos objetos interessa-me, não a história técnica, mas a história que o objeto conta. E, na praia é tão fácil termos histórias, porque o mar é um ecossistema que devolve o que não é dele, e esse retorno dá-me pedras, sementes, pauzinhos... No final é colecionar tudo e encontrar as histórias e, como para mim, são momentos engraçados e de convívio — não o faço de maneira solitária —, acabo por agregar esses objetos a peças que faço. Os materiais aí funcionam muito bem.

(...) Ao pensar sobre a questão que me coloca, chego à conclusão que não é um nem outro. O que dá impulso à produção da peça é a história. (...) Acontece também querer um lugar muito especial para um bocadinho de tronco ou de raiz, e acabo por os encaixar em coleções que já tenho, por exemplo, na coleção *Caixas* que tem como objetivo guardar objetos preciosos ou segredos.

LA Para além da recolha dos objetos, onde é que a sustentabilidade está presente nos seus projetos?

MP Quando subo as falésias e trago um saco cheio de paus e até mesmo de cordas, não penso que estou a limpar a praia. Não é algo consciente, se não me servisse, poderia ser. Mas no atelier acabo por reaproveitar os materiais e para além disso eles esgotam-se, são limitados. Uma certa cor é feita para um determinado lote e sei que se quiser ter mais do que aquele lote poderei não conseguir e a peça não sai igual. É uma preocupação, mas não é algo que pense diariamente.

Na comunidade da *Portugal Manual*, não somos muitos, o território também é pequeno e por isso, mesmo não conhecendo as pessoas pessoalmente, conhecemos os trabalhos e, por vezes, vem-me parar à mão uma determinada matéria-prima que sei que não vou utilizar, mas que se encaixa no projeto de um colega e há uma troca entre nós que, para além de muito bonita é muito positiva. A sustentabilidade também aparece aí. Não é feito por uma questão de *branding*.



Faço desperdícios como é óbvio, mas quando trabalhamos com matérias-primas como a lã e com a corda, não muito baratas, temos de procurar encaixar uma certa cor ou meada no máximo de projetos, para rentabilizar.

Estava agora a lembrar-me de uma coleção de botões que tenho — e que talvez nunca vá usar —, que adquiri porque me custou imenso saber que uma retrosaria ia fechar e ia queimar os botões por não terem local para onde ir. Acabo por estar sensível a isso. Mas posso chamar isso de sustentabilidade? Talvez seja... Mas é mais no sentido de recoleção, respigar e contar a tal história.

LA Como surgiu a parceria com a *Burel Factory*?

MP O burel é uma matéria-prima que já conheço há muitos anos. Depois, o laço estreitou numa viagem que fiz há dois anos, numa autocaravana pelas estradas do interior, onde conhecemos a Serra da Estrela, muito próxima da fábrica da *Burel Factory* e dos Cobertores de Papa. A cereja no topo do bolo foi o desafio lançado pela *Burel Factory* para fazermos uma residência artística [novembro 2022]. Nada nos foi imposto, mas decidi que iria trabalhar com os excedentes da fábrica, apesar da fábrica ter praticamente excedente o, porque é possível reciclar o material. Contudo, foi possível trabalhar com os desperdícios, que culminaram num trabalho interessante e que serão apresentados numa exposição.

A história com a *Burel Factory*, a residência artística foi esta, está a ser esta, não terminou.

LA Como é que as personalidades e novos negócios que exploram técnicas tradicionais e/ou que as reinventam contribuem para a disseminação do património imaterial?

MP Já não precisamos de inventar a roda, só precisamos de saber que a roda tem de andar naquele tipo de pavimento. Ou seja, temos de adaptar ao contexto que queremos e temos. Em termos de técnica, penso que estamos muito bem servidos.

Eu sirvo-me de uma técnica — não sou cesteira —, utilizo a técnica para facilitar o meu trabalho enquanto estou a produzir numa maior escala, uso-a por praticidade e, tendo descoberto todos os passos e todos as características que a técnica poderia esconder, acho que já domino. Muitas vezes questionam-me por o meu trabalho não ser tradicional, mas quem diz isto, é porque não está no contexto dos ofícios e aí, cabe-me informar e explicar.

O mais importante é ser feito com o devido respeito! E com isto, não digo que temos de fazer todos o Coração de Viana em filigrana, em burel, em corda, em bordado, em massa pão... As coisas não são ilimitadas, mas aí entra o gosto.

O gosto educa-se e discute-se. Só se fizer sentido é que a inovação e o tradicional podem estar ligadas. Se não fizer sentido vão acabar por se desligar.

LA Porquê a cestaria?

MP Surgiu no meu processo de trabalho, percebi que não precisava de molde ou enchimento — na altura, trabalhava noutra escala, joalharia e têxtil, onde combinava o fio têxtil com as madeiras — era uma técnica direta e que servia o propósito.

A técnica da cestaria foi das primeiras que surgiu e anda a par com a olaria, também pela semelhança do processo. Começamos por fazer os rolinhos e vamos unindo todos. Era pegar nas minhas peças de joalharia e mudar a escala. O processo mantém-se porque me dá um prazer imenso. (...) Ao dominar os materiais consigo modular e criar mais facilmente. (...) É natural, faz parte de mim. Talvez daqui a 10 anos já não responda de outra maneira. (...) Tenho também a vantagem de poder chamar cesteiros para colaborar comigo. E, claro que aprendi com eles, mas não tenho a experiência deles. (...) Eles [cesteiros] aceitam os meus desafios para saírem da zona de conforto deles, aprendem a resolver novas situações e ensinam-me imenso. São os primeiros a dizer se uma peça vai ser possível de fazer e a arranjar soluções.

A partilha é essencial. Só com estas parcerias é que percebemos isso — com artesãos e até com a BurelFactory.

LA Qual a importância de um projeto como o *Portugal Manual?*

MP Para mim, há várias razões. A primeira é o sentido de comunidade. Contar com o *know-how* e opinião de pessoas diferentes, que se encontram disponíveis é muito importante. (...) Trabalhamos de maneira isolada e solitária. Mas, por vezes, precisamos de um retorno mais rápido do que o do cliente ou o de quem visita uma exposição. (...) A abertura à comunidade, o trabalho de pares, o rápido contacto pelo *Whatsapp* é essencial.

A outra vantagem é a facilidade com que nos coloca em situações que até aqui eram difíceis, como a presença em exposições ou feiras. Não tendo orçamento, não tendo mecenas é muito mais difícil, mas através de um grupo de pessoas com o mesmo objetivo torna-se mais fácil. (...) Sem perder a identidade é possível cumprir objetivos coletivos, agregando todas as necessidades. (...) O património em Portugal é muito rico e está por todo o país. É necessário sublinhá-lo no mapa.



Ao abordar o termo ***sustentabilidade***, surge a necessidade de analisar novos cenários económicos, como ***modelos colaborativos e inclusivos***, a diminuição e reutilização de recursos e até a revitalização de áreas rurais e comunidades locais — princípios que se encontram em ***Manteigas***, uma vila localizada na ***Serra da Estrela***.



XIII

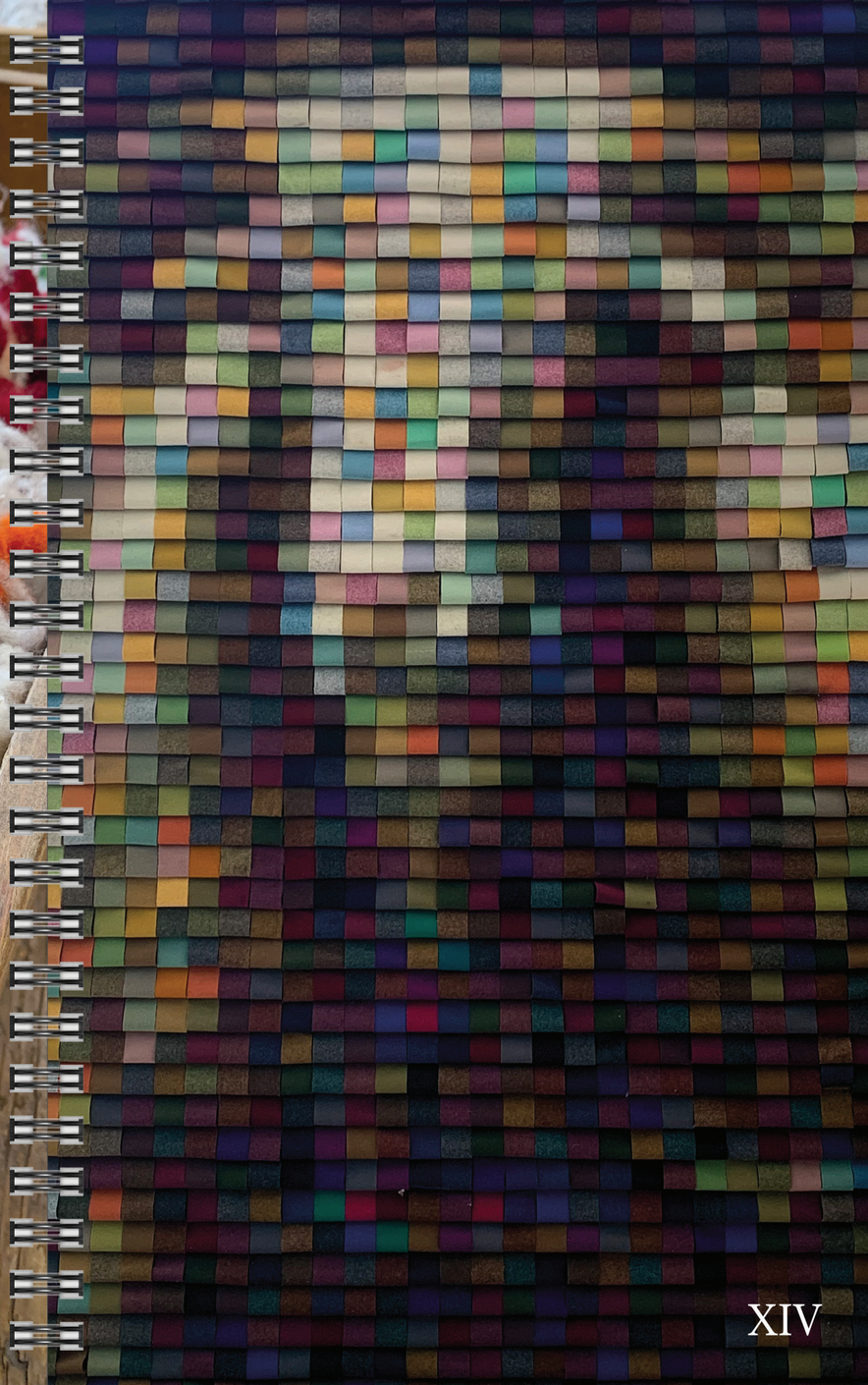


XII

Ao abordar o termo
sustentabilidade,
surge a necessidade
de analisar novos cenários
económicos, como ***modelos***
colaborativos e inclusivos,
a diminuição e reutilização
de recursos e até a revitalização
de áreas rurais e comunidades
locais — princípios que
se encontram em ***Manteigas***,
uma vila localizada
na ***Serra da Estrela***.



XV



XIV

Ao abordar o termo
sustentabilidade,
surge a necessidade
de analisar novos cenários
económicos, como ***modelos***
colaborativos e inclusivos,
a diminuição e reutilização
de recursos e até a revitalização
de áreas rurais e comunidades
locais — princípios que
se encontram em ***Manteigas***,
uma vila localizada
na ***Serra da Estrela***.

Trilho de memória

No século XX, Manteigas ostenta uma próspera indústria de lãs e lacticínios que, infelizmente, se desvaneceu na 1.ª década do século XXI — cenário comum a diversas localidades de Portugal.

