



O processo de produção da cerâmica de Coimbra: um contributo para o Património Cultural Imaterial

Carmen Pereira¹

A temática do Património Cultural Imaterial (PCI) abordada neste artigo requer a explanação em dois planos de pesquisa distintos. Num primeiro plano é necessário elucidar os propósitos, a configuração do desenvolvimento legal da política de salvaguarda e a implementação de formas de registo e inventário a nível internacional e nacional. Num segundo plano apresentar-se-á de forma exemplificativa um caso existente no concelho de Coimbra possível de preencher os requisitos e submissão ao Inventário Nacional de Património Cultural Imaterial (INPCI).

O Património Cultural Imaterial e o seu propósito

A Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) tem como objetivo primordial a implementação de políticas de âmbito social, ambiental, económico, patrimonial e cultural. Neste último campo, a UNESCO visa uma sensibilização da cultura e desenvolvimento mundial, através de uma política de atuação baseada no apoio, incentivo e criação de mecanismos legais para a proteção, salvaguarda e dinamismo de todo o património cultural e natural, abrangendo sítios arqueológicos, património imaterial e subaquático, coleções de museus, tradições orais e outras formas de património². O PCI tornou-se numa dessas políticas de salvaguarda em que o registo, o inventário pormenorizado e a sua disponibilização quer a nível internacional, quer a nível nacional se tornam prementes para uma transmissão intergeracional e a salvaguarda nas formas de desenvolvimento.

O enfoque dos principais marcos cronológicos para as políticas de salvaguarda do PCI a nível internacional iniciaram-se no ano de 1972 com os diversos Estados Membros da UNESCO a

¹ Técnica Superior de Antropologia da Divisão de Reabilitação Urbana da Câmara Municipal de Coimbra. Habilitação enquadrada nas exigências legais para recolha e tratamento de informação de manifestação de Património Cultural Imaterial. Consultar Portaria n.º 196/2010 de 9 de abril. *Diário da República n.º 69/10 – I Serie*, e abordagem explicativa no texto.

² <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade> (19/05/2016).



ressalvarem a importância dedicada a esta temática na Convenção para a Salvaguarda e Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural³. Ao longo dos anos seguintes foram sendo aprovadas medidas e uma política de salvaguarda que a 17 de outubro do ano de 2003 contribuíram para a aprovação da Convenção para a Salvaguarda do PCI durante a 32ª Conferência Geral da UNESCO. Esta Convenção entrou em vigor em abril de 2006⁴ pela UNESCO, permitindo a criação e implemento de um instrumento promotor do PCI, que até então não existia. De acordo com o artigo 2 da Convenção, o PCI entende-se como *«(...) práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural. Esse património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interacção com a natureza e da sua história, incutindo-lhes um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo, desse modo, para a promoção do respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana»*⁵. Neste âmbito as comunidades, grupos e indivíduos, que têm um papel central neste processo, identificam (tematizam) os próprios processos de patrimonialização (inventário e valorização) e proteção (salvaguarda) das expressões culturais. Esta ferramenta contribui para uma sensibilização e reconhecimento a nível local, nacional e internacional, para uma cooperação, auxílio e salvaguarda deste património, através de um registo e inventário pormenorizado. A nível internacional, a implementação do *Inventário Nacional* tem como objetivo o cumprimento da obrigação primacial a que se refere o Art.º 12 da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial “1. Para assegurar a identificação com vista à salvaguarda, cada Estado Parte elabora, em moldes que se adaptem à sua situação, um ou vários inventários do património cultural imaterial presente no seu território. Estes inventários são objecto de actualização periódica. 2. Cada Estado Parte, aquando da apresentação periódica do seu relatório ao Comité, em conformidade com o Artigo

³ <http://www.matrizpci.dgpc.pt/matrizpci.web/Recursos/RecursosCronologiaInternacional.aspx> (17/06/2016).

⁴ <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-cultural-imaterial> (19/05/2016).

⁵ <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-cultural-imaterial> (19/05/2016) e

<http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Recursos/RecursosUtilitariosListar.aspx?TipoUtilitario=1> (19/05/2016).



29º, *presta informações pertinentes sobre os referidos inventários.*“ (UNESCO, 2003⁶). A Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial é aprovada, em Portugal, por unanimidade pela Assembleia da República a 24 de janeiro (Resolução da Assembleia da República n.º 12/2008) e a 26 de março procede-se à sua ratificação, por publicação através do Decreto do Presidente da República n.º 28/2008.

Os desenvolvimentos destas políticas a nível nacional iniciaram-se com uma forma e regime de proteção dos bens imateriais no ano de 1985 através da publicação da Lei de Bases do Património Cultural (Lei n.º 13/1985 de 6 de julho, com particular destaque para o art.º 43). Contudo, verificou-se uma inexistência da sua aplicabilidade, e no ano de 2001 a publicação da Lei de Bases da Política e do Regime de Proteção e Valorização do Património Cultural (Lei 107/2001, de 8 de setembro), permite um ressurgimento da questão do PCI, através dos art.ºs 91.º e 92.º. Ou seja, *“Artigo 91 Âmbito e regime de protecção.1 - Para efeitos da presente lei, integram o património cultural as realidades que, tendo ou não suporte em coisas móveis ou imóveis, representem testemunhos etnográficos ou antropológicos com valor de civilização ou de cultura com significado para a identidade e memória colectivas. 2 - Especial protecção devem merecer as expressões orais de transmissão cultural e os modos tradicionais de fazer, nomeadamente as técnicas tradicionais de construção e de fabrico e os modos de preparar os alimentos. 3 - Tratando-se de realidades com suporte em bens móveis ou imóveis que revelem especial interesse etnográfico ou antropológico, serão as mesmas objecto das formas de protecção previstas nos títulos IV e V. 4 - Sempre que se trate de realidades que não possuam suporte material, deve promover-se o respectivo registo gráfico, sonoro, áudio-visual ou outro para efeitos de conhecimento, preservação e valorização através da constituição programada de colectâneas que viabilizem a sua salvaguarda e fruição. 5 - Sempre que se trate de realidades que associem, também, suportes materiais diferenciados, deve promover-se o seu registo adequado para efeitos de conhecimento, preservação, valorização e de certificação. Artigo 92 Deveres das entidades públicas. 1 - Constitui especial dever do Estado e das Regiões Autónomas apoiar iniciativas de terceiros e mobilizar todos os instrumentos de valorização necessários à salvaguarda dos bens imateriais referidos no artigo anterior. 2 - Constitui especial dever das autarquias locais promover e apoiar o conhecimento, a defesa e a valorização dos bens*

⁶ Disponível em <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>.



imateriais mais representativos das comunidades respectivas, incluindo os próprios das minorias étnicas que as integram.” (p.5825).

Ao longo dos anos, nomeadamente nos de 2006 a 2013⁷, foram criados serviços e comissões para a questão da proteção e salvaguarda do PCI, inicialmente, a cargo do Instituto dos Museus e da Conservação e posteriormente, agregado no serviço único designado por Direção-Geral do Património Cultural – DGPC. Este serviço foi criado pelo Decreto-Lei n.º 126-A/2011, de 29 de dezembro⁸, a sua Lei Orgânica foi definida através do Decreto-Lei n.º 115/2012 de 25 de maio, e o Despacho n.º 11142/2012 de 7 de agosto de 2012 cria a estrutura flexível da DGPC e definição das competências cometidas à Divisão do Património Imóvel, Móvel e Imaterial, dependente do Departamento de Bens Culturais. No ano de 2013 a legislação (Decreto-Lei n.º 132/2013 de 13 de setembro) permite uma reestruturação do Conselho Nacional de Cultura e através do artº 20 (ponto 1) define a composição da sua Secção dos Museus, da Conservação e Restauro e do Património Imaterial e (ponto 2⁹) as competências no domínio consultivo em matéria de PCI. Estas aptidões baseiam-se em particular e no que respeita à emissão de parecer sobre as competentes específicas da política de salvaguarda do PCI e sobre as candidaturas a apresentar

⁷ <http://www.matrizpci.dgpc.pt/matrizpci.web/Recursos/RecursosCronologiaPortugal.aspx> (19/10/2016)

⁸ Com alteração à lei através do Decreto-Lei n.º 167-A/2013 de 31 de dezembro, apesar de em nada alterar esta questão.

⁹ “2 — *Compete à secção especializada permanente dos museus, da conservação e restauro e do património imaterial: a) Prestar apoio ao membro do Governo responsável pela área da cultura, nas questões relativas à definição e ao desenvolvimento das políticas nacionais no âmbito dos museus, da conservação e restauro e do património imaterial; b) Emitir pareceres e recomendações sobre a realização dos objetivos das políticas museológica e de conservação e restauro, por solicitação do membro do Governo responsável pela área da cultura ou do diretor -geral do Património Cultural; c) Pronunciar -se sobre a desafetação de bens culturais do domínio público, nos termos da lei; d) Pronunciar -se sobre a apropriação de bens culturais móveis, nos termos da lei; e) Pronunciar -se sobre a atribuição da denominação «museu nacional», nos termos da lei; f) Emitir parecer sobre a criação ou fusão de museus, nos termos da lei; g) Emitir pareceres sobre os relatórios técnicos preliminares à credenciação de museus e sobre o respetivo cancelamento, nos termos da lei; h) Pronunciar -se sobre medidas destinadas a estimular a adoção de uma ética de rigor e de boas práticas na conservação e restauro de bens culturais móveis e integrados; i) Pronunciar -se sobre a creditação de profissionais de conservação e restauro em Portugal; j) Emitir pareceres e recomendações sobre as componentes específicas da política de salvaguarda do património cultural imaterial, por solicitação do membro do Governo responsável pela área da cultura ou do diretor -geral do Património Cultural; k) Emitir parecer, por solicitação do membro do Governo responsável pela área da cultura ou do diretor -geral do Património Cultural, sobre as candidaturas a apresentar à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade e à Lista do Património Cultural Imaterial que necessita de Salvaguarda Urgente, instituídas pela Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial.” (Decreto-Lei n.º 132/2013 de 13 de setembro. p. 29020).*



pele Estado Português à UNESCO no âmbito da Convenção de 2003, assim como nas atribuições no domínio consultivo anteriormente consignadas à Comissão para o PCI¹⁰.

