



Escola de Ciências Sociais e Humanas

Departamento de Antropologia

## **O vaivém do tear**

Etnografia urdida no Concelho de Abrantes

Giulia Panfili

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Antropologia, Imagem e Comunicação

Orientador:

Professor Doutor Francisco Oneto, Professor Auxiliar  
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2012



## ÍNDICE

<i>Índice de Figuras</i> .....	vii
<i>Introdução</i> .....	1
<i>Primeiro Capítulo</i>	
Fios que se vão desenrolando.....	7
<i>Segundo Capítulo</i>	
1. União por nós.....	19
2. Ao encontro da tecelagem.....	26
3. Os lugares da tecelagem.....	29
4. As sabedorias da tecelagem.....	39
5. Aprendizagem e esquecimento.....	41
6. Novos lugares?.....	51
<i>Desenhos</i> .....	55
<i>Bibliografia</i> .....	89
<i>Anexo</i>	
O tear em acção.....	95



## ÍNDICE DE FIGURAS

Portugal por NUTS III.....	5
Concelho de Abrantes.....	6
Bioucas – Planta de localização.....	31
“A Tecedeira” Jornal de Alferrarede.....	45
Álbum fotográfico de Maria.....	46
Plano das Pinturas.....	99
Retrato das tecedeiras.....	101



*The practice of drawing has little or nothing  
to do with the projection of images and  
everything to do with wayfaring.*

*Tim Ingold*

*Eu fora, de maneira imprevista, agarrado  
pela natureza tentacular e aracnídea do  
objecto do meu estudo; e este não era um  
modo formal e externo de posse; aliás,  
colocava-me perante a sua propriedade mais  
secreta: a sua infinita variedade e infinita  
repetição.*

*Italo Calvino*



## INTRODUÇÃO

O presente trabalho é o resultado de um estudo que foi realizado no âmbito de um estágio profissional de pesquisa etnográfica em Abrantes, com duração de nove meses, gerido por *A Palha de Abrantes - Associação de Desenvolvimento Cultural* e que teve como objecto principal a tecelagem manual no Concelho de Abrantes. Dada a escassez de estudos acerca da arte têxtil desenvolvida nesta região portuguesa e dado o forte declínio que a mesma actividade tem vindo a sofrer, os objectivos do estágio eram primeiro encontrar os lugares da tecelagem e registar os seus vestígios, segundo delinear potencialidades de revitalização da actividade no futuro.

Perante estes objectivos e com o fim de não repetir meramente o que em geral é já conhecido sobre a tecelagem coloquei-me na perspectiva de apreendê-la na sua dimensão viva, descrevendo-a nos seus pormenores através de uma estratégia não meramente escrita mas que fizesse intervir outras formas de representação que porventura pudessem comunicar de forma mais rica e completa essa realidade, a memória que tem por detrás, e assim de algum modo contribuir para a sua continuidade.

A procura de formas de descrição/representação que restituíssem as vivências das pessoas e o meu próprio engajamento com essa realidade, levou-me naturalmente ao desenho, porque o amor por desenhar acompanha desde sempre a minha vida, pelo menos desde que eu me lembre. Neste trabalho tento portanto ligar antropologia e arte – entendida como expressão universal – na convicção que as duas partilhem a mesma sensibilidade para com o mundo. Antropologia e arte – a entender-se como expressão humana universal – movem-se cada uma na sua própria direcção, mas porque ambas procuram descrever e compreender o mundo, aliás num acto de criação, podem-se encontrar e complementar uma à outra. Os seus objectivos cruzam-se no contar, dar a ver, transmitir experiências e sensações, delinear retratos. Foi aliás essa partilha de objectivos que me trouxe ao Mestrado de Antropologia, Imagem e Comunicação.