Em 2010, a *Lanifícios Império*, bem como o Património Cultural Imaterial e Humano que albergava, é *redescoberto*, dando espaço ao processo de restauro da fábrica, atualmente conhecida como *Burel Factory*, integrante da *Burel Mountain Originals*.

A partir desse momento, a produção do burel renasce, procurando um local no presente e no futuro, onde o tecido 100% lã, conhecido pelas suas características impermeáveis, térmicas e acústicas, apaixona mais do que os habitantes do "coração da Serra da Estrela".

Por meio do evento anual *Länd Week*, no passado mês de maio, surgiu a possibilidade de participar numa visita guiada às instalações da *Burel Factory*.

Ao entrar na fábrica, salta à vista o processo manual e cuidadoso de tosquia das ovelhas da Serra da Estrela, a decorrer na primeira área de um extenso pavilhão. O evento esporádico no interior das instalações, é o primeiro passo para a fabricação do burel e dá início a mais um ano de trabalho, onde os trabalhadores *urdem, cardam, fiam e tecem,* nas maquinarias e equipamentos tradicionais.

Entre tesouras, lãs, ovelhas e traçados, emerge o espaço com uma ampla área e um sentido de pertença, transmitido tanto por colaboradores como por residentes. O espaço é inundado pelo conhecimento, sabedoria e experiência, de uma grande comunidade, onde a partilha é basilar para garantir a produção de tecidos de qualidade excecional.

Ao longo do percurso, a *arte do burel* foi apresentada, ligada à tradição, ao design e à inovação, revelando o processo que a lã percorre, até ser burel.

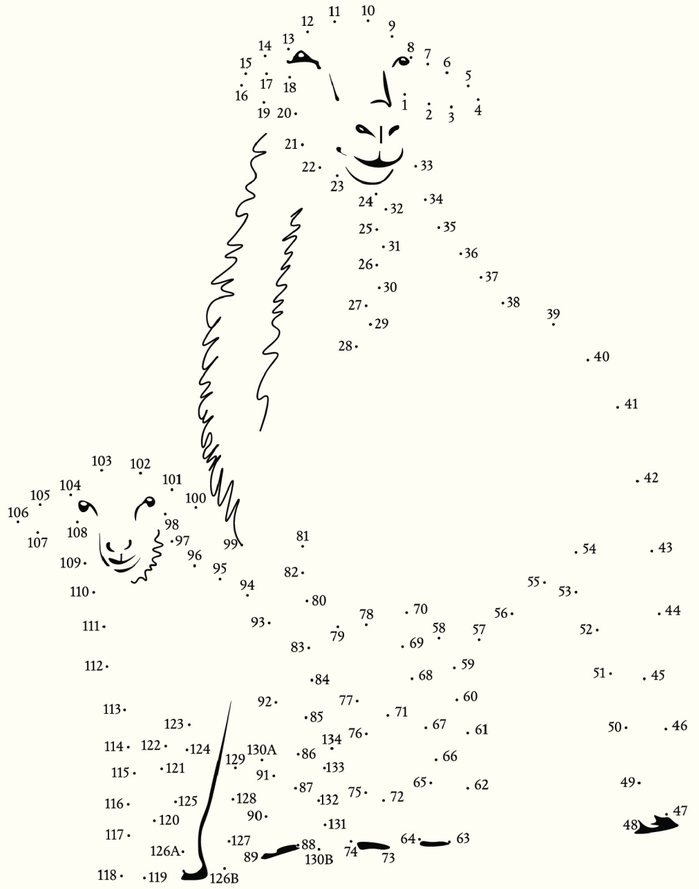
O processo inicia com a suavização e afastamento dos fios de lã que chegam em fardos, com cerca de 200kg. Posteriormente, segue para a cardação, onde a lã assume a configuração de mecha. A mecha é organizada em rolos e, consoante a espessura necessária, é posicionada na fiação até formar o fio. O fio é conduzido até à urdideira, onde é produzida a teia. Após estas etapas, encontra-se pronto para ser tecido e batido, para dar origem ao tecido de burel. Por fim, passamos para o armazém onde as peças são armazenadas e transformadas em mantas, flanelas, cortinados, tapetes ou cachecóis.

Ao terminar a visita, explora-se a envolvência da fábrica com a vila, onde a produção vagarosa, sustentável e imaculada é vivida com grande entusiasmo, dinamizando atividades e o turismo local.

Janeiro 2024

Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho

Alberto Caeiro



XVI

texto de *Sara Balonas*

Criatividade: *modos de usar*

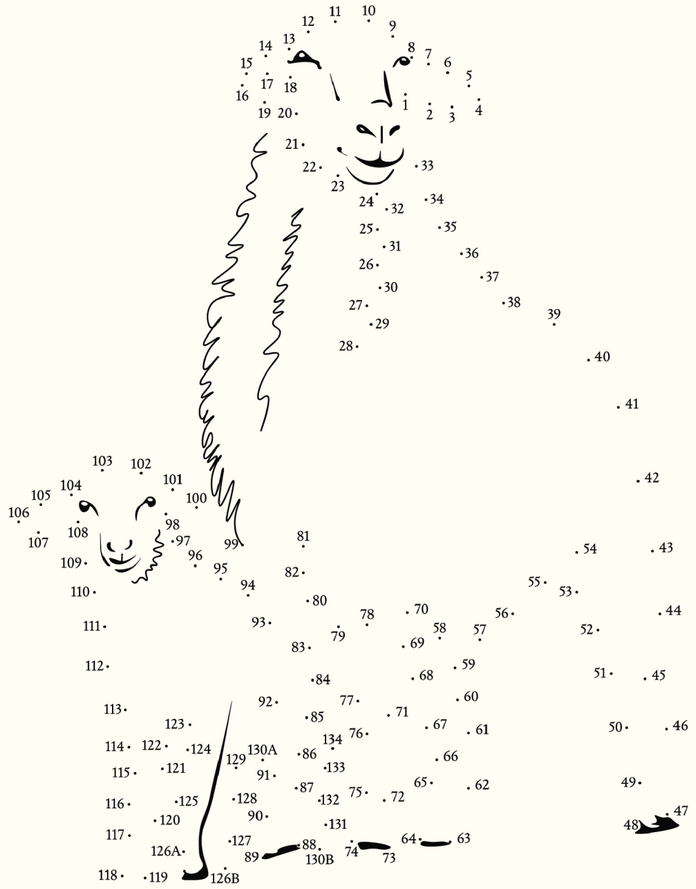
A verdade é que a criatividade pode ser uma boa pista para o nosso futuro coletivo. Mas, vamos por partes. Mergulhemos nas várias faces da criatividade.

Em certos casos, a criatividade é tão indissociável da prática que existem profissionais chamados "criativos", como na Publicidade. Com passagem de atributo a substantivo, *os criativos são uma classe profissional.* O que fazem, em concreto, estes diretores criativos, diretores de arte, designers e redatores? Criam soluções para problemas apresentados pelos clientes. É-lhes exigido resolver com originalidade, mas também com eficácia. *A inovação, a imaginação e a originalidade são questões recorrentes.* Não é por acaso que David Droga, um reconhecido criativo, desabafa: "não tenho medo da falha, tenho medo da repetição".

Porém, a criatividade, tal como a conhecemos hoje, é uma ideia com pouco mais de um século. *O significado atualmente atribuído à criatividade nada tem a ver o uso do termo nas civilizações ancestrais.* Na Antiga Grécia, qualquer forma de arte, expressa na pintura ou na poesia,

Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho

Alberto Caeiro

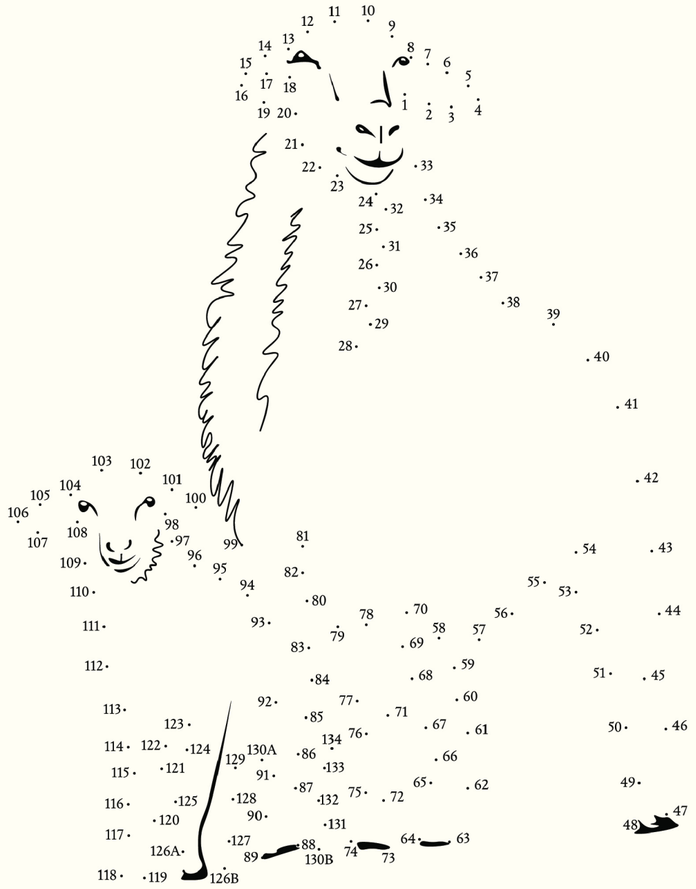


Síntese:
Opinião; Criatividade; Futuro Coletivo; Originalidade;
Pensamento; Processo Intelectual.

Núcleo

Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho

Alberto Caeiro



por exemplo, não era criação. Não existia sequer a palavra "criar" sendo o mais próximo o "fazer". Na cultura ocidental, a noção de criatividade surge com o cristianismo, mas relacionada com a divina inspiração e não como atributo do ser humano. A criatividade era competência de Deus. O indivíduo só foi reconhecido como capaz de criar no período da Renascença, porém, tal era tido como capacidade apenas reservada a "grandes homens" (Albert & Runco, 1999).

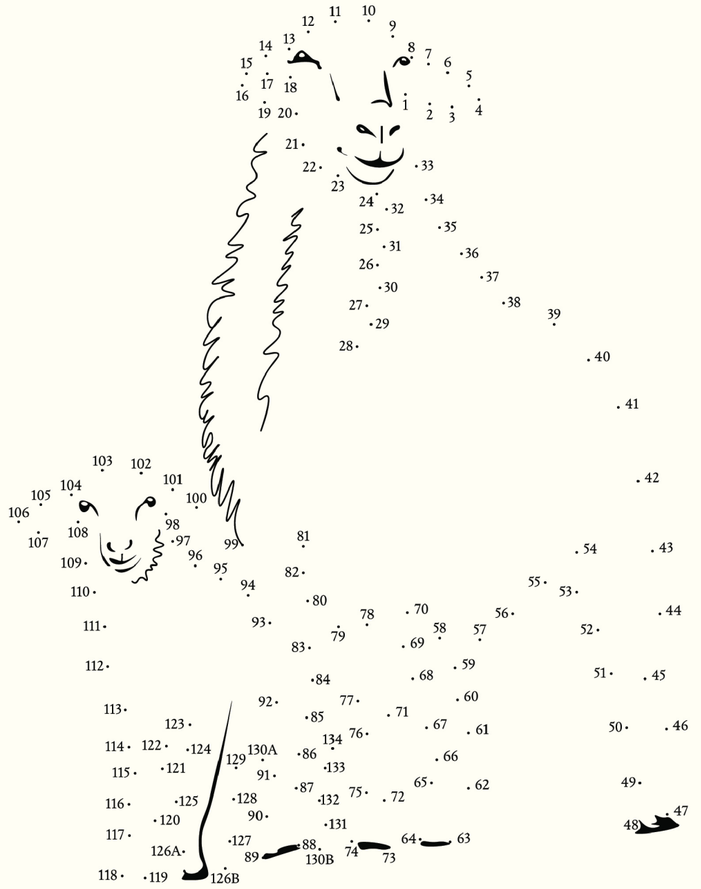
O conceito de criatividade desviou-se do carácter divino na Renascença, quando o acto criativo deixou de ser exclusivo de Deus. Mas terá sido um processo gradual que só se tornou evidente com o Iluminismo, relacionado com a imaginação. Tornou-se objecto de estudo isolado apenas nos finais do séc. XIX. Em 1926, Wallas dá um importante contributo para o conceito de criatividade: *considerava-a parte do processo evolutivo, que permitia aos humanos adaptarem-se rapidamente a alterações de ambientes.* Uma ideia a reter.