No ano de 2008 após a ratificação da Convenção, em território nacional, apresentam-se trabalhos e discute-se o tema de forma relevante. Em 2010 foram desenvolvidas ações de identificação de PCI perante vários organismos públicos e em novembro do mesmo ano conclui-se o programa de Inventário designado por Matriz, que é disponibilizado publicamente no ano seguinte como MatrizPCI. Este programa é indispensável ao inventário, gestão e divulgação do património. Assim, através da DGPC, Portugal proporciona os mecanismos necessários a esta política de proteção e salvaguarda do PCI nacional potenciando a participação alargada das comunidades, grupos e indivíduos neste processo de patrimonialização. A forma legalmente válida consiste na inscrição de uma expressão imaterial no INPCI de acordo com a última atualização do regime jurídico para a salvaguarda do PCI, o Decreto-Lei n.º 149/2015 de 4 de agosto. Este Decreto-Lei procedeu à primeira alteração ao Decreto-Lei n.º 139/2009 de 15 de junho¹¹ que estabeleceu inicialmente o regime jurídico de salvaguarda do PCI. A legislação apresenta os princípios fundamentais desse regime jurídico, ou seja, *“(…) entre os quais o reconhecimento: da importância e diversidade do património cultural imaterial enquanto fator essencial para a preservação da identidade e memória coletivas das comunidades, grupos e indivíduos; do papel de especial importância que desempenham as autarquias locais na promoção e apoio ao conhecimento, defesa e valorização das manifestações do património cultural imaterial das respetivas comunidades, incluindo as minorias étnicas que as integram; do papel determinante que desempenham as direções regionais da cultura, enquanto administração cultural de proximidade, no apoio às comunidades, grupos ou indivíduos para a proteção legal do respetivo património cultural imaterial da importância de que se reveste o «Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial» como enquadramento técnico e metodológico de referência a*

¹⁰ <http://www.matrizpci.dgpc.pt/matrizpci.web/Recursos/RecursosCronologiaPortugal.aspx> (17/06/2016).

¹¹ A Portaria n.º 196/2010 de 9 de abril de 2010 foi elaborada no quadro jurídico de salvaguarda do PCI estabelecido pelo Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de junho, e para fins da regulamentação deste. A Portaria aprova o formulário para pedido de inventariação de uma manifestação do PCI e as respetivas normas de preenchimento da ficha de inventário. No quadro deste diploma, são igualmente definidas as condições a observar em matéria do processo de identificação, estudo e documentação do PCI, entre as quais o âmbito dos métodos e técnicas de pesquisa a aplicar, bem como as qualificações académicas que devem ser dotados os profissionais responsáveis por esse processo. A Portaria constitui um instrumento imprescindível à operacionalização do Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial. Portaria n.º 196/2010 (Diário da República, I/S, n.º 69, de 9 de abril de 2010) e <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Recursos/RecursosCronologiaPortugal.aspx> (17/06/2016).



nível nacional para a identificação, estudo e documentação de uma manifestação de património cultural imaterial, assim como para a implementação das respetivas medidas de salvaguarda; e, por fim, da importância do «Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial» para a promoção da salvaguarda integrada do património cultural imaterial e do património cultural móvel e ou imóvel que eventualmente se lhe encontra associado.” (p.5362). “ (...) reitera-se que, para efeitos de aplicação do Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de junho, apenas se considera como património cultural imaterial o património que se mostre compatível com as disposições nacionais e internacionais que vinculem o Estado Português em matéria de direitos humanos, bem como com as exigências de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos. Por fim, reconhece-se a importância do património cultural imaterial na articulação com outras políticas sectoriais, e na própria internacionalização da cultura portuguesa, e estabelece-se, de forma pioneira, um sistema de inventariação através de uma base de dados de acesso público que permite a participação das comunidades, dos grupos ou dos indivíduos na defesa e valorização do património cultural imaterial, designadamente do património que criam, mantêm e transmitem. Valoriza-se, assim, o papel que a vivência e o reconhecimento do património cultural imaterial desempenham na sedimentação das identidades coletivas, a nível local e nacional, ao mesmo tempo que se propicia um espaço privilegiado de diálogo, conhecimento e compreensão mútuos entre diferentes tradições.” (p. 5362). Através da legislação instituída e dos mecanismos disponibilizados¹² reconhece-se a “(...) importância e diversidade do património cultural imaterial enquanto fator essencial para a preservação da identidade e memória coletivas das comunidades e grupos, bem como da relevância do papel desempenhado por estes nos processos de representação e transmissão do conhecimento, que norteia o regime jurídico de salvaguarda desenvolvido (...).” (p.5362-5363).

A nível nacional, a instituição e operacionalização do Inventário Nacional são enquadradas pelo Decreto-Lei n.º 139/2009, de 15 de Junho, regulamentado pela Portaria n.º 196/2010, de 9 de abril, atualizado posteriormente pelo Decreto-Lei n.º 149/2015 de 4 de agosto. Importa ressaltar que é valorizada a importância da manutenção e preservação da manifestação registada no

¹² A apresentação dos recursos de referência em língua portuguesa sobre património imaterial, incluindo legislação e normativos, edições eletrónicas e documentação técnica de relevância para a promoção da salvaguarda do PCI às escalas nacional e internacional, encontra-se disponível através da página da DGPC, com particular destaque da MatrizPCI <http://www.matrizpci.dgpc.pt/matrizpci.web/home.aspx> (15/06/2016).



INPCI, pois caso as condições indispensáveis para a sua transmissão e reprodução social não se mantenham, deixa de fazer parte (Costa, 2013:99). A descrição pormenorizada de todo o processo de uma manifestação/tradição de forma a salvaguardá-la na sua forma tradicional, tendo em conta a apresentação da evolução de técnicas, métodos e utensílios face à industrialização e modernização dos tempos, revela a importância do seu registo e a sua proteção como PCI. A inserção no INPCI¹³ exige a apresentação de alguns requisitos para que a manifestação cultural registada possa ser perpetuada no futuro, de uma forma fidedigna. Em Portugal, a base de dados da DGPC apresenta atualmente 22 registos na lista do INPCI¹⁴, sendo que 13 ainda se encontram em análise. Os 9 processos registados no INPCI, com numeração atribuída, consistem nos seguintes¹⁵: **Caieira Arraiana** – Câmara Municipal do Sabugal, Sabugal; **Kola San Jon** – Associação Cultural Moinho da Juventude, Amadora; **Danças Tradicionais da Lousa** – Junta de Freguesia da Lousa, Castelo Branco; **Produção de Figurado em Barro de Estremoz** – Município de Estremoz, Estremoz; **Festa em Honra de Nossa Senhora da Penha de França** - Vista Alegre Atlantis, S.A., Ílhavo; **Endoenças de Entre-os-Rios** – Câmara Municipal de Penafiel, Entre-os-Rios; **Conhecimentos tradicionais, de carácter etnobotânico e artesanal, utilizados no processo de produção de palitos** – Câmara Municipal de Penacova, Penacova; **Processo de Confeção da Louça Preta de Bisalhães** – Município de Vila Real, Vila Real; **Artes e saberes de construção e uso da bateira avieira no rio Tejo** – Instituto Politécnico de Santarém, Santarém. Os 13 processos em análise para proposta de registo do INPCI consistem nos seguintes: **Feitura da Broa de Milho** – Município de Vila Nova de Famalicão, Vila Nova de

¹³ O Inventário Nacional é suportado pela MATRIZ 3 – Inventário, Gestão e Divulgação de Património, sistema de informação da DGPC para promoção da abordagem integrada ao património, material e imaterial, por parte de todas as entidades com responsabilidades no seu estudo, documentação e salvaguarda. <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/InventarioFiltrar.aspx> (15/06/2016). Encontra-se também acessível o manual de utilização com a explicação do preenchimento de cada etapa para o registo <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Recursos/RecursosUtilitariosListar.aspx?TipoUtilitario=4> (15/06/2016).

¹⁴Salienta-se o facto de este elemento consistir uma listagem em permanente atualização. Assim, deve ser tido em atenção a data da submissão deste artigo para aprovação superior (24 de outubro de 2016) pois os números de processos poderão ser superiores aos referidos, aquando da leitura. A título de exemplo apresenta-se a indicação que no espaço de poucos meses (Julho a Outubro) os registos aumentaram de 18 para 22 <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/InventarioListar.aspx?TipoPesq=1&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&Critério=&Inpci=True> (04/10/2016).

¹⁵ A enunciação dos registos indicará apenas, para este efeito, os dados de denominação, proponente e concelho. Para uma análise mais aprofundada propõe-se uma leitura de toda a documentação disponibilizada em <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/InventarioListar.aspx?TipoPesq=1&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&Critério=&Inpci=True> (04/10/2016).



Famalicão; **Arte-Xávega na Costa da Caparica** – Município de Almada, Almada; **Festa de Carnaval dos Caretos de Podence** – Associação Grupo Caretos de Podence, Macedo de Cavaleiros; **Culto a Nossa Senhora da Piedade de Loulé** – Paróquia de São Sebastião de Loulé, Loulé; **Teatro de Dom Roberto** - EGEAC/Museu da Marioneta, Portugal; **Festas das Chouriças em honra de São Luís (de Anjou)** – Fundação Manuel Viegas Guerreiro, Loulé; **Falcoaria** – Câmara Municipal de Salvaterra de Magos, Portugal; **Confeção das «Passarinhas» e dos «Sardões»** - Município de Guimarães, Guimarães; **Danças, Bailinhos e Comédias do Carnaval da Ilha Terceira** – Direção Regional de Cultura, Região Autónoma dos Açores, Ilha Terceira; **Técnicas de construção e reparação naval em madeira** – Câmara Municipal de Vila do Conde, Vila do Conde; **Saber fazer dos Santeiros de São Mamede do Coronado** – Câmara Municipal da Trofa, Trofa; **Romagem de São Pedro** – Município de Santa Cruz, Santa Cruz; **Festas das Rosas de Vila Franca** – Junta de Freguesia de Vila Franca, Viana do Castelo. Ressalva-se que a UNESCO possui, até ao momento, 391 classificações¹⁶. Portugal apresenta três registos na lista representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade¹⁷: o Fado¹⁸ classificado em 2011; a Dieta Mediterrânica¹⁹ classificada em 2013; e o Cante Alentejano²⁰ classificado em 2014. A manufatura de chocalhos, classificada em 2015, consta da lista representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade que necessita de Salvaguarda Urgente em Portugal²¹. Existem ainda dois processos de manifestações culturais para análise em dezembro de 2016²², o da Falcoaria, um património humano vivo e o processo de manufatura da

¹⁶ <http://www.unesco.org/culture/ich/en/lists?multinational=3&display1=inscriptionID> (28/09/2016).

¹⁷ <http://www.unesco.org/culture/ich/en/lists?display=default&text=&inscription=0&country=00179&multinational=3&type=0&domain=0&display1=inscriptionID#tabs> e <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-cultural-imaterial-em-portugal> (28/09/2016).

¹⁸ <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/fado-urban-popular-song-of-portugal-00563> (13/06/2016).

¹⁹ <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/mediterranean-diet-00884> (13/06/2016).

²⁰ <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/cante-alentejano-polyphonic-singing-from-alentejo-southern-portugal-01007> (13/06/2016).

²¹ <http://www.unesco.org/culture/ich/en/lists?display=default&text=&inscription=0&country=00179&multinational=3&type=0&domain=0&display1=inscriptionID#tabs> e <http://www.unesco.org/culture/ich/en/USL/manufacture-of-cowbells-01065> (28/09/2016).

²² <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-cultural-imaterial-em-portugal> (13/06/2016).



olaria preta de Bisalhães²³. A produção de figurado em barro de Estremoz também se encontra para análise no ano de 2017²⁴.

A submissão do processo à DGPC e inserção no INPCI carece da exposição de vários elementos²⁵. A enunciação desses factos é apresentada no âmbito da identificação do domínio e categoria que enquadra a manifestação de PCI de acordo com os vários parâmetros disponíveis; denominação e outras que possam identificar comumente a manifestação; contexto tipológico, territorial, temporal, social e laboral; caracterização sucinta e mais pormenorizada de desenvolvimento e enquadramento do processo referente à manifestação; contexto de transmissão ativo ou inativo com fundamentação e descrição dessas formas de passagem de informação; e a delimitação dos dados históricos com menção a datas e factos. Apenso a todo o processo descritivo da manifestação é relevante a apresentação de documentação bibliográfica, fontes escritas, orais e de imagem; a identificação dos direitos associados sobre os detentores e responsáveis pela sua transmissão; e a articulação com todo o património associado, quer seja móvel, imóvel, imaterial e natural. Ressalva-se a apresentação de dados referentes a atividades desenvolvidas, os riscos e ameaças à manifestação e ações de salvaguarda que se possam implementar. Consiste, ainda, em documentação obrigatória de entrega a identificação biográfica e caracterização académica e profissional do proponente. Sobre este assunto, a política nacional exige legalmente, através da Portaria n.º 196/2010 de 9 de abril, que no pedido de submissão de manifestação à DGPC para o INPCI a recolha e o tratamento da informação seja efetuado por requerente com formação académica específica²⁶, ou seja: “8.1 – *O processo de identificação, estudo e documentação de uma manifestação do património cultural imaterial, designadamente para fins do seu pedido de inventariação, efectua-se com recurso a informações de arquivo e ou recolhas no terreno, de acordo com metodologias, técnicas e meios adequados às*

²³ O processo da Falcoaria é o ficheiro n.º 1209 e o processo de manufatura da olaria preta de Bisalhães é o ficheiro n.º 1199, disponíveis em <http://www.unesco.org/culture/ich/en/files-2016-under-process-00774> (28/09/2016).

²⁴ A produção de figurado em barro de Estremoz é o ficheiro n.º 1279 disponível em <http://www.unesco.org/culture/ich/en/files-2017-under-process-00859> (28/09/2016).

²⁵ Elementos definidos através da Portaria n.º 196/2010 de 9 de abril, onde consta o formulário para o pedido de inventariação de uma manifestação do PCI, com as respetivas normas de preenchimento. No quadro deste diploma, são igualmente definidas as condições a observar em matéria do processo de identificação, estudo e documentação do PCI, entre as quais o âmbito dos métodos e técnicas de pesquisa a aplicar, bem como as qualificações académicas que devem ser dotados os profissionais responsáveis por esse processo.



*especificidades da manifestação em análise, designadamente com recurso aos métodos e técnicas de pesquisa em antropologia. 8.2 – O processo de identificação, estudo e documentação de uma manifestação do património cultural imaterial, designadamente para fins do seu período de inventariação, é conduzido por profissionais portadores de habilitação académica adequada, designadamente na área das Ciências Sociais, sob orientação técnica de profissionais que, cumulativamente, possuam prática profissional com um mínimo de dois anos, ou formação complementar específica com a duração mínima de dois anos, em ambos os casos atestada por currículo devidamente comprovado. 8.3 – **Para os efeitos previstos no número anterior, são consideradas de formação específica as licenciaturas, mestrados ou doutoramentos em área adequada das Ciências Sociais, designadamente em Antropologia, bem como os graus académicos equivalentes conferidos por universidades estrangeiras.**” (Portaria n.º 196/2010 de 9 de abril, p.1165 (realce a negrito da autora)).*

Apresentação de um caso de manifestação cultural de Coimbra

Após esta enunciação dos requisitos e dos procedimentos adotados a nível nacional e internacional é importante apresentar um caso específico. Coimbra possui um vasto conjunto de manifestações culturais que devem ser registadas e inventariadas, sob pena de se perderem ao longo dos tempos. Urge uma vontade regional e nacional para que o nosso país se valorize mais do ponto de vista patrimonial e cultural. A apresentação deste artigo exemplificará, como forma de contributo, um caso de Coimbra, para que no futuro se possa desenvolver interesse no registo desta manifestação cultural. O caso selecionado consiste no **processo de produção da cerâmica de Coimbra** com a definição de forma enunciativa dos vários parâmetros de registo necessários para a inscrição desta manifestação cultural no INPCI. A seleção deste caso ocorreu de forma a ressaltar a necessidade de um registo urgente para não se perderem as fontes de registo oral mais fidedignas e o registo de imagem de locais e utensílios originais.

Entender a cerâmica de Coimbra como uma tradição enraizada nas gentes deste concelho e distrito é apreender que existe algo que caracteriza as vivências dos antepassados e que perdura até aos dias de hoje. Por isso é importante que esse registo seja efetuado como forma

²⁶ Ressalva-se que a formação da subscritora do presente artigo é Licenciatura em Antropologia (Faculdade de Ciência e Tecnológica da Universidade de Coimbra) e possui ainda o Curso de Inventário de Património Cultural



complementar de um registo oral na transmissão intergeracional. O processo de identificação, estudo e documentação para o registo desta manifestação cultural no INPCI deverá resultar de um método de observação e recolha de testemunhos, com perguntas previamente estabelecidas para organização da informação, com recurso a gravador e máquina fotográfica para registo das imagens de locais, utensílios e cerâmicas existentes. Complementarmente deve ser efetuada a pesquisa e análise de dados histórico-patrimoniais relativamente ao estudo em causa, o contato com profissionais da área, a visita a feiras e workshops, a perceção da dinâmica envolvida e a forma como está a ser transmitida às novas gerações. A pesquisa e compilação de uma manifestação cultural contribuem para a perpetuidade das tradições das comunidades e conhecimento dessas, pelas gerações que vão surgindo. O processo consiste assim numa mais-valia para o PCI e para a comunidade em registo, ou seja, para Coimbra.

A investigação referente ao processo de produção da cerâmica de Coimbra surge no âmbito do inventário do PCI do concelho de Coimbra que decorreu entre finais de dezembro de 2012 e durante o ano de 2013. A recolha de dados permitiu o contato com a realidade desta e de outras manifestações culturais²⁷. O processo de produção da cerâmica de Coimbra revelou um carácter único e singular na manutenção de muitas formas tradicionais no seu desenvolvimento, considerando-se assim uma excelente proposta a ter em atenção para um possível registo no INPCI. Para o caso apresentado procedeu-se à análise da literatura disponível, à recolha de testemunhos de dois artesãos²⁸, deslocações a feiras culturais e exposições com apresentação do produto final.

A cerâmica representa e dinamiza socioeconómica e artisticamente uma das maiores tradições de Coimbra. Esta identifica-se como uma cidade de tradições e costumes bem definidos ao longo dos séculos. O PCI desta região é rico e vasto. Contudo, existe algo que a simboliza de forma marcante em termos de individualidades, costumes, produção e comercialização: a cerâmica de Coimbra, também conhecida por louça de Coimbra. A descrição deste processo de produção e da

Imaterial (Universidade Aberta).

²⁷ A título de exemplo ressaltam-se algumas reuniões realizadas com presidentes de Junta de Freguesia e a participação numa Mostra expositiva que decorreu em S. Martinho de Árvore entre 13 de setembro e 13 de outubro de 2013 na sede da Junta de Freguesia, com divulgação de tradições, usos, costumes e etnografia da freguesia. Este projeto de recolha de PCI no concelho, devido à reforma administrativa das freguesias que ocorreu durante o ano de 2013, encontra-se pendente.



evolução ocorrida ao longo dos tempos são de extrema relevância devido à restrição de oportunidades de registo oral e de imagem, da forma tradicional. Atualmente, o processo de produção da cerâmica de Coimbra ainda se desenvolve através de alguns artesãos que procuram manter a tradição e o processo de laboração, o mais original possível. O registo de todas as fases de trabalho é de extrema importância constituindo um meio para o despertar de interesses sobre o assunto e a necessidade da sua salvaguarda em termos de PCI. Esta necessidade é partilhada por vários investigadores ao longo dos anos, tais como Adelino António das Neves e Mello (1924), Maria Helena Lencastre (1982), José Amado Mendes (1982), Paulino Mota Tavares (1982). Recentemente outros trabalhos de investigação académica desenvolvidos por Luís Sebastian (2010) e Filipa Formigo (2014) culminaram posteriormente numa interligação de interesses de áreas de estudo e resultaram na publicação “A última olaria de faiança de Coimbra²⁹” (Sebastian e Formigo, 2016). Esta literatura fundamenta os objetivos e necessidades de salvaguarda da manifestação cultural apresentada neste artigo. A título de exemplo, registam-se afirmações relevantes, tais como de Paulino Mota Tavares “... *tais homens criaram um estilo, adquiriam conhecimentos, estabeleceram padrões e dignificaram a mais nobre e longínqua de todas as artes que pode bem tomar alicerces no percurso longo e lato das viagens portuguesas, O breve registo da graça e leveza na louça de Coimbra torna-se historicamente símbolo de antigo contacto e aquisição, mais que assumida legenda de gosto e universalidade.*” (1982:17), e de Luís Sebastian e Filipa Formigo “... *a última olaria de Coimbra permite testemunhar o essencial daqueles que foram os métodos de produção de faiança coimbrã.*” (2016:28) e que “*Este distanciamento terá levado mesmo a que a memória da sua função se perdesse completamente*” (2016:35) que reiteram o potencial deste PCI.

A designação escolhida para definir este caso consiste em **processo de produção da cerâmica de Coimbra** e classifica-se como uma competência no âmbito de processo e técnica tradicional de acordo com art.º 1, n.º 3, alínea e) do Decreto-Lei n.º 139/2009 de 15 de junho, com alteração através do Decreto-Lei n.º 149/2015 de 4 de agosto, do regime jurídico de salvaguarda do PCI.

²⁸ Disponibilizaram-se dois artesãos que trabalham com a cerâmica de Coimbra desde a juventude. Explicação apresentada mais à frente no texto.

²⁹ Esta publicação resulta no estudo da fábrica denominada Sociedade de Cerâmica Antiga de Coimbra, Lda, para noção do argumento produtivo e conhecimento da faiança coimbrã. Luís Sebastian ressalva que “ (*...*) *se queremos conhecer a louça mais usada nas mesas desta região, temos que conhecer o centro produtor onde a sua maioria foi produzida.*” (2016:9), enquanto Filipa Formigo defende que “*Mais interessante ainda é compreender a realidade por detrás do fabrico das mesmas.*” (2016:11).



No seu conceito tipológico esta manifestação cultural é categorizada como uma atividade transformadora que se caracteriza desde a extração do barro até à produção e apresentação da peça de cerâmica. A disponibilização deste texto centra-se assim, na documentação da cadeia operativa da produção e decoração da cerâmica de Coimbra, através da referência a fábricas e/ou artesãos que caracterizam e desenvolvem esta tradição³⁰.

De acordo com o contexto territorial, o processo de produção da cerâmica de Coimbra abrange principalmente o concelho de Coimbra, apesar deste tipo de cerâmica ser também produzido no concelho de Condeixa-a-Nova, integrantes do distrito de Coimbra, do país de Portugal. O parâmetro das unidades territoriais do enquadramento do local apresenta-se com a NUTs: Portugal/Continente/Centro/Baixo Mondego. O contexto social define as comunidades de homens e mulheres destinadas à produção (manufatura/oleiros e decoradores), e o contexto laboral relacionado com a produção, entende-se como uma atividade desenvolvida no ano inteiro pelos artesãos que ainda a desempenham. Os artesãos, os imóveis e os utensílios que persistem até aos tempos atuais constituem em peças fundamentais para o registo desta manifestação cultural.