Hoje, o conceito de criatividade é multidimensional. Está ligado às artes e à literatura, às áreas científicas, aos meios de comunicação, ao mundo empresarial, às indústrias e até aos governos. *Não raras vezes está relacionado com a capacidade de gerar respostas*. Como dizia Steve Jobs, novas soluções trazem novos problemas. A diferença é que são novos.

Criatividade **surge (...)** ***relacionada*** **com a** ***divina inspiração*** **e** ***não*** **como atributo** ***do ser humano.***

Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho

Alberto Caeiro



A verdade é que a *criatividade* pode ser uma *boa pista para o nosso futuro coletivo.*

Richard Florida (2002) dá outro tipo de pistas ao distinguir três tipos de criatividade: *a criatividade tecnológica* (invenção), *a criatividade económica* (empreendedorismo) e a *criatividade cultural/artística*. A economia criativa será o resultado das interações entre tecnologia, arte e negócios (Hollanders & Cruysen, 2009).

"Criar é uma capacidade que está em qualquer um de nós. É só substituir uma folha de *Excel* por uma página em branco." Mas, o que é, afinal, a criatividade na sociedade atual? Certos autores convergem na ideia de que a criatividade ou a invenção "é ver o que todos viram e pensar o que ninguém pensou", como Einstein e Feynman. May (1975) referia-se à criatividade como o processo de *trazer algo de novo,* que estaria escondido e que aponta para novas vias.

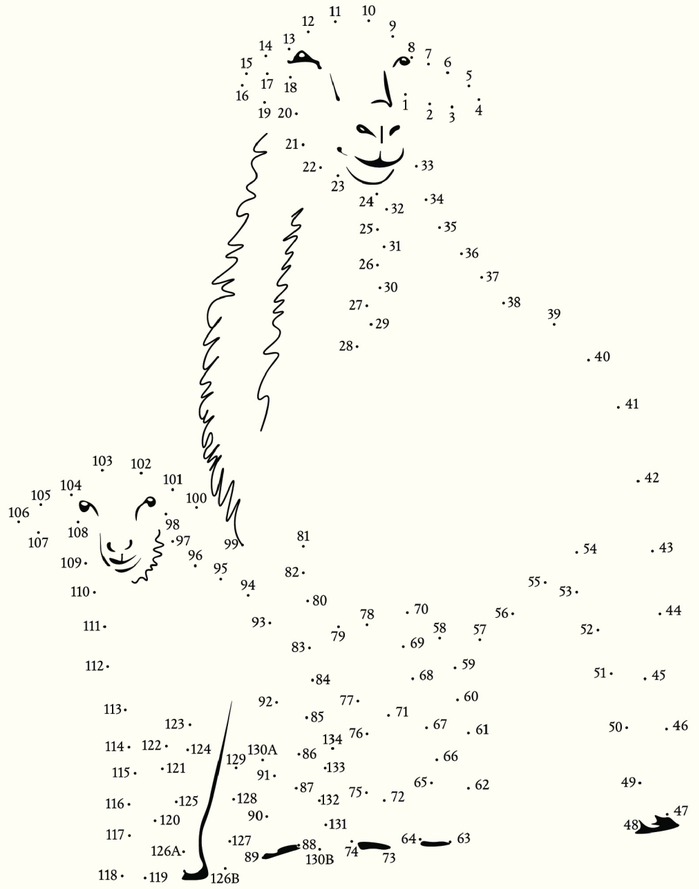
Parece ser consensual é que é preciso muito mais do que inspiração. Quase tão complexo como o conceito de criatividade são as várias abordagens ao processo criativo. Um dos modelos incontornáveis foi apresentado por Wallas (1926), e propõe cinco etapas: *preparação, incubação, intimação, iluminação* ou *insight* e, finalmente, *verificação*.

Neste processo, é comum recorrer ao *brainstorming*, uma técnica criativa exercida em grupo.

Contudo, tal por si só, não basta. *É preciso desenvolver competências, com o pensamento bissociativo, a autonomia e a incubação* (Swan & Birke, 2005). A criatividade envolve a bissociação: reunir diferentes perspetivas,

Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho

Alberto Caeiro



habitualmente incompatíveis, sobre a mesma questão. Requer, ainda, um delicado equilíbrio entre a obediência e a desobediência. *A pessoa criativa deve questionar e desobedecer a normas que sufocam o seu pensamento mas, ao mesmo tempo, quem desobedece enfrenta críticas e isolamento.* Por conseguinte, há "regras sobre como quebrar as regras" (Cropley, 1999).

E a incubação? Contraria a imagem da ideia luminosa. É a terceira condição da criatividade e explica a forma como as empresas, nomeadamente, as agências de publicidade, gerem a criatividade. É o culminar de períodos de pensamento exaustivo e de esforço. Não quer dizer que o culminar não seja repentino, mas *a descoberta baseia-se no processo intelectual.*

A acrescentar mais ao quadro, Daniel Pink (2005) defende que estamos a entrar numa era em que a *criatividade está a ganhar importância*. Numa era em que precisamos de alimentar e encorajar o lado direito do cérebro (da criatividade e da emoção) mais do que o lado esquerdo (do pensamento lógico e analítico).

Por fim, olhemos a criatividade como fator de inovação. *A produção de novas soluções, como parte da resposta à encruzilhada da contemporaneidade,* nomeadamente, os papéis em mutação nos vários atores da sociedade – Estado, empresas e sociedade civil.

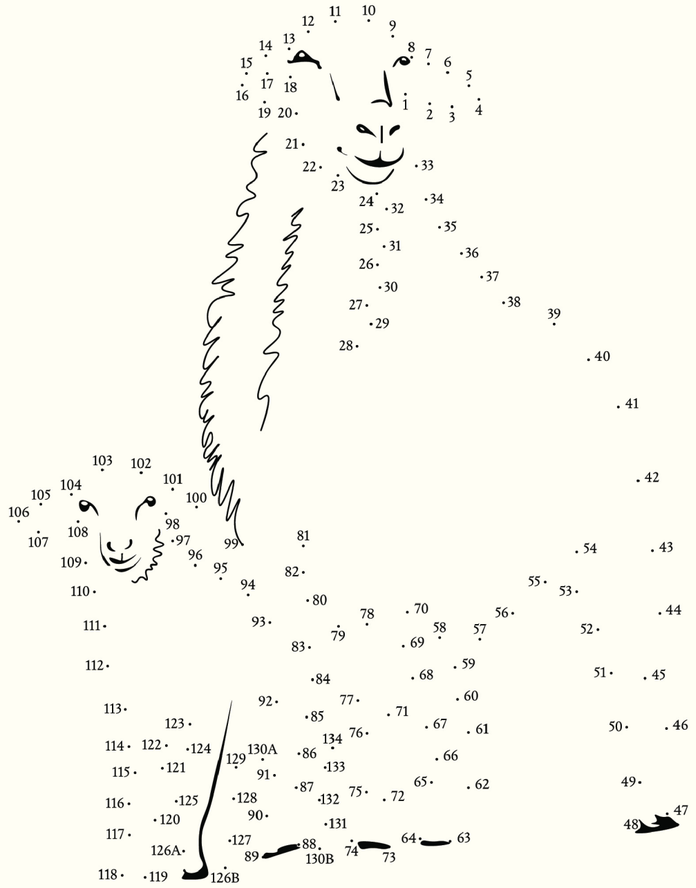
Pertinentes as palavras de D. Manuel Clemente, quando refere que a marca distintiva dos portugueses é a sua "capacidade de resistência e a sua adaptação criativa, que só requer mais autoconfiança e acompanhamento público para ir por diante." (PÚBLICO, 26 de Maio de 2013). Criemos, pois! *Criar é uma capacidade que está em qualquer um de nós.* É só substituir uma folha de *Excel* por uma página em branco. E começar a praticar, inspirados por Einstein: "a criatividade é a inteligência a divertir-se". Se tiverem dificuldade em começar, perguntem a um criativo.

Nota de edição

Este texto de Sara Balonas foi publicado originalmente, em linha, no Jornal Público, a 29 de maio de 2013.

Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho

Alberto Caeiro

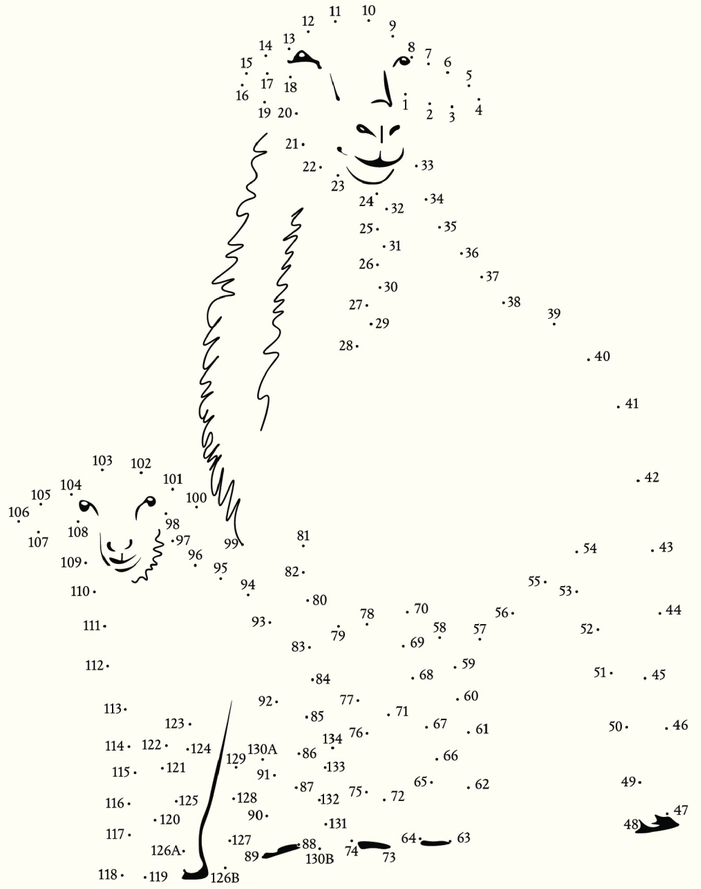


Raízes e Sustentabilidade

Síntese:
Gastronomia Tradicional Portuguesa; Apanha de Cogumelos; Sustentabilidade; Compostagem Doméstica; Tingir Tecidos.

Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho

Alberto Caeiro



O uso do prazer

texto de ***José Manuel dos Santos e António Soares***

Legado e transmissão, experiência e descoberta, tradição e inovação, individual e social, prazer e pecado, necessidade e desperdício, fome e fartura, identidade e alteridade, a comida é cultura e é culto. Comemos e saboreamos o que comemos. Comemos e conversamos sobre o que comemos. Comemos e queremos saber o que comemos. Os sabores e os saberes tornaram-se inseparáveis pela proximidade dos sons e pela atracção dos sentidos. Viajamos para comer. Os restaurantes são lugares de veneração e liturgia. Os *chefs* são sacerdotes, magos, heróis, vedetas, às vezes mártires. A comida, com tudo o que a ela se liga, é uma arte, um conhecimento, um discurso, uma moda. E um processo cultural, um objecto antropológico, um tema ecológico, um tópico filosófico, uma questão política.

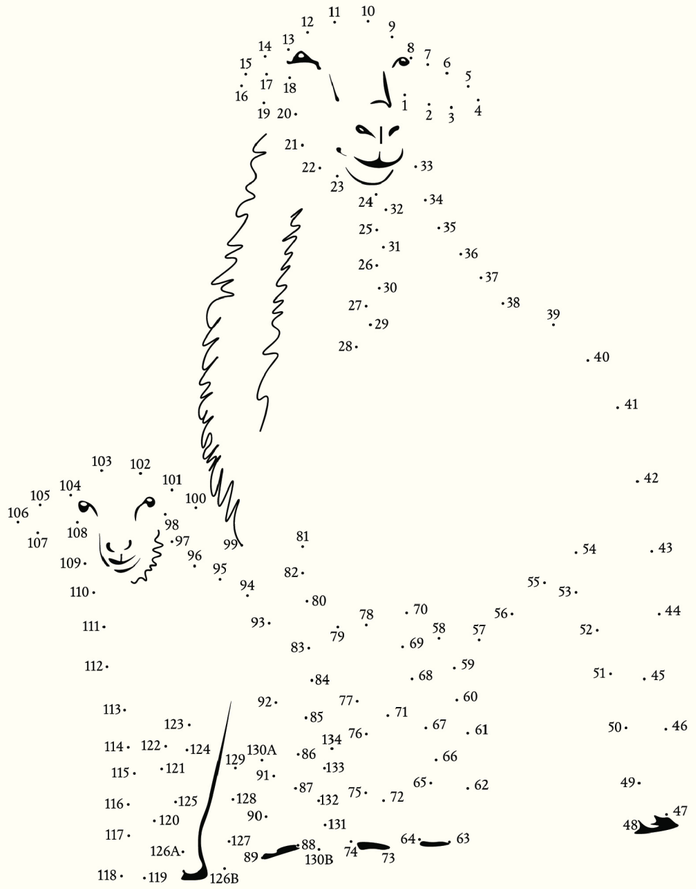
Ao mesmo tempo que a comida se glorifica, a obsessão da eterna juventude e do corpo onde essa juventude se mostra (assunto a que dedicámos o dossier da Electra 5) institui a dieta e os vários regimes em que ela



XVII

Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho

Alberto Caeiro



XVI

O uso do prazer

texto de ***José Manuel dos Santos e António Soares***

Legado e transmissão, experiência e descoberta, tradição e inovação, individual e social, prazer e pecado, necessidade e desperdício, fome e fartura, identidade e alteridade, a comida é cultura e é culto. Comemos e saboreamos o que comemos. Comemos e conversamos sobre o que comemos. Comemos e queremos saber o que comemos. Os sabores e os saberes tornaram-se inseparáveis pela proximidade dos sons e pela atracção dos sentidos. Viajamos para comer. Os restaurantes são lugares de veneração e liturgia. Os *chefs* são sacerdotes, magos, heróis, vedetas, às vezes mártires. A comida, com tudo o que a ela se liga, é uma arte, um conhecimento, um discurso, uma moda. E um processo cultural, um objecto antropológico, um tema ecológico, um tópico filosófico, uma questão política.

Ao mesmo tempo que a comida se glorifica, a obsessão da eterna juventude e do corpo onde essa juventude se mostra (assunto a que dedicámos o dossier da Electra 5) institui a dieta e os vários regimes em que ela se realiza (ou tenta realizar) como um horizonte contínuo das nossas vidas e das nossas mortes. Mais do que nunca e melhor do que antes, sabemos que a comida pode ser uma saúde e uma doença.

A alimentação passa a ser comida quando a natureza passa a ser cultura, e uma está para a outra assim como o sexo está para a sexualidade. A alimentação e a comida dividem, distinguem e diferenciam continentes, regiões, países, classes sociais, comunidades religiosas, grupos culturais, gerações, pessoas. A comida tem uma história e uma geografia, uma antropologia e uma semântica.

Palavras começadas por «r» tornaram-se inseparáveis da comida que comemos. Fala-se de restaurar, recriar, reinventar, reconstituir, refazer, repor, reproduzir, reelaborar, reaver, retomar, recuperar, restituir. Só não começa por «r» a palavra fusão. Na comida, a memória é um ingrediente tão fundamental como os outros.

A história da alimentação e da comida — a próxima e a distante, no tempo e no espaço — é uma história que hoje se faz e refaz para nos reconhecermos e nos desconhecermos nela, para nos sentirmos herdeiros e por vezes dissipadores. Todos os dias se publicam livros sobre o que a comida foi e como evoluiu, o que representou e o que provocou. A comida é índice, sinal, sintoma, demonstração, prova. As revisões aliam-se às reiterações, as descobertas acompanham as surpresas.

Nota de edição
Este texto de José Manuel dos Santos e António Soares foi publicado originalmente na revista Electra n.º10, em 2019.



Nota de edição

Esta entrevista foi realizada, no ano de 2017, pela *Professora* e *Detentora do Blog cozinhacomrosto.pt* e Fundadora da Revista P'rá Mesa em *www.pramesa.pt*, *Mónica Rebelo* ao Autor e *Gastrónomo Virgílio Nogueiro Gomes*.

*O **património da cozinha portuguesa** é o conjunto das suas **cozinhas regionais** e que ainda **são diferenciadoras**.*

A gastronomia em Portugal

na opinião de *Virgílio Nogueiro Gomes*

MÓNICA REBELO Segundo o jornal Público, Virgílio Nogueiro Gomes é "uma das personalidades mais influentes na Gastronomia em Portugal", para além de que, no seu próprio site, *http://www.virgiliogomes.com/*, se define como sendo um Gastrónomo, mas conte-nos tudo: como é que, afinal, a Gastronomia entrou na sua vida e como é que é ser Gastrónomo em Portugal?

VIRGÍLIO NOGUEIRO GOMES Com esta pergunta poderia ficar páginas e páginas a responder. E começa pelo termo Gastrónomo que nem sempre é bem usado. Tudo vem da forma como somos educados. Eu tive a sorte de nascer e ser educado na província onde desde cedo aprendemos qual é o melhor pão, e a que sabem os produtos alimentares. E ainda a manter as festas com os seus rituais alimentares. Olhando para mim, ser gastrónomo, significa a busca pela boa comida, a identificação dos produtos fundamentais e a organizar as refeições com uma estética gustativa correta. Depois juntar-lhe o vinho ou bebida mais conveniente.

MR Quais as suas principais referências na nossa cozinha portuguesa?

VNG O património da cozinha portuguesa é o conjunto das suas cozinhas regionais e que ainda são diferenciadoras. O pão é um elemento estruturante e depois temos a costa com peixes únicos que devem ser cozinhados o menos possível. No estrangeiro somos identificados com o bacalhau, mas o nosso receituário doceiro é de exceção. Temos também um conjunto de carnes Qualificadas que, a exemplo do peixe, devem ser cozinhadas o menos possível.

MR E qual é aquela receita culinária com que mais se identifica e faz sentido para si?



VNG Pergunta muito difícil. Acho que há duas receitas nacionais apesar de terem variações de região para região: Caldo Verde e Arroz Doce.

MR *Fale-nos agora um pouco de Bragança, a sua cidade natal e ao mesmo tempo o oitavo maior município português: estará em expansão?*

VNG Mais do que expansão, será moda! É uma das regiões na qual ainda encontramos autenticidade, o pão é há moda do antigamente, as couves ainda sabem a couves e, fundamental, a hospitalidade e a forma como se serve a alimentação. E ainda os enchidos, alguns únicos no país.

MR *Quais os seus costumes mais brigantinos e o lugar/espaço que mais apetece revisitar e sugerir às pessoas que estão neste momento a ler esta entrevista?*

VNG Curiosamente estão a surgir locais de uma nova cozinha e bem avançada. Em Bragança os restaurantes G e Porta são disso um exemplo e de fazer inveja a muitos "estrelados". Mas a cozinha tradicional continua a bom ritmo e cito como exemplo os restaurantes Geadas e D. Roberto. Mas há mais!

MR Tendo em conta o seu livro *"Dicionário Prático da Cozinha Portuguesa"*, editora Marcador, quer dizer que tem em mãos a responsabilidade maior de defender a nossa Gastronomia, por sua vez reconhecida, em Diário da República, a partir do dia 26 de julho de 2000, como sendo parte integrante do Património Cultural de Portugal, estarei certa?

VNG O dicionário nasceu de duas necessidades: ter um registo consensual sobre a maioria das receitas portuguesas (e atenção pois há muitas receitas que não são confecionadas de acordo com a tradição), e encontrar de forma facilitada a explicação das receitas (muito úteis para empregados de mesa terem uma explicação fácil a dar aos clientes).

MR Sem dúvida, *"Um trabalho de extremo valor"*, segundo Maria de Lourdes Modesto, ou seja, um manual bastante prático e útil, com o verdadeiro propósito de ser consultado no dia-a-dia da nossa cozinha, para quem é profissional, ou simplesmente um curioso por uma arte que vale a pena também, por outro lado, reinventar, ou nem por isso, o que acha?

VNG O dicionário servirá a ambos, até para aqueles que têm algumas dúvidas sobre os ingredientes de cada receita.

MR Pela primeira vez, e por intermédio de Portugal Cookbook Fair, teve lugar, na 87ª Feira do Livro de Lisboa, fruto da parceria estabelecida com a Associação Portuguesa de Editores e Livreiros, APEL, a entrega de prémios aos livros de gastronomia publicados em Portugal, que, segundo Tiago Silveira Machado, em 2016 *"publicaram-se em Portugal cerca de cinco livros de gastronomia por semana, um dado relevante e que justifica toda a atenção que possamos dar a esta indústria e aos milhares de profissionais que nelas trabalham"*: concorda com esta afirmação e com este juízo, no sentido de que devemos dinamizar mais e mais o ponto de encontro entre os próprios autores e o público em geral?

VNG Concordo completamente. Publicam-se muitos livros mas desconhece-se a utilidade da sua compra. Também estamos numa época na qual a gastronomia está na *moda* e muita gente compra livros para colecionar e ver as fotos. Parece-me que se deveria alargar o âmbito dos prémios: por exemplo "O melhor de Cozinha Portuguesa", "O Melhor de Doçaria", "Maior Contribuição para História da Alimentação", ...

MR Para terminar, decididamente, *Portugal está na moda*, do futebol à música, com a ajuda de Ronaldo ou de Salvador, por exemplo, ou até mesmo, não menos importante, no campo da política, com a eleição de Guterres para o cargo de secretário-geral da ONU, passando, depois, pelo turismo cada vez mais disputado lá fora: mas até quando esta euforia toda, este estado de alma camoniano, ou, doravante, o que é que será que está reservado para si, para mim e, aliás, para todos nós, portugueses, num futuro próximo?

VNG Eu tenho algum receio das modas. Não reajo por impulso às modas. Parece-me que nos deveríamos voltar mais para o sentido cultural da alimentação e, a partir daí, encontrar soluções para grandes consumos, grandes linhas de força alimentar. E o bairrismo, ou a defesa das tradições regionais.