A apresentação, embora sucinta, das várias fases do processo de produção, perceção da proveniência e tratamento da matéria-prima, as fases de modelação, moldagem e acabamentos, as várias cozeduras das peças cerâmicas, as vidragens/esmaltagens, decorações e pinturas das peças e o processo de comercialização, contribui para uma transmissão de conhecimentos às gerações futuras e uma salvaguarda dos registos desta manifestação cultural. O processo de comercialização aliada ao fator de promoção e divulgação do objeto também consiste numa fase de extrema relevância para um entendimento agregador do PCI. A industrialização contribuiu ao longo dos tempos para uma alteração desse processo, sendo necessário perceber essas mudanças e registar os métodos que atualmente se utilizam e perceber como a forma artesanal e tradicional se mantém.

³⁰ Para uma melhor perceção deste exemplo será enunciado sempre que se considere pertinente, o estudo da produção oleira de faiança em Portugal, com enunciação do processo de Coimbra, desenvolvido por Luís Sebastian (2010) e uma publicação do mesmo autor em conjunto com Filipa Formigo ocorrida no ano de 2016 designada “*A última olaria de faiança de Coimbra*”. Utilizaram-se estes dois trabalhos por se considerarem contributos muito positivos ao estudo em causa e que no caso de existir uma submissão ao INPCI, estes trabalhos, devem ser apensos como excelentes fontes documentais, quer do ponto de vista descritivo, quer do ponto de vista da imagem.



Interessa perceber a evolução histórica referente às olarias e a questão socioprofissional do ofício de artesanato. Assim, Coimbra apresenta-se como um dos centros mais antigos de olaria do país. Embora a história da olaria coimbrã remonte ao século XII, com dados escassos, só no século XVI/XVII se verificam registos mais frequentes relativos à cerâmica de Coimbra. A baliza histórica mais antiga remonta ao ano de 1145 fundamentado pelo documento escrito referente à olaria, ou seja, uma epígrafe latina de *tendariis*, onde a descreve assim “ ... *Tegularii.non faciunt tegulas usque ueniant ad almutazeb, et faciunt illas per formam quam eis dederint et sint bene cocte. Cantarus, I denarium: quarta cum panella I denarium: Duos asdos pro I denario: Duos almudes, I denarium*” (Portugaliae Monumenta Historica, 1, olisipone, 1866:744 in Tavares, 1982:11). Mas nos inícios do século XIII a menção é feita através de duas referências, uma de aquisição de uma tenda de louça com dois fornos (termo que designa o conceito atual de fábrica ou zona de laboração com esse sentido) por parte de Pedro Soares no ano de 1203 pelo Mosteiro de Santa Cruz (Mello, 1924:23; Tavares, 1982:11); e no ano de 1213 uma segunda referência por parte de Pelagio Gonçalves e sua esposa Susana (Mello, 1924:24; Tavares, 1982:11) que indica a relação com o processo de produção da cerâmica de Coimbra. A faiança, propriamente dita, data dos finais do século XVI, que refirmou a suspeição de Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, apesar de apenas existir fundamentação documental para o início do século XVII (Teixeira de Carvalho, 1921:128, 158³¹). Neste século acentua-se a importância da faiança e o aparecimento das fábricas ou tendas de João Gomes e António Gomes onde se pintava louça em barro fino (Tavares, 1982:17). A faiança em Coimbra até meados do século XVIII evoluiu positivamente e posteriormente decaiu até meados de século XX. No ano de 2007 este declínio culminou com o fecho da última olaria tradicional de faiança coimbrã, designada de Sociedade de Cerâmica Antiga de Coimbra, Lda³², segundo Sebastian e Formigo (2016:14).

Ao longo dos tempos verifica-se no meio do processo de produção da cerâmica de Coimbra metamorfoses de índole tecnológica, económica e artística. A influência da industrialização através da criação de fábricas de louça ou de cerâmica caracterizam o século XIX (Mendes, 1982: 40). Relacionado com a questão das referências da cerâmica e centros de produção,

³¹Revisão do texto «Revista da Universidade de Coimbra». Vol. VI. 1917. p. 183-241 e 422-468. Vol. VII. 1918. p. 127-167.

³² Esta fábrica data de 1867, localizava-se, e ainda se localiza no Largo do Prior n.º 2 a 4, Terreiro da Erva, Coimbra.



importa perceber como surge o ofício e a sua aprendizagem. Neste âmbito de carácter socioprofissional da instrução dos profissionais que produziam a louça de Coimbra verificou-se uma preocupação para que o ofício fosse de certa forma regulamentado. Esta questão profissionalizante relacionada com o processo de decoração da cerâmica de Coimbra define-se na primeira metade do século XVII, e o de operário da arte cerâmica, em vez de oleiro, nos finais do século XIX e inícios do XX. No ano de 1623 é apresentado o regimento que refere a profissão dos oleiros e malegueiros (entenda-se que estes definem os oleiros que coziam a louça duas vezes). Este regimento defende “*Que todos os aprendizes para se examinarem tenham seis anos inteiros aprendido com oficial aprovado e mostrem certidão d’ elle na forma costumada, e antes pedirá licença á camara para o examinarem, e o juiz que sem ella o fizer pagará seis mil reis para a camara e acusador e de cada exame levará duzentos reis e o escrivão um tostão.*” (Mello, 1924:29). Nos finais do século XIX, inícios do século XX a instrução dos trabalhadores era reduzida e ao longo dos tempos a questão da profissionalização carece de uma aprendizagem do ofício no plano da formação ou instrução, e pela criação de instituições de ensino. Para complemento da aplicação prática do ofício, foram sendo definidas medidas, tais como a criação de escolas especializadas, para que o ensino da cerâmica fosse mais eficiente (Mendes, 1982:38, 41). A partir do ano de 1884 surgem novas iniciativas, como a criação de Escolas Técnicas Industriais para fomentar esta atividade e profissão; a realização de estágios em fábricas no estrangeiro; visitas a exposições internacionais e a realização de relatórios e estudos (Mendes, 1982:38). Alguns trabalhadores do ofício da produção da cerâmica de Coimbra frequentavam a Escola de Desenho Industrial Brotero que foi criada em 3 de Janeiro de 1884 (Gomes, 1978:105 *in* Mendes, 1982:38) para adquirirem formação. No ano de 1894 foi criada a oficina de cerâmica na Escola Industrial Brotero. A Câmara Municipal de Coimbra a 13 de maio de 1886 deliberou a criação de uma escola profissional de cerâmica denominada de “Escola da Princesa Dona Amélia”³³, com aprovação de regulamento e programa a 31 de dezembro (CMC, 1937: XL). No início do ano seguinte, a Escola de Cerâmica é extinta³⁴ (Mendes, 1982:38). Em outubro de 1887 os vereadores António Augusto Gonçalves e Rodrigues da Silva, que aquando da extinção da

³³ “(...); criar em complemento da Escola de Desenho Brotero uma escola profissional de cerâmica com o nome de «Escola da Princesa Dona Amélia». (CMC, 1937: 223).

³⁴ A extinção desta escola poderá estar relacionada com a venda da Quinta de Santa Cruz, local onde se encontrava instalada desde dezembro. A venda foi votada em deliberação de 17 de fevereiro de 1887, apesar dos protestos da minoria (CMC, 1937: XL-XLI).



escola profissional se manifestaram contra, apresentaram uma proposta (CMC, 1937: XLI) para criação de uma Escola Industrial em Coimbra, que foi aprovada por unanimidade, e criada em 10 de janeiro de 1889 (Mendes, 1982:39). Associada à criação das escolas profissionais e industriais, desde o ano de 1887 que existia a pretensão de implementar em Coimbra uma Escola Nacional de Cerâmica, que nunca chegou a efetivar-se.

A aprendizagem dos ofícios foi e continua a ser importante. A questão profissionalizante através da disponibilização de formação em escolas, foi positiva, contudo, paralelamente o processo que mais vigorou no século XX e que permaneceu no século XXI baseou-se numa aprendizagem empírica, adquirida nas respetivas fábricas no decurso da laboração. O caso de muitos artesãos que atualmente mantêm a produção de cerâmica, relaciona-se com este tipo de aprendizagem empírica. A título de curiosidade e de forma a estabelecer contato com a realidade, recolheram-se registos orais de dois artesãos. A recolha dos testemunhos permitiu ainda visualizar áreas de laboração, utensílios e produtos finais. Considera-se o contato físico uma mais-valia para o registo e a perceção de formas de desenvolvimento do trabalho nas várias etapas. A aprendizagem, apenas através da oralidade e aplicação prática dessa explicação, permitiu que atualmente estes dois artesãos continuem a desenvolver o processo de produção de forma artesanal, apesar da questão da preparação do barro, tintas e cozedura ter sofrido alterações (assunto abordado mais à frente). Os dois artesãos que se disponibilizaram para esta recolha de dados foram o Sr. Raul Abrantes e o Sr. Armando Oliveira.

Raul Abrantes atualmente com 50 anos de idade aprendeu o ofício de artesão da cerâmica de Coimbra com o avô que era proprietário do atelier que atualmente possui. Quando o atelier pertencia ao avô o trabalho seguia mais uma produção de estatuária – estatuetas, vasos e produtos mais decorativos. Posteriormente, no ano de 1980 começou a trabalhar a louça de Coimbra. Raul Abrantes tinha 15 anos nesta altura e começou a aprender o ofício de todo o processo de produção da cerâmica de Coimbra. A aprendizagem seguiu por via oral e a aplicação prática, de avô para neto. Posteriormente o avô deixou de trabalhar e no ano de 1989 passou a empresa para o nome dele e manteve a tradição. Raul Abrantes nunca obteve formação académica, a sua aprendizagem provém da transmissão oral de conhecimentos do avô e da aplicação prática que tem desde os 15 anos. Ou seja, desenvolve esta atividade há 35 anos. O atelier de Raul Abrantes já exportou pequenas quantidades para vários países, nomeadamente, França, Japão, China, Brasil e EUA. A louça de Coimbra é o ex-líbris do artesanato em Coimbra.



Apesar da crise mundial vai-se vendendo. Raul Abrantes desenvolve o processo de produção e decoração da peça na totalidade, pois é o único trabalhador. A empresa encontra-se denominada como Raul Abrantes, Unipessoal Lda e sediada na Rua Dom Manuel de Bastos Pina, 5 (Pátio), Coimbra.

Armando Oliveira atualmente com 62 anos de idade foi aprender a trabalhar na fábrica denominada Sociedade de Cerâmica Antiga de Coimbra, apenas com a idade de 12 anos. O gosto pela atividade do pai, que foi forneiro, incentivou-o à motivação para esse ofício. Trabalhou na fábrica 45 anos e ao longo dos anos foi aperfeiçoando a habilidade para a pintura com os outros pintores e foi observando todo o processo de produção, até ficar como encarregado dos pintores. Aos 56 anos reformou-se. Armando Oliveira desenvolvia e percebe o processo de produção e decoração da peça na totalidade, pois desenvolveu tarefas em todas as fases, apesar de ultimamente se dedicar mais à tarefa de decorador. Esta fábrica localiza-se no antigo lugar de frades localizado no Terreiro da Erva, antigo Terreiro das Olarias, em Coimbra. A data da sua laboração remete-nos a 1867, podendo ser mais antiga, fundamentada até ao momento através do registo oral deixado pelos trabalhadores da fábrica. Esta fábrica encontra-se inserida num projeto de reabilitação em curso, constituindo uma mais-valia para o registo PCI³⁵.