Em conclusão, falar de Gastronomia Portuguesa é falar sobre as nossas origens e tradições, pois há momentos em que só nos apetece sonhar acordados e que de alguma forma nos inspire a viver mais e melhor no quotidiano sob as nossas próprias raízes!
E sem dúvida que, tal como está também descrito no livro "*Doces da nossa vida*", a Virgílio Nogueiro Gomes importará falar-nos sempre do "a*mor pela família, pelas tradições, pelas raízes*", do amor que afinal *"se vive e de que se faz uma cozinha"*.



Cogumelos: importância ecológica

de Andreia Gama





Cogumelos: importância ecológica

de Andreia Gama

Cerca de 80% das plantas estabelecem micorrizas em condições naturais, o que representa grandes vantagens para as plantas, não apenas pelo aumento de absorção de nutrientes – estimulando o seu crescimento –, mas também alguns fungos micorrízicos podem reduzir efeitos provocados por alguns organismos patogénicos, tornando-se deste modo elementos de luta biológica.

Os fungos, juntamente com as bactérias, são os únicos seres vivos existentes capazes de digerir duas das substâncias presentes numa árvore – lenhina e celulose – realizando a decomposição da matéria orgânica. Através desta decomposição, os fungos promovem a reciclagem de nutrientes que já fizeram parte de outros seres vivos.

Algumas estimativas do número de espécies de fungos existentes na Terra apontam para valores na ordem 1.500.000 (Hawksworth, 1995). Segundo Gillean T. Prance (1993) algumas espécies fúngicas já se encontram em declínio em alguns habitats, por razões de diversa ordem, desde a chuva ácida até à colheita excessiva das espécies comestíveis mais populares.

Os macro fungos são fungos com "grandes" estruturas reprodutoras, designadas por esporocarpos, carpóforos ou então o nome mais comum – cogumelos. Estes são os corpos frutíferos dos fungos, ou seja, são a parte visível que os fungos necessitam para a sua reprodução, os quais têm por função a produção e dispersão de esporos (o equivalente às sementes nas plantas) que permitem a sua disseminação. O fungo é constituído pelo micélio – rede de filamentos, através dos quais fazem a absorção de nutrientes e de água essenciais ao seu desenvolvimento – e pelo cogumelo em si – estrutura reprodutora. Os períodos de frutificação são muito aleatórios e algumas espécies não ocorrem todos os anos, sendo o Outono e a Primavera a época por excelência para o seu aparecimento. Se alguns carpóforos persistem alguns anos, a maior parte desaparece em menos de uma semana. As espécies mais pequenas são ainda mais efémeras – alguns Coprinus ou Mycenas minúsculas esvanecem-se em algumas horas. O aspeto morfológico do cogumelo varia não só com a espécie, mas também em função da idade, o que por vezes pode complicar a sua identificação se não se tiver exemplares em diferentes estágios de crescimento.



É ***essencial a compilação desta informação*** **(...)** igualmente indispensável ***a sensibilização de todos*** sobre a ***importância*** **dos** ***macro fungos***, com o seu ***papel fundamental*** **na** ***ecologia*** e (...) na ***esfera económica.***

A sazonalidade é das questões mais importantes quando se tenta estimar a diversidade macro fúngica, dependendo o aparecimento dos carpóforos de fatores como a temperatura, precipitação, ph do solo, disponibilidade de nutrientes e os padrões de sucessão da vegetação.

A inventariação das espécies fúngicas é um passo essencial que falta concretizar na maioria dos países, entre os quais se inclui Portugal. É necessário efetuar inventários, mapeamento e criar listas vermelhas, sendo que a avaliação da diversidade de macro fungos exige alguns anos de inventário até que a curva espécies/área estabilize. Segundo Régis Courtecuisse (2001) um passo muito importante deverá e pode ser dado de forma rápida e efetiva como estratégia de conservação, e que consiste na conservação dos seus habitats. Os fungos não podem ser protegidos individualmente, pois a sua biologia, as frequentes dificuldades inerentes à sua identificação, mesmo por parte dos especialistas, entre outras peculiaridades, não se adequam com esta opção.

Existem três fatores que dificultam a tentativa de analisar a diversidade macro fúngica de acordo com Arnolds (1995):

— Tempo de vida do carpóforo – podem viver desde apenas algumas horas até + de 1 ano;
— Sazonalidade das frutificações – fortemente relacionada com as condições climatéricas;
— Flutuações – condições climatéricas condicionam a produção de esporocarpos.

Contudo, pequenos passos começam a ser dados em Portugal. (...) É essencial a compilação desta informação e que estes sejam trabalhos continuados. É igualmente indispensável a sensibilização de todos sobre a importância dos macro fungos, com o seu papel fundamental na ecologia e o seu lugar de destaque na esfera económica.

> *"Desde há alguns anos que a necessidade de fornecer proteção adicional às espécies fúngicas foi reconhecida dentro do grupo da Convenção de Conservação da Vida Selvagem e Habitats Naturais da Europa (Convenção de Berna). Até ao momento, não existem espécies fúngicas representadas nos Apêndices da Convenção."* Uma das razões reside no facto do *"estado de conservação de muitas espécies ser desconhecido (...)"* (in Swedish proposal to include fungi species in Appendix 1 of the Bern Convention, 2002).

Efetivamente, uma das formas de colmatar esta lacuna consiste na criação das listas vermelhas nos diferentes países. Se já foi difícil definir o estatuto de novidade das espécies para Portugal, definir o seu estatuto de conservação é sem dúvida ainda mais complicado. (...)

Colheita de Cogumelos em Portugal

Para além do importante papel no equilíbrio dos ecossistemas, outros papéis relevantes dos cogumelos encontram-se na alimentação, na medicina (para obtenção de diversos medicamentos), e na economia, fazendo parte de um mercado vasto e em crescendo que necessita de ser regulamentado.

A colheita de cogumelos silvestres são uma fonte de rendimento importante de muitas famílias em Portugal, contudo, esta atividade não é regulamentada, existindo num mercado paralelo. Os principais clientes vêm de Espanha, França, Itália, países onde o consumo de cogumelos faz parte das suas realidades



culturais e gastronómicas, mas em que a colheita já se encontra regulamentada.

A colheita de cogumelos em Portugal não se tem realizado da melhor forma, e por desconhecimento da importância deste grupo de seres vivos para o equilíbrio do meio natural, os seus coletores cometem algumas incorreções, as quais serão importantes corrigir para que se garanta a continuidade das mesmas. Deixamos aqui algumas técnicas e princípios que os coletores de cogumelos deverão ter em consideração para que todos os anos, estes extraordinários e misteriosos seres vivos, essenciais ao equilíbrio dos ecossistemas, continuem a ocorrer.

A colheita deve então ser efetuada de acordo com determinadas técnicas e princípios:

— Colher apenas os cogumelos que tenham atingido a maturidade (deverão ter já o chapéu aberto, de forma a terem libertado os esporos), de modo a se garantir a continuidade da espécie; (...)

— Não colher indivíduos muito maduros ou deteriorados (poderão estar atacados por larvas, insetos ou fungos, tornando-se perigoso o seu consumo);

— Não colher todos os cogumelos de uma mesma espécie presentes num determinado local (deixando alguns exemplares garante a dispersão dos esporos e promove o aumento do número de indivíduos da espécie);

E assim teremos uma colheita sustentável!

Nota de edição

Este texto de *Andreia Gama* foi publicado originalmente, em *Quercus.pt*, sem data.

Bibliografia:

ARNOLDS, E. (1995). Problems in Measurements of Species Diversity of Macrofungi – CAB International. Netherlands.

COURTECUISSE, R. (2001). Current trends and perspectives for the global conservation of fungi. In MOORE, D. ; NAUTA, M. M.; EVANS, S. E ; ROTHEROE, M. (Editors). Fungal Conservation – Issues and Solutions, pp. 7 – 18 Cambridge University Press, Cambridge.

DURRIEU, G. (1993). Écologie des Champignons. Masson, Paris. GAMA, A. (1995). Cogumelos. CMCB, Castelo Branco.

GERHARDT, E. (1997). Guide Vigot des Champignons. Vigot. Paris.

HAWKSWORTH, D. L.; KIRK, P. M.; SUTTON, B. C.; PEGLER, D. N. (1995). Ainsworth&Bisby's: Dictionary of the Fungi. 8th Ed. Cab International, Cambridge.

LARGENT, L. D. (1977). How to Identify Mushrooms to Genus I: Macroscopic Features. Mad River Press Inc. Eureka.

MAUBLANC, A. (1993). Champignons comestibles et vénéneux. Éditions Lechevalier. Paris.

NEVES, S. (1999). Os cogumelos e a floresta – Mata da Margaraça. Inst. da Conservação da Natureza.

PRANCE, G. T. (1993). Preface. In D. N. Pegler, L.; Boddy, B. Ing.; P. M. Kirk (Editors). Fungi of Europe: Investigation, Recording & Mapping. The Royal Botanic Gardens. Kew

RANDY, M. et al. (2001) Fungal Conservation in the 21st Century : Optimism and pessimism for the future. In MOORE, D. ; NAUTA, M. M. ; EVANS, S. E. ; ROTHEROE, M. (Editors). Fungal Conservation – Issues and Solutions, pp. 247 – 255 Cambridge University Press. Swedish proposal to include fungi species in Appendix 1 of the Bern Convention. Ministry of the Environment, Stockholm, Sweden, 23 de Outubro de 2002.

culturais e gastronómicas, mas em que a colheita já se encontra regulamentada.

A colheita de cogumelos em Portugal não se tem realizado da melhor forma, e por desconhecimento da importância deste grupo de seres vivos para o equilíbrio do meio natural, os seus coletores cometem algumas incorreções, as quais serão importantes corrigir para que se garanta a continuidade das mesmas. Deixamos aqui algumas técnicas e princípios que os coletores de cogumelos deverão ter em consideração para que todos os anos, estes extraordinários e misteriosos seres vivos, essenciais ao equilíbrio dos ecossistemas, continuem a ocorrer.

A colheita deve então ser efetuada de acordo com determinadas técnicas e princípios:

— Colher apenas os cogumelos que tenham atingido a maturidade (deverão ter já o chapéu aberto, de forma a terem libertado os esporos), de modo a se garantir a continuidade da espécie; (...)

— Não colher indivíduos muito maduros ou deteriorados (poderão estar atacados por larvas, insetos ou fungos, tornando-se perigoso o seu consumo);

— Não colher todos os cogumelos de uma mesma espécie presentes num determinado local (deixando alguns exemplares garante a dispersão dos esporos e promove o aumento do número de indivíduos da espécie);

E assim teremos uma colheita sustentável!

Nota de edição

Este texto de *Andreia Gama* foi publicado originalmente, em *Quercus.pt*, sem data.

Bibliografia:

ARNOLDS, E. (1995). Problems in Measurements of Species Diversity of Macrofungi – CAB International. Netherlands.

COURTECUISSE, R. (2001). Current trends and perspectives for the global conservation of fungi. In MOORE, D. ; NAUTA, M. M.; EVANS, S. E ; ROTHEROE, M. (Editors). Fungal Conservation – Issues and Solutions, pp. 7 – 18 Cambridge University Press, Cambridge.

DURRIEU, G. (1993). Écologie des Champignons. Masson, Paris.
GAMA, A. (1995). Cogumelos. CMCB, Castelo Branco.

GERHARDT, E. (1997). Guide Vigot des Champignons. Vigot. Paris.

HAWKSWORTH, D. L.; KIRK, P. M.; SUTTON, B. C.; PEGLER, D. N. (1995). Ainsworth&Bisby's: Dictionary of the Fungi. 8th Ed. Cab International, Cambridge.

LARGENT, L. D. (1977). How to Identify Mushrooms to Genus I: Macroscopic Features. Mad River Press Inc. Eureka.