O processo de produção da cerâmica de Coimbra, através da evolução social, humana e tecnológica contribuiu para a reorganização e adaptação de instrumentos e meios necessários ao longo dos tempos. O interesse, neste âmbito, é perceber como se desenvolvia esse processo de produção, o que se mantém, e o como, quando e porquê das suas alterações e adaptações para apresentação do produto final, a peça cerâmica.

As fases do processo de produção que são objeto de enunciação consistem no tratamento da matéria-prima, a modelação, moldagem e acabamentos, as cozeduras, a vidragem/esmaltagem, a decoração e pintura, e uma abordagem ao processo de comercialização do produto.

A regulamentação dos procedimentos no processo de produção da cerâmica de Coimbra não se limitou apenas à questão socioprofissional, anteriormente já se verificava o controlo nas matérias-primas e as dosagens necessárias para a produção da cerâmica de Coimbra. A questão

³⁵ A mais-valia da reabilitação do edifício que outrora laborou como fábrica de cerâmica de Coimbra será fundamentada no decurso do texto.



da matéria-prima e a procura pelo controlo da sua proveniência sempre foi uma preocupação, “*A materia prima de que principalmente se compõe a faiança é, como todos sabem, a argila, e é da sua abundancia que depende a criação de fabricas de louça em certos e determinados logares.*” (Mello, 1924:21). O regimento de 21 de março de 1556 já teria determinado as proporções de barro necessárias provenientes de Trouxemil e Póvoa e referiu ainda o processo de vidrar a louça de primeira qualidade depois do enchacote ou da primeira cozedura, também designada por biscouto (Mello, 1924:30). A proveniência das argilas dos jazigos da Cioga do Monte e da Póvoa de Bordalo, em combinação com a marga verde do Loreto, definem a composição da louça branca, enquanto o barro de Alcarraques definia a cerâmica denominada vermelha, que já no antigo regimento do século XVI era recomendado pela sua excelente qualidade (Mello, 1924:34). De forma a controlar as adulterações do produto, a 26 de maio do ano de 1569 a vereação da Câmara em conjunto com dois procuradores dos mestres e da cidade aprovaram um regimento para controlo destas situações (Mello, 1924:26). Após a realização de vários exames determinou-se que “*... a pasta para a fabricação de qualquer peça, que tenha de servir ao lume, será composta de duas partes de barro vermelho e uma do aspero, e que o barro branco de Trouxemil e o da Povia sejam misturados em partes eguaes*” (Mello, 1924:26). Foi declarado que apenas se utilizaria matéria-prima desta localidade por se considerar a proveniência com melhor qualidade para a faiança (Mello, 1924:27). Para proporções diferentes poderiam utilizar barro de Alcarraques e Adémia, sendo necessário dois terços da primeira e um terço do segundo (Mello, 1924:27). A 9 de julho de 1571 acresceu ao regimento a necessidade de cozer a louça e só depois vidrar (Mello, 1924:26-27).

Na questão da matéria-prima para a produção da louça comum vermelha é consensual a sua proveniência dos barreiros de Alcarraques. Contudo, a matéria-prima para a produção de louça vidrada de chumbo e de faiança não é consensual. A indicação mais provável é da proveniência dos barreiros de Trouxemil e da Póvoa de Bordalo³⁶. No entanto, a opinião de vários autores centra-se numa ideia geral de que existe uma variação na composição das pastas de olaria para olaria e até mesmo durante a atividade do mesmo oleiro (Sebastian, 2010:219).

³⁶ Esta questão da proveniência da matéria-prima dos vários barreiros identificados em Coimbra apresenta-se explicada de uma forma clara na investigação apresentada pelo Luís Sebastian (2010).



Nesta fase importa perceber que o tratamento da argila apresenta uma sequência de processo que para um contexto de PCI é em tudo relevante. Ou seja, o facto de o processo ser totalmente tradicional e artesanal, a implícita necessidade de possuir todos os utensílios essenciais para o desenvolvimento das tarefas e o conhecimento e experiência do oleiro para uma transmissão fidedigna de todo o processo deveriam ser descritas em pormenor para a preservação e salvaguarda desta tradição. Luís Sebastian (2010) na sua investigação académica apresenta³⁷ um conjunto de imagens de alguns utensílios necessários ao desempenho das tarefas inerentes ao processo de produção de cerâmica que devem ser tidas em consideração. As argilas seriam transportadas em carros de bois para os tanques das fábricas, fossos ou em montes ao ar livre, para aí se desenvolver a fase da curtimenta³⁸. Esta fase consiste na limpeza das impurezas da argila. Isto é, a sua permanência ao ar livre através do contacto com a chuva ou humidade, aliada ao facto de ser remexida, permitia que a argila adquirisse maior plasticidade e um clarear da pasta para uma homogeneização das argilas. As fases de desagregação, limpeza e mistura das argilas complementam a curtimenta e ocorrem sempre com o remeximento das pastas através de enxadas com cabo grande ou pequeno, consoante o estado mais húmido ou mais seco da argila, pás de ferro, paus e ancinhos (para cortar). Após o remeximento, processo que tinha uma duração variável face ao estado da argila e às condições climatéricas, a argila seria passada para outro tanque através de um cabaço de latão e peneiros com tela metálica, este conhecido também como gamela. Neste segundo tanque a argila ficaria a repousar e a secar, ou seja, para ganhar presa. Esta fase também apresentava uma variação temporal face aos variados entendimentos dos oleiros. Numa última fase do tratamento das argilas, a matéria-prima é transportada para o interior da fábricas/oficinas, mais propriamente para uma zona designada por capela³⁹ que se localizava na parte superior do forno. Uma vez nesta zona desenvolvia-se a tarefa da pisadura e amassadura da matéria-prima. Esta consistia no pisar do barro com os pés. Após uns dias, que

³⁷ A investigação de doutoramento apresentada em 2010 por este arqueólogo, denominada como *A produção oleira de faiança em Portugal (séculos XVI-XVIII)*, permitiu o reconhecimento de centros produtores e as técnicas de fabrico existentes, tendo como base a literatura disponível, os resultados de trabalhos arqueológicos e a análise comparativa com os últimos paralelos etnográficos. Este estudo é de extrema relevância do ponto de vista etnográfico para a compreensão do processo de produção e salvaguarda dos registos de imagem dos elementos e espaços existentes e que ainda se mantêm, principalmente os de Coimbra, para este trabalho apresentado.

³⁸ Esta fase poderá apresentar várias denominações de região para região e até entre os vários oleiros. Ou seja, outras designações como curtir, apodrecer o barro, invernar ou invernagem, são termos também utilizados (Sebastian, 2010:239).

³⁹ Relato recolhido do artesão Armando Oliveira.



variavam consoante os níveis de humidade, conhecimento e experiência do oleiro, a homogeneidade do barro indicaria que estaria pronto para modelar. O barro fica preparado em rolos grandes de pasta e é colocado numa mesa de talho onde se realizaria um corte, designado como traçar o barro, e seria transportado para a mesa onde era amassado com as mãos e sovado com um pequeno maço de madeira. Após esta última preparação o barro seria dividido nas porções necessárias, para modelação, através de um foicinho ou um garrote (fio também utilizado na separação da peça modelada do torno ou roda de oleiro). Com recurso a esse garrote preso nos dedos das duas mãos, corta-se a quantidade de barro necessário, designado por péla, para a produção da peça cerâmica que se pretende modelar.

A partir da década de oitenta do século XX, em Coimbra passou-se a comprar o barro a indústrias das Caldas da Rainha⁴⁰, já pronto para a modelação. Este fator é de extrema relevância pois constitui um elemento essencial na transição do processo tradicional com a introdução de um elemento industrial e mecanizado. Estas indústrias através de máquinas desenvolvem a preparação do barro.

O barro pode ser utilizado em duas modalidades base, ou seja, a modelação do barro no torno ou roda de oleiro e a moldagem com recurso a moldes feitos em gesso.

A modelação do barro no torno ou roda de oleiro⁴¹ consiste na colocação da péla na base de trabalho e através dos movimentos da roda que se localiza na zona dos pés, iniciar o movimento circulatorio (tanger a roda) com a velocidade necessária. A modelação inicia-se pelo puxar do barro para formar a peça pretendida. O oleiro tem ao seu lado uma taça com água para ir molhando as mãos e modelando o barro. Existem eventualmente instrumentos que auxiliam a abertura dos diâmetros e do trabalho dos contornos e de pormenores. Esses instrumentos designam-se por ferros, ferrinhos, calibre, e tornilho para o torneamento da peça (caso fosse necessário). Após a modelação da peça, esta é retirada do torno ou roda de oleiro com recurso ao fio/garrote, e com muito cuidado colocado numa mesa para secar. A modelação resume-se na tarefa de dar forma ao barro e permite a criação do objeto desejado, *“É assim o barro; com a terra se ergue, com a terra se confunde. Mas quando a roda gira e a mão se impõe obrigando a*

⁴⁰ Através de informação recolhida nos dois artesãos e da investigação desenvolvida por Luís Sebastian (2010: 238).

⁴¹ Para uma perceção mais detalhada acerca deste tipo de trabalho sugere-se a leitura da investigação desenvolvida por Luís Sebastian (2010), apesar do autor não se limitar exclusivamente à produção coimbrã.



argila elástica e mole, que vai cedendo, então se recorta no ar toda a maravilha do útil, mil vezes repetida, mil vezes encontrada. Um a um os objectos pousam, ainda frescos, à espera do sol e da própria vida.” (Tavares, 1982: 12).

Por sua vez, a moldagem, outra modalidade de trabalhar o barro, consiste na reprodução de peças através de um molde de gesso, criado inicialmente e designado por madre da peça, ou seja, o molde original e único. Este é produzido em gesso de forma a permitir a reprodução de várias peças. Na moldagem existem três formas de trabalhar, ou seja, o trabalho à lastra, o trabalho ao jaule e o trabalho de enchimento com recurso a barro em estado líquido.

No trabalho à lastra, a péla de barro é esticada com recurso a um rolo grande e com o apoio de réguas de madeira até ficar com a espessura que se pretende. Após esta preparação, a lastra do barro é colocada no molde da peça e modelada com os dedos, esponja ou boneca de pano. A peça segue para a fase de acabamento, com o retirar dos excessos com recurso a uma faca, teco ou palheta. Com uma esponja embebida em água desenvolve-se a fase do esponjamento da peça para concluir a fase da modelação do barro. Se for necessário, a peça pode ainda ser polida com uma folha de lixa para ficar lisa.