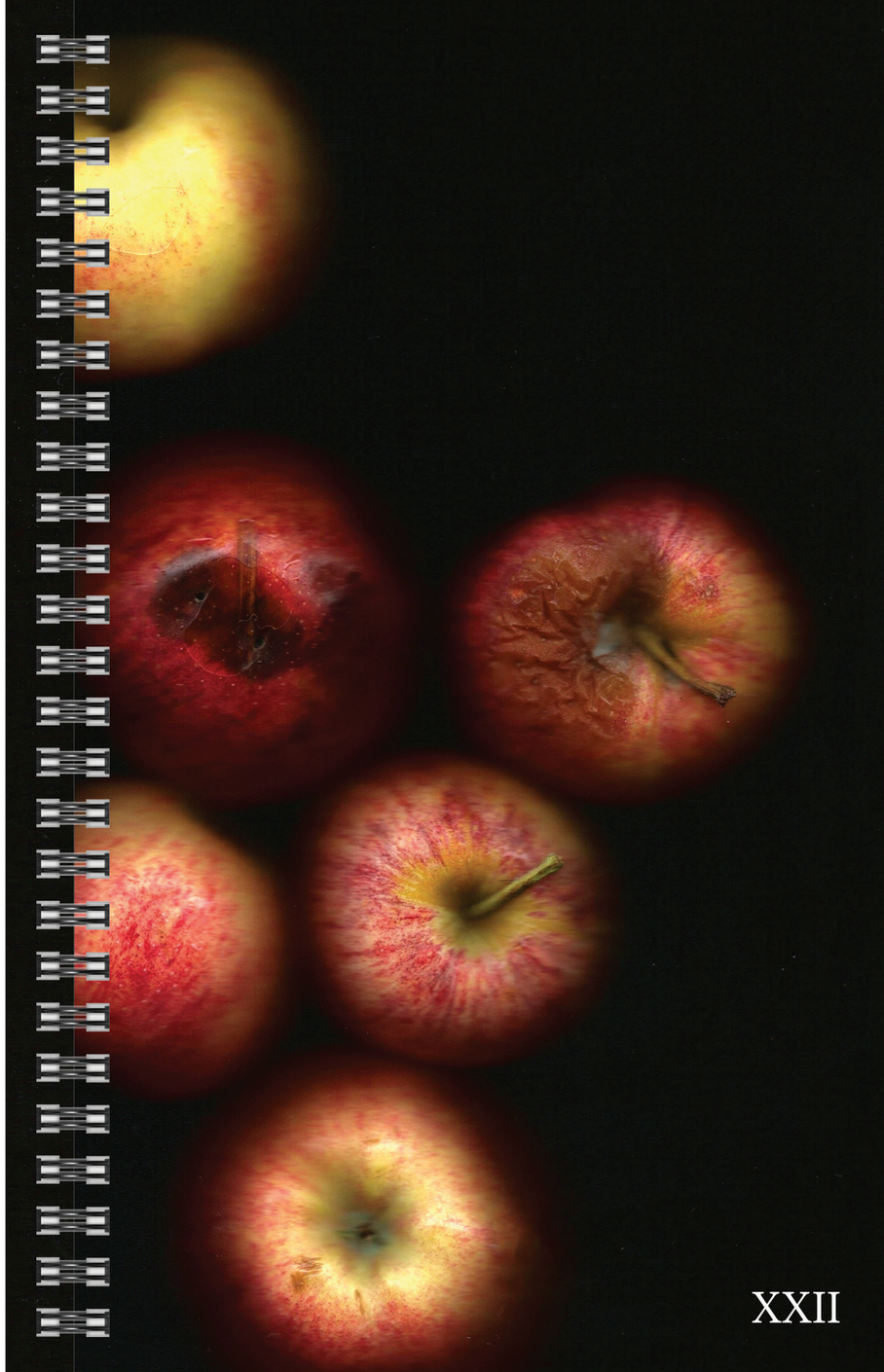
MAUBLANC, A. (1995). Champignons comestibles et vénéneux. Éditions Lechevalier. Paris.

NEVES, S. (1999). Os cogumelos e a floresta – Mata da Margaraça. Inst. da Conservação da Natureza.

PRANCE, G. T. (1993). Preface. In D. N. Pegler, L.; Boddy, B. Ing.; P. M. Kirk (Editors). Fungi of Europe: Investigation, Recording & Mapping. The Royal Botanic Gardens. Kew

RANDY, M. et al. (2001) Fungal Conservation in the 21st Century : Optimism and pessimism for the future. In MOORE, D. ; NAUTA, M. M. ; EVANS, S. E. ; ROTHEROE, M. (Editors). Fungal Conservation – Issues and Solutions, pp. 247 – 255 Cambridge University Press. Swedish proposal to include fungi species in Appendix 1 of the Bern Convention. Ministry of the Environment, Stockholm, Sweden, 23 de Outubro de 2002.

Entre míscaros,
boletos,
róculos, túberas,
cantarelos, cardielas e pinheiras
são múltiplas as receitas, as mezinhas e as festas,
exclusivamente dedicadas
à apanha de cogumelos — em diversas regiões
do território português, a atividade
promove uma dinâmica comunitária
junto da natureza.
Quer sejam jovens ou graúdos,
o ingrediente é valioso
na gastronomia tradicional,
sendo considerado a estrela
de muitas receitas portuguesas.
Porém, a atividade tradicional deve ser realizada tendo em conta:
o conhecimento das diferentes espécies,
a preservação e sustentabilidade da biodiversidade,
e o transporte arejado, em cestas abertas.
Posto isto, sabe identificar cogumelos silvestres comestíveis. E cozinhá-los?
Vamos aprender uma *receita* fácil de *conserva de cogumelos silvestres*:
Limpe bem 600g de cogumelos com uma escova de cerdas macias.
Junte numa panela, 1,4dl água com 2,5dl de vinagre de vinho branco.
Coloque os cogumelos e adicione 3 dentes de alho esmagados, 1 ramo de tomilho, 2 folhas de louro, sal e pimenta a gosto. Deixe ferver cerca de 10 minutos. Depois de ferver, escorra os cogumelos. Coloque os cogumelos em frascos de vidro escaldados e despeje o azeite, até cobrir os cogumelos. Feche bem os frascos e guarde-os num local fresco e escuro.
A conserva deverá ser guardada pelo menos seis meses antes de consumir, para que os sabores se intensifiquem. Posteriormente, poderá utilizar o azeite da conserva para temperar bifes, saladas ou massas.



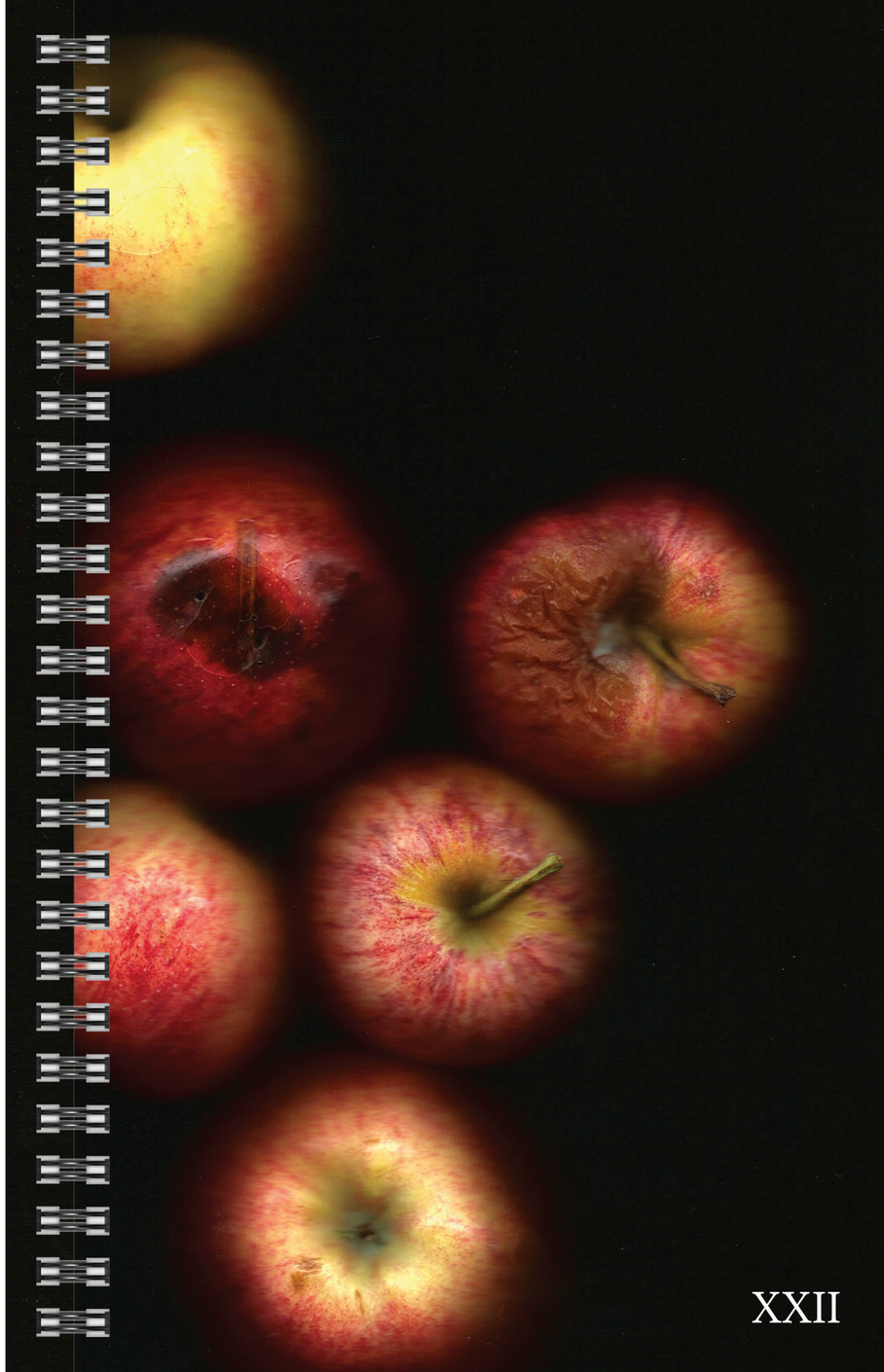
*A **compostagem** é um contributo importante para o ambiente.*
As questões ambientais e a sustentabilidade estão na ordem do dia. E com ***o objetivo de se chegar à neutralidade carbónica em 2050***, há já muitas medidas a serem postas em prática (...) para ajudar a chegar a essa meta. ***Reciclar, utilizar produtos sustentáveis e reutilizáveis*** *ou optar por energias limpas são já hábitos comuns, mas há outros gestos que podemos adotar.* ***Fazer compostagem*** *é um deles.*

*O que é a **compostagem**?*

A grande maioria do lixo que produzimos em casa não consiste em embalagens de plástico, papéis ou pacotes, mas sim em resíduos orgânicos. A título de exemplo, estima-se que, só em Lisboa, por dia, 240 toneladas de lixo comum sejam biodegradáveis. Esse lixo, em vez de ir parar a aterros e estações de tratamento — onde será necessário gastar uma quantidade enorme de recursos para o incinerar — pode ser reaproveitado e reutilizado sob a forma de composto. A compostagem é um processo simples e natural de reciclagem da matéria orgânica, em que os resíduos são transformados num material semelhante à terra. É um processo biológico, em que os microrganismos presentes nesses resíduos os decompõem e o resultado final é um composto com excelentes qualidades fertilizantes. As principais vantagens da compostagem doméstica são: não requer conhecimentos especializados; é um processo simples e fácil de implementar; tem custos de manutenção reduzidos; permite reduzir a utilização de fertilizantes químicos; o composto melhora a estrutura dos solos; permite reduzir os resíduos que vão parar aos aterros e incineradoras.