O trabalho ao jaule consiste na colocação da péla, que depois de esticada com o rolo, no molde da peça e posteriormente num contra-molde para modelação da mesma. Este tipo de trabalho desenvolve-se através de uma máquina em ferro com um braço em forma de pá para modelar a peça e auxiliar o oleiro na tarefa. Após este procedimento a peça seca no molde, depois retira-se para a fase de acabamento, com o oleiro a extrair os excessos de barro, com recurso a uma faca, teco ou palheta, e posteriormente com uma esponja embebida em água faz-se o esponjamento da peça. Se for necessário, a peça pode ainda ser polida com uma folha de lixa para ficar lisa.

Salienta-se o facto do trabalho à lastra se desenvolver mais para a produção da faiança. O trabalho ao jaule (Sebastian, 2010:263) e o trabalho através do apoio de uma fieira manual (Sebastian, 2010:264) são mais congruentes para a produção de asas, bicos, pegas, pés, ou seja, de pequenos elementos suplementares. Apesar destes também poderem ser produzidos apenas de forma manual sem qualquer apoio de moldes.



Para o trabalho de enchimento do molde recorre-se ao estado líquido do barro⁴². Este estado, prepara-se segundo a consistência necessária para atingir a densidade ideal. Na fase da curtimenta do barro, através da interpretação e experiência do oleiro determina-se a homogeneização das argilas, através das fases de desagregação, limpeza e mistura, ou seja, verifica-se se o barro se encontra na textura ideal. O trabalho com o barro líquido consiste então no enchimento, através do apoio de um jarro, que despeja o líquido por várias vezes, até atingir a espessura pretendida, no molde da peça a produzir. O processo é efetuado várias vezes e aguarda que o gesso do molde “puxe” o barro. Posteriormente, o oleiro avalia a espessura da peça e quando esta apresenta uma espessura ideal retira-se o excesso do barro líquido. Após o “puxar” do barro o molde é aberto e retira-se a peça. Este procedimento é feito sob a forma de encaixe e a peça fica, inevitavelmente, com algumas rebarbas, ou seja, excessos de barro que necessitam da fase de acabamento através do corte desses excessos com recurso a uma faca, teco ou palheta. O esponjamento através de uma esponja embebida em água permite a finalização da peça. Se for necessário, a peça pode ainda ser polida com uma folha de lixa para que a superfície fique lisa.

Em qualquer uma das modalidades após uma primeira fase de secagem, a peça, caso fosse necessário seguiria para um tornilho⁴³ ou roda de oleiro para se desenvolver o torneamento da peça, a adição das partes e de elementos constituintes ou até mesmo para a fase de corte dos excessos e esponjamento após a colagem das partes provenientes dos moldes. Nesta fase de acabamento o torneamento ou adição de elementos consiste no humedecimento da zona onde cola a peça e seria adicionado ainda barro em estado mais líquido para uma melhor adesão.

Após o acabamento da peça segue-se a fase da secagem, que ocorre durante o repouso da mesma para um enxugo na plenitude. Esta fase poderá desenvolver-se num período de 24 horas, ou mais alargado consoante a temperatura do dia e a estação do ano a decorrer. Ou seja, com o frio pode demorar um pouco mais e com o calor pode demorar menos. A presença de humidade na peça visualiza-se através da presença de manchas no barro, constituindo esta uma observação relevante, por forma a controlar a fase da secagem. A secagem deve ser lenta para que a peça não

⁴² Este trabalho foi introduzido mais tardiamente, sem qualquer referência específica para o efeito (Sebastian, 2010:264).

⁴³ Consiste num prato rotativo sem roda inferior que também é utilizado na fase da decoração da peça (Sebastian, 2010:266).



estale. Caso fosse necessário recorria-se ao humedecimento da peça para evitar deformação ou fendas.

Após este processo de modelação, modelagem e acabamento desenvolvia-se a primeira cozedura da cerâmica. Esta, designa-se por enchacotagem e define o que o próprio nome indica, a cozedura da chacota. Esta, ao longo da história da cerâmica, relaciona-se com a faiança dita ratinha, devido ao facto desta ser cozida apenas uma vez e ser uma louça de baixo valor e utilizada por classes sociais menos abastadas. A cozedura da cerâmica desenvolvia-se mais do que uma vez, honorando o custo da peça devido aos vários processos a que esta era sujeita.

O processo de cozedura também evoluiu com os tempos, quer por questões económicas, quer por questões do processo de produção. Se inicialmente se aplicariam duas cozeduras à louça, com o passar dos tempos, no século XVI, com uma tentativa ainda sem sucesso, e já no início do século XVII a câmara define uma cozedura única da louça com vidrado de chumbo “ *nesta camara se asemto E aCordou q por quamto forão Emformados q a louça vidrada de verde E amarello lhedauã dous Cozim^{tos} hũ q^{do} a louca Estaua Em bram^{qo} E outro cozim^{to} depois de vidrado o q Era desneceario aver a dita louca dois Cuzim^{tos} pello q se asemto sem Embargo de hũa postura Em q manda tenha a dita louça dous cozim^{tos} q a dita louca não tenha mais q huũ cozim^{to} o qual sera de tal man^{ra} q a dita louca venha sempre bem Cozida pa q fique Escuzando os dous Cozim^{tos} q antigam^{te} lhes dauã o q se asemto naõ se uzase daquy por diamte senã de huũ so por a Emformaçã q no caso se tomou por nos*”. (Arquivo da Câmara Municipal de Coimbra, *Vereações*, 1608-1610, fls. 130v.º e segs. *In*: Sebastian, 2010:275).

A cozedura da louça, quer ocorresse uma ou duas vezes, tradicionalmente desenvolvia-se em fornos a lenha, que demoravam cerca de 24 horas a aquecer. A lenha mais utilizada e mais vantajosa em termos calóricos para queimar e aquecer rapidamente os fornos era o pinho verde, segundo Canotilho (2003:128 *in* Sebastian, 2010:305). Na zona de Coimbra o processo de cozedura das peças necessitava da existência de pelo menos dois fornos para o efeito. As dimensões dos fornos para a cozedura de enchacotagem e a cozedura após a vidragem, seria diferente, pois a cozedura após a vidragem teria de ser mais cuidadosa e necessitaria de mais espaço. Assim, de forma a rentabilizar espaço, tempo e custos, este forno seria o maior⁴⁴. O

⁴⁴ Para uma melhor perceção da dimensão, organização e estrutura dos fornos propõem-se a leitura da investigação desenvolvida por Luís Sebastian (2010:280-285, 302).



oleiro colocava e mexia a lenha dentro do forno através de ferramentas próprias para o efeito, ou seja, os forcados. Existiam quatro tipos de forcados, designados por a *vedetta* que serviria para observação, a *caccia bragie* que seria para distribuição das brasas, a *forcina* para o manuseamento da lenha, e o *trainello* para retirar o excesso de cinzas para o exterior. Em Coimbra existiriam ainda mais dois tipos de forcados específicos, um para colocação e outro para distribuição da lenha na câmara de combustão do forno.

A primeira cozedura era a de enchacotamento e a segunda, a de vidragem (esta será abordada mais à frente). Este processo poderia ser feito em separado, no mesmo forno, ou em dois, caso existissem. Contudo, existindo cerâmica para enchacotar e para cozer a vidragem, na mesma altura, por questões temporais e económicas, poderia ser utilizado o mesmo forno para o efeito, tendo em atenção a distribuição das diferentes peças no forno. Na fase de cozedura de enchacotamento a louça era colocada em caixas de barro refractário ou em colunas (designado por *carrulhos*), apoiadas em trempes⁴⁵, e segundo vários autores⁴⁶ demorava entre 10 a 22 horas. Esta questão temporal difere muito consoante o oleiro, a sua experiência e a estrutura do forno. Este processo envolvia sempre um grande número de peças, sendo de ressaltar que aquando do arrefecimento do forno, que poderia demorar até 4 dias, algumas das chacotas poderiam ficar defeituosas devido a fatores como o calor excessivo (principalmente nas distribuições mais junto ao topo do forno), ao arrefecimento repentino do forno ou a diferentes temperaturas na distribuição do calor dentro do forno. Contudo, os defeitos poderiam também ocorrer devido à falha no processo de modelação, com diferentes espessuras no barro, ou na mistura de diferentes argilas.

A avaliação por parte dos oleiros para testar se as peças de cerâmica estavam cozidas desenvolvia-se segundo duas modalidades. Uma modalidade seria através das cobijas, que consistem em pratos filados com várias cores, colocadas por cima das caixas da cerâmica e indicavam como estava a cozedura da peça. A outra modalidade consistia na colocação de uma manilha no meio do forno e com um cone espreitavam para o interior e observavam umas barras

⁴⁵ As trempes consistem em moldes de triângulos preenchidos que eram produzidos em barro refractário nas próprias fábricas e serviam para apoiar a peça aquando dos vários processos de cozedura.

⁴⁶ Na fase da cozedura de enchacotamento Sebastian (2010:324) apresenta os diferentes tempos apresentados por vários autores, ou seja, para Charles Pierre (1899:125) e Fortunato Augusto Freire Themudo (1905:181) entre 20 a 22 horas, para João Bernarda (2001:42) de 12 a 15 horas e para Herculano Lino Elias (1996:14) de 10 a 14 horas.



metálicas existentes no forno, e quando estas barras tombassem, significava que as peças de cerâmica estavam cozidas.

Após a cozedura da peça, esta segue para a vidragem/esmaltagem. Este processo, independentemente das críticas existentes relativamente ao termo utilizado, implica a tarefa de aplicação de uma camada protetora à peça cerâmica, seja esmalte ou verniz.

A preparação dos vários tipos de esmalte sofreu algumas alterações na sua composição, ao longo dos tempos, tendo em atenção questões de saúde pública e ambiental, tal como se apresentará na temática das tintas para a decoração das peças. A preparação do esmalte e de tintas, em Coimbra, acontecia maioritariamente em fábrica própria para o efeito, ou seja, em fábrica que possuía os elementos necessários para a calcinação do chumbo e do estanho, e a trituração ou pisa para a moagem. Poderiam existir fábricas em Coimbra que produzissem o esmalte e as tintas, mas os registos da sua existência são escassos. Por exemplo, a Sociedade de Cerâmica Antiga de Coimbra preserva ainda a pia do almofariz, necessária à pisa. Contudo, o processo de preparação do esmalte não é conhecido dos registos escritos ou memórias dos trabalhadores, apenas existe a memória da preparação das tintas nesta fábrica (apresentado na fase seguinte).

Após a preparação do esmalte, este estaria pronto para ser aplicado na chacota. A calda era colocada numa tina ou tinão⁴⁷, de tamanho razoável, para a imersão/mergulho da peça na calda do esmalte. Este processo era da responsabilidade do decorador, que não o fazia sem que antes o esmalte fosse mexido e avaliada a sua espessura. Após este processo, e o necessário retocar com o pincel dos pontos onde a peça foi segura pelos dedos, era colocada a secar num período que poderia demorar até um dia.

A cozedura, após este processo de vidragem, ocorria em caixas de barro refractário apoiadas nas trempes, também conhecidas por cravilhos. O procedimento da cozedura de vidragem era semelhante ao da cozedura de enchacotamento, atingindo temperaturas mais elevadas devido à necessidade de calcinar bem o esmalte. Nesta fase a colocação e distribuição necessitaria de um maior cuidado com uma separação e apoio entre peças.