*O que é o **composto**?*

O composto resultante do processo de compostagem é um fertilizante natural, com aspeto de terra, escuro, sem odor e rico em nutrientes. O tempo de produção do composto dependerá, naturalmente, do acompanhamento que é feito ao processo: periodicidade da rega, do revolvimento da pilha de compostagem e controlo da humidade. Já a capacidade nutricional do composto irá depender da qualidade dos resíduos utilizados, mas este tem fungicidas naturais que ajudam a eliminar os organismos patogénicos, que são prejudiciais ao solo e às plantas.
A sua elevada qualidade permite melhorar as características do solo em termos de estrutura, porosidade, fertilidade, capacidade de retenção de água, arejamento e atividade microbiana, diminuindo, consequentemente, a utilização de fertilizantes sintéticos e de água. No final, o composto pode ser utilizado, por exemplo, em hortas e jardins - servindo como cobertura ou incorporado no solo, dependendo das exigências das plantas e da altura do ano - ou em vasos e sementeiras, onde se deve optar por colocar uma parte de composto e duas de terra.



*O que é o **se pode** compostar?*

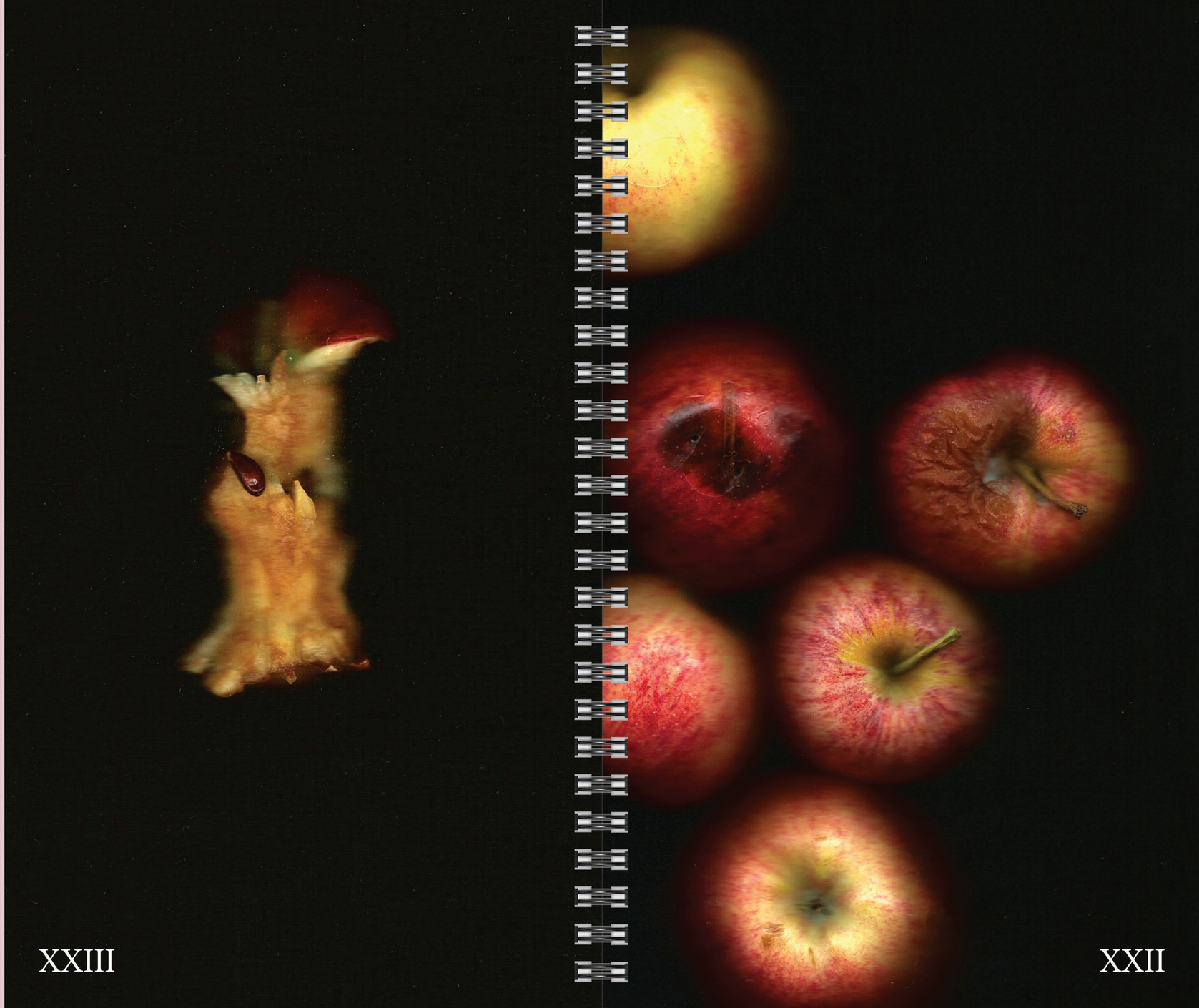
De uma forma geral, qualquer material proveniente da cozinha, do jardim ou do quintal pode ser compostado. No entanto, é necessário ter alguns cuidados. Os dois tipos de resíduos que podem ser compostados são, normalmente, classificados como "verdes" e "castanhos", de acordo com o teor de humidade e a quantidade de nutrientes: os verdes, ricos em azoto, são geralmente mais húmidos; já os castanhos são ricos em carbono e, por norma, mais secos.

> *Resíduos verdes:* ervas daninhas sem sementes; flores; aparas de relva frescas; folhas verdes; restos de frutas e legumes; borras de café (incluindo os filtros); bolhas e saquetas de chá; cascas de ovos esmagadas.
>
> *Resíduos castanhos:* folhas secas; relva cortada seca; palha ou feno; resíduos de podas; aparas de madeira e serradura; carumas; cascas de batata.

Para que o processo de compostagem decorra da melhor forma possível, convém que estes resíduos sejam diversificados e que os verdes e castanhos estejam presentes em proporções idênticas. Também pode compostar, mas em pouca quantidade, restos de pão e de alimentos cozinhados sem gordura, que devem ser tapados com terra. Pedaços de papel e tecido também podem ir para o compostor, já que são úteis para eliminar o excesso de humidade, mas devem ser igualmente usados com moderação.

*O que é o **não se pode** compostar?*

Alguns resíduos devem ser evitados na compostagem, já que podem originar pragas, maus odores ou atrasar o processo. Entre os materiais que não devem ser compostados estão: produtos alimentares como carne, peixe, marisco, laticínios e gorduras; materiais inorgânicos, como vidro, metal e plástico; resíduos tratados com pesticidas; medicamentos; tintas ou produtos químicos; cinzas e beatas de cigarros; excrementos de animais domésticos; plantas doentes ou infestadas com insetos.



XXIII XXII

*O que é o **se pode** compostar?*

De uma forma geral, qualquer material proveniente da cozinha, do jardim ou do quintal pode ser compostado. No entanto, é necessário ter alguns cuidados. Os dois tipos de resíduos que podem ser compostados são, normalmente, classificados como "verdes" e "castanhos", de acordo com o teor de humidade e a quantidade de nutrientes: os verdes, ricos em azoto, são geralmente mais húmidos; já os castanhos são ricos em carbono e, por norma, mais secos.

> *Resíduos verdes:* ervas daninhas sem sementes; flores; aparas de relva frescas; folhas verdes; restos de frutas e legumes; borras de café (incluindo os filtros); bolhas e saquetas de chá; cascas de ovos esmagadas.
>
> *Resíduos castanhos:* folhas secas; relva cortada seca; palha ou feno; resíduos de podas; aparas de madeira e serradura; carumas; cascas de batata.

Para que o processo de compostagem decorra da melhor forma possível, convém que estes resíduos sejam diversificados e que os verdes e castanhos estejam presentes em proporções idênticas. Também pode compostar, mas em pouca quantidade, restos de pão e de alimentos cozinhados sem gordura, que devem ser tapados com terra. Pedaços de papel e tecido também podem ir para o compostor, já que são úteis para eliminar o excesso de humidade, mas devem ser igualmente usados com moderação.

*O que é o **não se pode** compostar?*

Alguns resíduos devem ser evitados na compostagem, já que podem originar pragas, maus odores ou atrasar o processo. Entre os materiais que não devem ser compostados estão: produtos alimentares como carne, peixe, marisco, laticínios e gorduras; materiais inorgânicos, como vidro, metal e plástico; resíduos tratados com pesticidas; medicamentos; tintas ou produtos químicos; cinzas e beatas de cigarros; excrementos de animais domésticos; plantas doentes ou infestadas com insetos.

*Tipos de compostor e como fazer um **compostor doméstico***

A compostagem é feita num compostor, um recipiente com características específicas que permitem a colocação da matéria orgânica, a entrada de oxigénio e a fácil retirada do composto. Existem vários tipos de compostor, com diferentes formatos, diferentes capacidades e de diferentes materiais: (...) cerca, madeira, rede ou plástico.

Os compostores podem ser adquiridos em qualquer loja de bricolagem e jardinagem ou, até, oferecidos pelos municípios. (...) No entanto, pode também fazer o seu próprio compostor.

Depois de escolher o local (já sabe que a base do compostor terá de estar em contacto com a terra para facilitar a drenagem da água e a entrada de microrganismos), reúna quatro paletes de madeira, pregando três delas pelos cantos, de modo a ficarem perpendiculares umas às outras. (...) Se o compostor ficar num local muito exposto às condições climatéricas (por exemplo, chuva frequente), pode utilizar uma quinta palete para fazer uma tampa.

*Como fazer **compostagem doméstica?***

Ter um jardim ou uma horta é o primeiro passo para conseguir fazer compostagem doméstica. Isto porque este processo, apesar de simples, exige algumas condições indispensáveis. Para começar, o compostor ou caixa de compostagem, deve ser colocado diretamente sobre a terra e esta deverá ter boa drenagem, para que a água possa escorrer e infiltrar-se nos dias de chuva.

Além disto, deve estar num local de fácil acesso, ter água próximo do mesmo e estar protegido do vento e das temperaturas extremas do verão e do inverno (deverá haver sempre uma boa combinação de sombra e sol e, por isso, o sítio ideal para o compostor é abrigado debaixo de uma árvore). Com o compostor no local certo, pode começar o processo de compostagem, seguindo estes passos: revista o fundo do compostor com ramos grossos. (...); adicione uma camada de 5 a 10 centímetros de resíduos castanhos, (...) uma mão cheia de terra, (...) resíduos verdes, (...) cubra com mais uma camada de castanhos e vá repetindo o processo até o compostor ficar cheio (...). A última camada deverá ser sempre de resíduos castanhos, para evitar a proliferação de odores, insetos e outros animais. Em condições ideais, o processo poderá demorar entre dois a três meses. No entanto, este período varia consoante o tipo de materiais compostados (...), o volume da massa a ser compostada e o tamanho das partículas.



*A **procura por processos tradicionais, eco-friendly*** e mais ***sustentáveis,*** tem ***inspirado designers, artesãos e artistas*** *nos seus projetos.* Entre as inúmeras configurações e processos destaca-se o tingimento com o desperdício alimentar, aplicado ao têxtil. ***Entre plantas, raízes, cascas ou frutas,*** podemos reduzir o ***impacto ambiental da produção têxtil***, ***honrar*** as nossas ***tradições***, promover a ***preservação do conhecimento tradicional*** e ***reconectar com a natureza***.

A preferência por corantes naturais mostra-se uma melhor opção perante o tingimento químico, pelo impacto que pode ter tanto na nossa saúde como no meio ambiente.