⁴⁷ A título de exemplo existe um tinão preservado na Sociedade de Cerâmica Antiga de Coimbra.



A secagem completa da peça permite que esta passe à fase seguinte, ou seja, a decoração e a pintura. O desenho da peça segue dois processos: um consiste no desenho miúdo que é livre e feito diretamente na peça, como desenho artístico, seguindo apenas uma imagem a ser visualizada aquando da pintura. Este processo por ser artístico permite que cada peça seja ainda mais singular. O outro processo da decoração consiste num sistema secular de passagem do desenho para a peça através da transposição da imagem pretendida para uma folha de papel vegetal (devido ao facto de ser semitransparente) que posteriormente é picotado com um picador nos seus contornos e colocado e enquadrado sobre a peça. Neste processo existe um instrumento muito característico desta tarefa, ou seja, a boneca que serve para passar por cima do papel vegetal. Esta boneca consiste numa bola de pano macio, cheia com pó de carvão e apertada com um fio. Este, consiste na moagem de carvão queimado até ser reduzido a pó (para se obter este efeito do pó é utilizado o pilão ou o martelo). A boneca depois de preparada passa-se por cima do desenho permitindo a transposição deste para a peça. Para retirar algum excesso de pó, que possa existir, recorre-se a outro instrumento muito característico, um rabo de coelho. Este, era adquirido nas feiras pelos decoradores, que os selecionavam pela tipologia de pêlo.

Os motivos utilizados na cerâmica de Coimbra não apresentam nenhum estilo anterior ao século XIV, assim não existe um estilo propriamente árabe. Os motivos caracterizam uma influência, uma tendência. A louça de Coimbra do século XV caracteriza a tendência islâmica. No século XVI apresenta cenas de caça e pesca com cores suaves e no século XVIII apresenta pássaros amarelos, escamas e Delft. No século XX os motivos evoluem para a presença de penas, penachos de aves raras, caudas de pavão, flores, figuras humanas, traçados sob fundos de influência árabe, os brasões e imagens da cidade de Coimbra, entre outras. A faiança representa a tradição oriental e a influência árabe (Mello, 1924:23, 36; Lencastre, 1982:67).

Após a fase do desenho, a peça é pintada com as tintas características da cerâmica de Coimbra. As cores são distintas e caracterizam-na de forma a afirmar a sua singularidade. Consistem em óxidos de chumbo misturado com cores como o amarelo antimónio, o azul que tem por base o cobalto, o roxo manganês e o verde cobre (Tavares, 1982). Ressalva-se a particularidade das tonalidades variarem consoante a concentração de corante e a questão da diferença nas tonalidades ocorrerem aquando da fase de pintura, de vidragem e da cozedura final. Estes fatores são minimizados com a experiência do decorador, constituindo este um dos elementos fulcrais



para a salvaguarda do PCI através do registo pormenorizado, da transmissão por via oral e da forma vivificada do processo de cada tarefa às gerações atuais e futuras.

Inicialmente a preparação das tintas desenvolvia-se nas fábricas através do processo de bater o ferro, chumbo, cobre e/ou terra para fazer as tintas. Este processo fazia-se numa pia de pedra com um pilão de ferro até ficar em pó e depois misturavam-se para ir ao forno numa panela própria até atingir grandes temperaturas. As tintas atualmente são compradas a empresas alemãs com representação em Portugal e/ou adquiridas em estabelecimentos comerciais/armazéns. As tintas já vêm preparadas para serem utilizadas⁴⁸. As tintas eram e continuam a ser colocadas em recipientes individuais e as peças são pintadas com recurso a pincéis. Estes, consistem também num símbolo ímpar no processo de decoração da cerâmica, pois são produzidos de forma artesanal, ou seja, o pêlo do pincel consiste em pêlo de cabra ou de burro que é adquirido nas feiras locais. A seleção do melhor pêlo é efetuado pelo decorador que, através de um teste com os dedos húmidos a passar no pêlo, verificava a qualidade do mesmo, pois não podia encarracolar. Após esta triagem corta-se um pequeno conjunto de pêlos, junto à pele, com uma lâmina e depois são unidos com recurso a um fio. A preparação do cabo consiste na seleção de uma cana pequena e seca que se corta perto do nó e coloca-se o conjunto de pêlos sob pressão no buraco da cana. Preparam-se assim, todos os tipos de pincéis para contornar, filar, encher, esbater e de bicos. Esta última tipologia está mais direcionada para a cerâmica dita ratinha, do século XIX. A descrição do processo de manufatura dos pincéis que caracteriza a simplicidade na forma de trabalhar para apresentação de uma obra de arte, também⁴⁹ foi defendida por Luís Sebastian (2010:422) através da simples afirmação *“Eram para todos os fins e de várias resistências conforme a função; os de morrão, por exemplo, eram feitos com os pêlos bastante rijos do interior da orelha do burro e da cabra. O pintor cortava o conjunto conforme o efeito pretendido na pincelada.”*

Para decorar uma peça, o pincel deve ter a quantidade exata de tinta para que o processo seja bem efetuado. A decoração decorria com a colocação da peça sobre o tornilho, também conhecido por torninho, principalmente para peças redondas. As outras peças seriam colocadas sobre os joelhos ou sobre uma mesa com o apoio das mãos que se virava aquando da decoração.

⁴⁸ Informação obtida no relato dos dois artesãos, Armando Oliveira e Raul Abrantes.

⁴⁹ O artesão Armando Oliveira explicou minuciosamente este processo através de relato.



O tornilho inicialmente era de madeira mas atualmente é de ferro, e consiste numa roda, semelhante à roda do oleiro, com eixo e base. A roda vai girando para se poder pintar a peça.

A fase da pintura decorre como o ponto máximo da atividade do decorador, pois é nesta altura que a peça adquire a sua particularidade, originalidade e singularidade, permitida pelo profissional. Pintar uma peça cerâmica torna-a única e apresenta o artista. No decurso do processo de decoração, no final, a peça é assinada no fundo. Esta assinatura consiste na escrita com recurso a pincel e tintas com a designação da fábrica ou atelier, a frase - *pintado à mão* ou *hand painted* e *made in Portugal* e o nome do pintor, autor do processo de decoração. Após a decoração da peça esta seria novamente cozida no forno de forma a calcinar as tintas na peça. A vidragem, após a decoração e a nova cozedura ocorriam segundo os mesmos procedimentos explicados anteriormente.

Considera-se de extrema relevância o registo minucioso de todo o processo de produção da cerâmica de Coimbra, assim como o esclarecimento da evolução em termos tecnológicos que influenciam na produção.

A inerente evolução dos tempos e dos modos de vida interferem com o desenvolvimento do processo de produção da cerâmica de Coimbra e inserem-se nos parâmetros de riscos e ameaças inerentes à manifestação em causa. As circunstâncias susceptíveis de constituir perigo ou eventual extinção, parcial ou total, consistem na industrialização de todo, ou parte do processo de produção e a ausência de passagens de testemunho dos artesãos que ainda mantêm o registo do processo de produção desde o seu início. A apresentação dessas alterações consiste num fator relevante para o estudo do PCI, pois permite esclarecer as alterações à sua forma tradicional. Estas informações constituem elementos fundamentais para a interpretação de todo o processo evolutivo. Assim, a Era industrial e tecnológica modificou as formas de cozer a cerâmica, nas suas diferentes fases. A manutenção do forno implicaria uma continuidade de investimentos temporais, logísticos (recursos humanos e espaços físicos para armazenamento da lenha) e inerentemente económicos, que deixaram de fazer sentido com a evolução. Há cerca de 3 décadas verificou-se uma alteração significativa do processo artesanal. Esta alteração deu-se com a introdução da mufla, ou seja, o forno elétrico, que veio substituir os fornos a lenha. A utilização da mufla permite que o processo de produção da peça seja mais rápido e eficaz. Atualmente após a secagem da peça, esta, vai cozer na mufla. As peças são colocadas em



tabuleiros sobre as trempes que servem de suporte. Estas trempes também evoluíram com os tempos e atualmente são compradas e consistem em triângulos finos e estreitos feitos de barro refractário. A redução temporal no processo de cozedura é significativa, pois se com os fornos a lenha demoravam 24 horas para aquecer, a mufla demora cerca de 6 horas a fazer o mesmo. E no processo de arrefecimento também se verifica uma redução significativa, pois se o forno a lenha demorava 4 dias para arrefecer e poder ser retirada a chacota, agora com a mufla demora entre 6 a 8 horas para o mesmo efeito. O controlo das temperaturas aquando da cozedura também é uma vantagem, porque o artesão pode controlar melhor o processo. Contudo, o que todas estas vantagens representam algo de positivo para o processo de produção em si, também o representam negativamente para o processo de salvaguarda do PCI. A manutenção e preservação de todo o processo artesanal e verdadeiramente original representam a singularidade desta tradição. Não sendo viável, seria de todo importante o registo pormenorizado deste processo através da conservação e restauro dos espaços ainda existentes.

Outra das alterações que se verificou, refere-se à composição das tintas utilizadas para a fase de decoração e as questões referentes aos locais de trabalho. Estas alterações ocorreram do ponto de vista legal, ou seja, por questões de salvaguarda nas condições de trabalho e proteção da saúde humana, e para as peças que têm uma utilização do ponto de vista culinário, e são decoradas com tintas sem chumbo ou outros químicos prejudiciais. Recentemente, através do Decreto-Lei n.º 24/2012 de 6 de fevereiro⁵⁰, com entrada em vigor a 1 de março de 2012, verificou-se um firmar do ponto de vista legal de todos os diplomas e diretivas que regulavam de forma independente os riscos devidos a exposição ao chumbo metálico e seus compostos iónicos e a exposição a outras substâncias químicas no decurso da atividade profissional.

O registo desta manifestação como PCI também deve englobar a dinâmica relacionada com a questão comercial. A comercialização ocorre a nível nacional e internacional, a venda é feita através da disponibilização das peças no mercado e para isso Coimbra apresenta-se como um ponto estratégico e relevante através da ponte de Santa Clara e a utilidade da travessia no rio

⁵⁰ De acordo com o artº 1 ponto 1 “*O presente diploma consolida as prescrições mínimas em matéria de protecção dos trabalhadores contra os riscos para a segurança e a saúde devido à exposição a agentes químicos no trabalho e transpõe para a ordem interna a Directiva n.º 2009/161/UE, da Comissão, de 17 de Dezembro de 2009, que estabelece uma terceira lista de valores limite de exposição profissional indicativos para a aplicação da Directiva n.º 98/24/CE, do Conselho, de 7 de Abril de 1998, e altera a Directiva n.º 2000/39/CE, de 8 de Junho de 2000.*” (p. 580-581). Para qualquer conhecimento mais pormenorizado sobre o assunto sugere-se a leitura do diploma.



Mondego como um “*importante centro urbano, viário e de navegação fluvial, uma cidade-ponte situada num ponto de ruptura de carga*” (Mantas, 1996:617 in Sebastian, 2010: 162). Nos dias de hoje as fábricas possuem meios de transporte mais sofisticados e rápidos, fruto da evolução. Esta manifestação tem uma aceitação e comercialização muito positiva nos mercados. A promoção e divulgação da cerâmica de Coimbra desenvolve-se através de ações promovidas pela administração local (Município e Juntas de Freguesia), dos ateliers dos artesãos, das empresas de comercialização, empresas de decoração de interiores, empresas de construção, a presença em feiras de âmbito nacional e internacional, e o turismo também contribuem para a comercialização das peças de cerâmica de Coimbra. No entanto, é necessário desenvolver/criar uma consciencialização da necessidade de salvaguarda desta manifestação no quadro do inventário nacional de PCI e no apoio, incentivo e desenvolvimento de medidas de manutenção das formas tradicionais da produção da cerâmica de Coimbra.

Ainda no argumento dos elementos necessários inerentes ao registo no INPCI é importante entender o contexto de transmissão da manifestação. O estado de transmissão considera-se ativo, pois existem artesãos que procuram manter a atividade com recurso ainda a técnicas tradicionais e a remodelação do espaço da fábrica Sociedade de Cerâmica Antiga de Coimbra no Terreiro da Erva permitirá certamente a transmissão desta manifestação cultural às gerações atuais e futuras. Esta transmissão realiza-se de forma intergeracional, através do exemplo dos dois artesãos, Raul Abrantes e Armando Oliveira. A produção de cerâmica desenvolve-se em vários espaços⁵¹ e a transmissão dos saberes é feita por via oral, por observação e por prática, e tem como agentes de transmissão os artesãos que mantêm essa produção e num futuro próximo certamente a Sociedade de Cerâmica Antiga de Coimbra (espaço que atualmente se encontra em remodelação) abrirá ao público com um conceito inovador. Ou seja, com carácter de preservação e salvaguarda do processo de produção tradicional num âmbito histórico-patrimonial constituindo esta, uma medida fundamental de valorização desta tradição, e um fator importante de reforço das medidas de salvaguarda deste processo de produção.

Outro dos fatores que mais importa ressaltar prende-se com a apresentação do património associado, quer seja móvel, imóvel ou cultural imaterial. Esta manifestação tem associado



património móvel e imóvel. Todos os instrumentos necessários à preparação do barro, modelação, moldagem, acabamentos, decoração, pintura e os utensílios para colocar e retirar dos fornos, os forcados, constituem património móvel. Os fornos antigos, os tanques onde era preparado o barro, e o próprio edifício onde ainda se desenvolvia esta atividade, constituem património imóvel. A fábrica Sociedade de Cerâmica Antiga de Coimbra consiste no melhor objeto de estudo com muitos desses elementos ainda disponíveis para visualização e possíveis de constituírem elementos etnográficos de grande valor. No âmbito da salvaguarda do património móvel e imóvel desta fábrica encontra-se atualmente a decorrer a empreitada de reabilitação que conduzirá certamente a uma mais-valia para o PCI e para o processo de transmissão dos valores defendidos por esta manifestação cultural.

A missão deste inventário consiste na valorização deste processo de produção através do registo e observação de técnicas tradicionais para valorização da cultura coimbrã e portuguesa. O inventário do processo de produção da cerâmica de Coimbra reveste-se da sua importância no âmbito cultural devido à caracterização de uma determinada cultura, identificando uma época, localidades, gostos e utilizações de vários objetos para determinados fins e classes sociais. A valorização do sector da cerâmica é uma necessidade para que as gerações mais novas consigam apreender os processos de produção dos objetos que utilizam e caracterizam a sua cultura. A manutenção das técnicas tradicionais valorizará a continuidade dessas técnicas face ao processo de industrialização.

Os pontos fortes da missão centram-se precisamente na manutenção de técnicas tradicionais no processo de produção. Enquanto os pontos fracos se relacionam com a questão da industrialização e morosidade.

A implementação de ações de salvaguarda e valorização inserem-se numa política de promoção e divulgação de âmbito turístico e motor de dinamização no sector do artesanato por forma a contribuir para a história de Coimbra no âmbito do património, tradição, cultura, etnografia, turismo e principalmente a questão do património cultural imaterial. Diversas sugestões poderiam ser consideradas para estas ações, ressalva-se a elaboração de programas de futuras

⁵¹ Salienta-se o facto de apenas ser relevante a informação de artesãos e locais que mantenham a produção da peça de forma mais tradicional possível. As fábricas que desempenham o processo de forma industrial não apresentam relevância para o registo da manifestação no INPCI.



conferências, workshops, feiras, ações de visitas a espaços de produção, registos escritos com publicações de livros, panfletos, marca páginas, artigos de opinião, entre outras. Mas sem qualquer dúvida o registo para o INPCI. O desenvolvimento de ações de formação específica para transmissão e formação de novos artesãos e o incentivo para a salvaguarda e recuperação de imóveis, de acordo com as imposições legais.

A produção da cerâmica de Coimbra constitui um motor cultural que identifica e caracteriza Coimbra a nível nacional e internacional e que necessita de uma crescente divulgação e promoção. A colaboração do Município de Coimbra no âmbito do património cultural desenvolve-se através de uma política de salvaguarda e proteção de todo o património, como agente dinamizador através da edição de livros, organização e promoção de congressos, conferências, feiras, apoios monetários e colaboração no desenvolvimento de atividades culturais que caracterizam e dinamizam Coimbra.

Através de todo o argumento enunciado ao longo do texto, o caso do processo de produção da cerâmica de Coimbra carece de um registo, inventário pormenorizado para disponibilização nacional e internacional de acordo com a política de salvaguarda patrimonial.



Bibliografia

- Costa, Paulo Ferreira da. 2013. O «Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial» da prática etnográfica à voz das comunidades. *In: Atas do Colóquio Internacional Políticas Públicas para o Património Imaterial na Europa do Sul. Percursos, Concretizações, Perspetivas*. Lisboa. DGPC. P. 93-115.
- Formigo, Filipa. 2014. *Estudo decorativo, morfológico e tecnológico da faiança de Coimbra*. Dissertação de mestrado em Conservação e Restauro. Escola Superior de Tecnologia de Tomar. Instituto Politécnico de Tomar. Tomar.
- Lencastre, Maria Helena. 1982. Cerâmica. Pequena radiografia do sector. *A Cerâmica em Coimbra*. Coimbra: Comissão de Coordenação da Região Centro. 61-76.
- Mello, Adelino António das Neves e. 1924. *História da Cerâmica em Coimbra. Apontamentos por Autor com uma biografia do autor por J. Leite Vasconcellos*. Lisboa: Portugalia Editora.
- Mendes, José Amado. 1982. Cerâmica em Coimbra nos finais do Século XIX e inícios do Século XX (achegas para o seu estudo). *A Cerâmica em Coimbra*. Coimbra: Comissão de Coordenação da Região Centro. 23-44.
- Sebastian, Luís. 2010. *A produção oleira de faiança em Portugal (séculos XVI-XVIII)*. Dissertação de doutoramento em História com especialidade de Arqueologia. Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Sebastian, Luís e Formigo, Filipa. 2016. *A última olaria de faiança de Coimbra*. Direção Regional de Cultura do Norte/Vale do Varosa. Lamego.
- Tavares, Paulino Mota. 1982. A Cerâmica Coimbrã no Século XVII. *A Cerâmica em Coimbra*. Coimbra: Comissão de Coordenação da Região Centro. 9-22.
- Teixeira de Carvalho, J. M. 1921. *A cerâmica em Coimbra no século XVI*. Coimbra. Imprensa da Universidade de Coimbra. P. 128 e 158.
- UNESCO, 2003. *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*. Paris. 17 de outubro de 2003. Disponível em <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>.

Periódicos

- CMC - Câmara Municipal de Coimbra. 1937. *Anais do Município de Coimbra. 1870-1889*. Biblioteca Municipal (Ed.). Câmara Municipal de Coimbra. Coimbra.



Endereços eletrónicos

- <http://www.unesco.org/culture/ich/en/files-2016-under-process-00774> (28/09/2016)
- <http://www.unesco.org/culture/ich/en/files-2017-under-process-00859> (28/09/2016)
- <http://www.unesco.org/culture/ich/en/USL/manufacture-of-cowbells-01065> (28/09/2016)
- <http://www.unesco.org/culture/ich/en/lists?display=default&text=&inscription=0&country=00179&multinational=3&type=0&domain=0&display1=inscriptionID#tabs> (28/09/2016)
- <http://www.unesco.org/culture/ich/en/lists?multinational=3&display1=inscriptionID> (28/09/2016)
- <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/cante-alentejano-polyphonic-singing-from-alentejo-southern-portugal-01007> (13/06/2016)
- <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/fado-urban-popular-song-of-portugal-00563> (13/06/2016)
- <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/mediterranean-diet-00884> (13/06/2016)
- <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade> (19/05/2016)
- <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-cultural-imaterial> (19/05/2016)
- <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-cultural-imaterial-em-portugal> (13/06/2016 e 28/09/2016)
- <http://www.matrizpci.dgpc.pt/matrizpci.web/home.aspx> (15/06/2016)
- <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/InventarioFiltrar.aspx> (15/06/2016)
- <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/InventarioListar.aspx?TipoPesq=1&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&Critério=&Inpci=True> (04/10/2016)
- <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Recursos/RecursosUtilitariosListar.aspx?TipoUtilitario=1> (19/05/2016)
- <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Recursos/RecursosUtilitariosListar.aspx?TipoUtilitario=4> (15/06/2016)
- <http://www.matrizpci.dgpc.pt/matrizpci.web/Recursos/RecursosCronologiaInternacional.aspx> (17/06/2016)
- <http://www.matrizpci.dgpc.pt/matrizpci.web/Recursos/RecursosCronologiaPortugal.aspx> (17/06/2016 e 19/10/2016)

Legislação

- Decreto do Presidente da República n.º 28/2008 de 26 de março a aprovar a ratificação da Resolução da Assembleia da República n.º 12/2008. *Diário da República N.º 60/08 – I Serie.*



- Decreto-Lei n.º 149/2015 de 4 de agosto. *Diário da República N.º 150/15 – I Serie.*
- Decreto-Lei n.º 167-A/2013 de 31 de dezembro. *Diário da República N.º 253/13 – I Serie.*
- Decreto-Lei n.º 132/2013 de 13 de setembro. *Diário da República N.º 177/13 – I Serie.*
- Decreto-Lei n.º 115/2012 de 25 de maio. *Diário da República N.º 102/12 – I Serie.*
- Decreto-Lei n.º 24/2012 de 6 de janeiro. *Diário da República N.º 26/12 – I Serie.*
- Decreto-Lei n.º 126-A/2011 de 29 de dezembro. *Diário da República N.º 249/11 – I Serie.*
- Decreto-Lei n.º 139/2009 de 15 de junho. *Diário da República N.º 113/09 – I Serie.*
- Despacho n.º 11142/2012 de 7 de agosto. *Diário da República N.º 158/12 – II Serie.*
- Lei n.º 13/1985 de 6 de julho. *Diário da República N.º 153/85 – I Serie.*
- Lei n.º 107/2001 de 8 de setembro. *Diário da República N.º 209/01 – I Serie.*
- Portaria n.º 196/2010 de 9 de abril. *Diário da República N.º 69/10 – I Serie.*