Para iniciar a tingir as suas peças em casa, terá apenas de compreender o tipo de pigmento a usar, o grau de tingimento do tecido e algumas dicas para deixar a cor mais forte.

Tendo isso em conta, esclarecemos que praticamente qualquer tipo de alimento que tenha cor, pode ser utilizado para tingir. Contudo, apresentamos alguns exemplos: destacamos: *cascas* de *cebola* amarela, de *romã* ou de *cenoura*: para *tons* de *amarelo* a *dourado*; cascas de cebola roxa, *couves* e *espinafres*: tons de *verde* a *verde-acinzentado*; *borras de café*, de *chá* ou *cogumelos*: tons de *castanhos* e *bege*; cascas de *beterraba* e *amoras*: tons *avermelhados* e *rosa*; uvas e *mirtilos*: tons *azulados* e *roxos*.

1. O tecido — Escolha um tecido claro. Antes de iniciar o processo, deverá lavar o tecido com sal ou vinagre para um resultado melhor.

2. O corante — Ferva em água o desperdício alimentar eleito (a água deverá ser sempre o dobro do desperdício). Após notar a cor na água, retire a mistura e coe o desperdício.

3. Tingir o tecido — Inserir o tecido no corante natural produzido. Deixar submerso até atingir a cor pretendida (o processo pode levar horas ou até dias).

4. Lavar e secar — Lavar o tecido em água fria (para retirar o excesso de corante). Secar a peça, à sombra.

BioTint

texto de *Repórteres do Ambiente*

Na Minority Denim dão cor ao vestuário usando corantes orgânicos, que resultam de resíduos agrícolas ou florestais.

A Minority Denim é uma empresa sediada em Vila Nova de Famalicão, sendo que um dos seus propósitos é tingir vestuário da forma mais sustentável. O projeto "BioTint" utiliza produtos 100% orgânicos e naturais durante o processo de tingimento das peças de vestuário, contribuindo para o conceito de economia circular, associado à indústria têxtil (setor que tem grande impacto na economia do Vale do Ave).

Até ao momento, com os produtos orgânicos que tem ao seu dispor, conseguiu obter 14 cores, 100% naturais e orgânicas, que vão desde os tons mais claros, como o rosa e o amarelo, até aos tons mais escuros, como cinzas e castanhos. Utiliza essencialmente cascas de cebola, folhas secas de eucalipto, borras de café, bagaço de azeitona, aparas de árvores, como a nogueira, faia, madeira sapele, semente de urucum e raízes de uma planta tintureira (Rubia tinctorum).

Em entrevista com o gerente da Minority Denim, Diogo Aguiar, ficámos a saber qual o impacto ambiental deste processo de tingimento, quando comparado com o reativo (processo normal/convencional). Diogo Aguiar afirmou que o consumo de energia é significativamente inferior, já que este processo exige temperaturas mais baixas na fase do tingimento. Relativamente ao consumo de água, as quantidades utilizadas são equivalentes durante o método de tingimento, uma vez que não se pode diminuir a quantidade da mesma, sob pena de surgirem manchas e irregularidades, no entanto, na totalidade do processo a quantidade de água utilizada é menor, porque são evitados alguns enxaguamentos e, para além disso, toda a água que sai deste procedimento não contém toxinas nem produtos químicos prejudiciais ao ambiente, o que é uma vantagem, podendo ser devolvida à natureza sem impacto negativo.

Relativamente à origem dos desperdícios, Diogo Aguiar explicou que os colaboradores da Minority Denim obtêm aparas de madeiras nas carpintarias da zona de Famalicão, as cascas de cebola são compradas no Concelho vizinho da Póvoa de Varzim, onde a empresa trabalha com armazenistas e distribuidores. Os colaboradores ainda se dirigem a eucaliptais, que quando ocorre o abate de árvores, obtêm as folhas de eucalipto. Com o urucum é um processo ligeiramente diferente, já que têm de importar este produto do

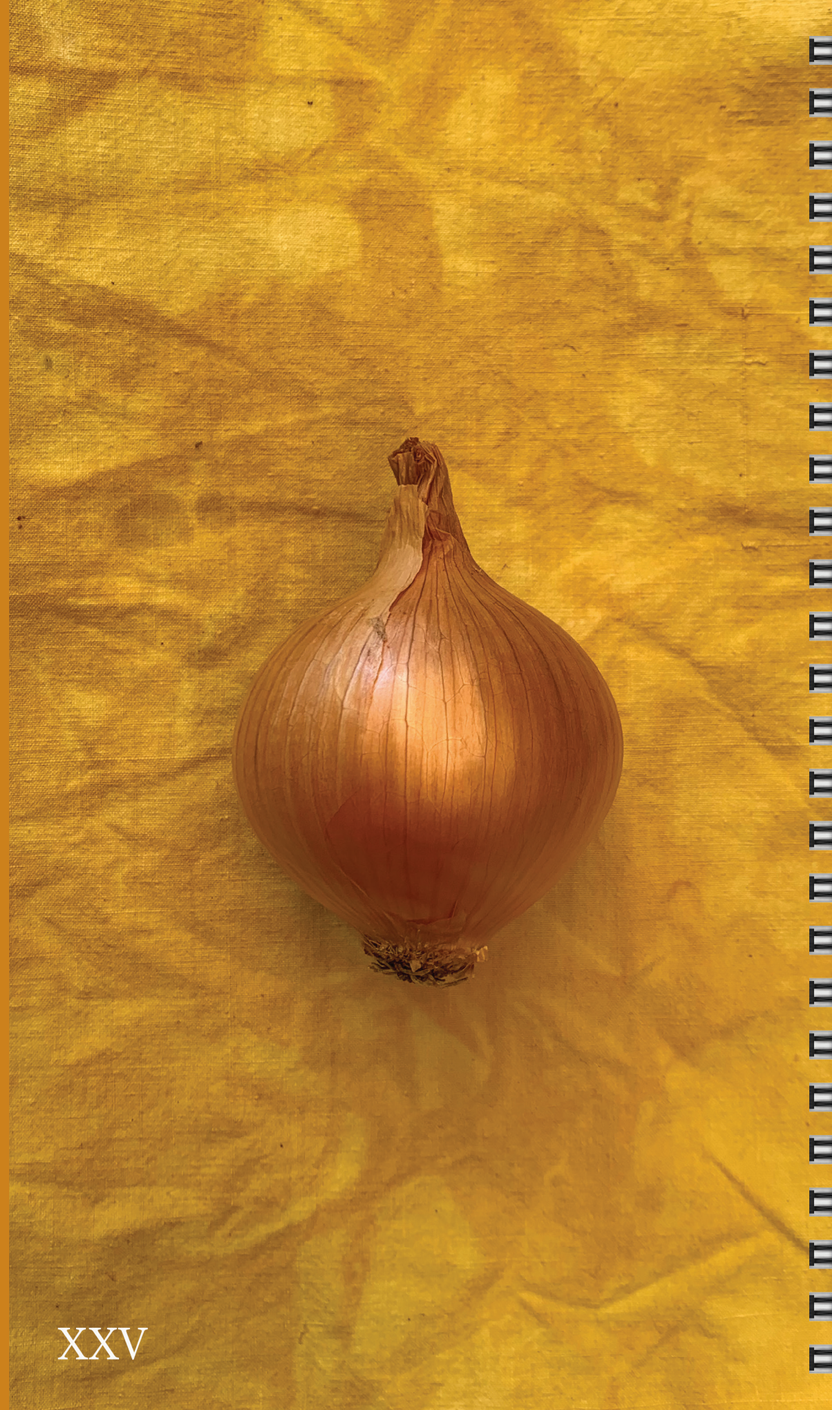


Brasil, contudo, é aproveitada uma rota deste recurso, já existente na indústria da cosmética, reduzindo o impacto causado pelo transporte. Após a utilização dos resíduos, estes são finalmente transformados em composto e devolvidos ao solo para explorações agrícolas do concelho.

Segundo Diogo Aguiar, esta ideia surgiu em 2012, sendo inspirada numa empresa alemã que começou a produzir corantes para a indústria têxtil, que continham cascas de laranja e outras matérias orgânicas. Após muitas tentativas e centenas de testes realizados na cozinha de sua mãe, de uma forma artesanal, foi possível desenvolver protocolos que, só em 2017 acabaram por ser postos em prática a nível industrial. Realça a economia circular como um dos pilares deste projeto, uma vez que usa desperdícios orgânicos concedendo-lhes uma nova função.

Pelo facto de serem utilizados corantes naturais, a empresa alerta os seus clientes que devem ser adotados alguns cuidados durante a lavagem das peças de roupa, para preservar e prolongar as cores: o pH do detergente deve ser neutro e a roupa não pode secar diretamente ao sol. Segundo Diogo Aguiar, apesar desta característica, muitas marcas estão a começar a apostar neste processo considerando-o um ponto de partida para um futuro mais sustentável, sendo cada vez mais procurado no mercado estrangeiro.

A Minority Denim com o projeto "BioTint" tem como meta fazer com que esta ideia cresça mais e



XXV



XXIV

Brasil, contudo, é aproveitada uma rota deste recurso, já existente na indústria da cosmética, reduzindo o impacto causado pelo transporte. Após a utilização dos resíduos, estes são finalmente transformados em composto e devolvidos ao solo para explorações agrícolas do concelho.

Segundo Diogo Aguiar, esta ideia surgiu em 2012, sendo inspirada numa empresa alemã que começou a produzir corantes para a indústria têxtil, que continham cascas de laranja e outras matérias orgânicas. Após muitas tentativas e centenas de testes realizados na cozinha de sua mãe, de uma forma artesanal, foi possível desenvolver protocolos que, só em 2017 acabaram por ser postos em prática a nível industrial. Realça a economia circular como um dos pilares deste projeto, uma vez que usa desperdícios orgânicos concedendo-lhes uma nova função.

Pelo facto de serem utilizados corantes naturais, a empresa alerta os seus clientes que devem ser adotados alguns cuidados durante a lavagem das peças de roupa, para preservar e prolongar as cores: o pH do detergente deve ser neutro e a roupa não pode secar diretamente ao sol. Segundo Diogo Aguiar, apesar desta característica, muitas marcas estão a começar a apostar neste processo considerando-o um ponto de partida para um futuro mais sustentável, sendo cada vez mais procurado no mercado estrangeiro.

A Minority Denim com o projeto "BioTint" tem como meta fazer com que esta ideia cresça mais e mais, continuando sempre a priorizar o meio ambiente, contribuindo para que a indústria têxtil do vale do Ave se torne cada vez mais sustentável.

Nota de edição

Este texto de Inês Morais, José Tiago Ferreira e Sandra Silva, foi publicado originalmente, em linha, em Repórteres para o Ambiente, na data de 2022.



edição 01
fevereiro de 2024

Índice de imagens

III Burro com aplicação de ponto cruz
Imagem FreePik com alteração e aplicação da técnica tradicional

IV Maquinaria BurelFactory

V A renovação da renda de Bilros
Tipografia trabalhada para se assemelhar a padrões de rendas

VI – VII Rendas de Bilros

VII Peças de renda digitalizadas

IX Cesteira da tia Olívia

X – XI Detalhes de cestos

XII – XV Detalhes BurelFactory e tosquia de lãs

XVI Ver além da criatividade
Ilustração e citação de Guardador de Rebanhos

XVII As nossas raízes: batata doce

XVIII Detalhes da nossa mesa: talheres

XIX Cogumelo silvestre num tronco

XX – XXI Cantarelos e cogumelos silvestres
Imagens FreePik.

XXII –XXIV Composto digitalizado

XXV Tecido tingido com cascas de cebola

XXVI Raízes de morangueiros



edição 01
fevereiro de 2024

01