A relação entre antropologia e imagem é antiga. Desde cedo o desenho, e depois a fotografia e depois ainda o filme e o vídeo, as imagens, em suma, foram utilizadas primeiro com propósitos meramente ilustrativos, de acompanhamento da palavra, para depois – dada a reconfiguração das estratégias etnográficas – assumirem um papel já não meramente auxiliar mas como um dos meios de investigação e problematização da antropologia, como o ilustra o trabalho pioneiro de M. Mead e G. Bateson em Bali (1942). Um dos sentidos desse cada vez maior e renovado uso da imagem na disciplina foi também o facto, particularmente relevante neste trabalho, de assim se poder potenciar a dimensão reflexiva que a antropologia tem vindo a valorizar como uma das dimensões centrais da investigação desde os anos 70 do século XX.

Este trabalho, portanto, compreende uma parte textual que procura descrever por um lado o universo da tecelagem tradicional no Concelho de Abrantes tal como se pratica actualmente, os seus agentes, tecnologia, práticas, formas de produção e apropriação. Procura por outro mostrar através das memórias e histórias locais como as transformações sociais e económicas regionais e nacionais levaram à retracção das redes e relações de que a tecelagem dependia, e também do próprio processo de transmissão entre gerações do saber técnico que a permite. Por último, procura ainda reflectir sobre o processo de patrimonialização que a envolve, como a outras actividades “tradicionais”, em cujo quadro, como vimos, se inseriu a pesquisa que deu origem a este trabalho.

Depois da parte textual, encontra-se então o que podemos chamar um diário (etno)gráfico. Sob a forma de fragmentos, apresentamos um conjunto de desenhos que formam uma tira de oito metros que ilustram pormenores da realidade estudada e que no conjunto evocam o próprio percurso da pesquisa, através de caminhos, encontros e aprendizagens. Todos associados à experiência etnográfica, os desenhos são resultado da minha envolvência directa no terreno da pesquisa e das impressões e reflexões por ele suscitadas, algumas necessariamente também referidas no texto. Os desenhos não substituem nem procuram ilustrar o texto, porque desenho e texto são formas específicas, completas e autónomas de expressão. A razão da escolha de organizar a

apresentação deste trabalho através de texto e desenho, funda-se na ideia de que assim, de uma forma própria, se pode ir de encontro da “densidade” descritiva e interpretativa que segundo Geertz deve caracterizar a etnografia (1973).



## PRIMEIRO CAPÍTULO

### *Fios que se vão desenrolando*

Este é um trabalho de antropologia que casualmente – ainda não me tinha acontecido manifestar interesse pelo assunto, nem habitar aqueles lugares – tem como objecto de estudo a tecelagem manual no Concelho de Abrantes, no interior de Portugal. Trata-se de um estudo que surge de um estágio profissional de pesquisa etnográfica realizado em Abrantes, durante nove meses, por conta de *A Palha de Abrantes - Associação de Desenvolvimento Cultural*<sup>1</sup>.

Objectivo do estágio era, primeiro, registar os vestígios da tecelagem. A consciência que este ofício regista um forte declínio – “hoje a tecelagem manual constitui apenas uma reminiscência do passado” (Medeiros e Lopes 2000) – era ainda mais acentuada pelo facto que acerca da tecelagem manual desenvolvida nesta específica localidade portuguesa, encontram-se apenas alguns artigos na revista *Zahara*<sup>2</sup> (Traquina 2008; Aparício 2004) e poucas páginas de monografia (Traquina 2007). Efectivamente, a maioria dos estudos sobre a arte têxtil foram desenvolvidos nas regiões de Portugal reconhecidas por uma sua maior tradição, como Alentejo e Trás-os-Montes (Luzia, Magalhães e Torres 1984; Costeira 2010; Sousa 2006). O

---

<sup>1</sup> O estágio teve início em Junho de 2011 e terminou em Março de 2012, com duração de 9 meses, orientado por Maria de Lurdes Martins. Foi gerido por *A Palha de Abrantes - Associação de Desenvolvimento Cultural*, associação local que tem como um dos focos primários o desenvolvimento e a promoção do património material e imaterial da área do Concelho de Abrantes.

<sup>2</sup> *Zahara – centro de estudos de história local de Abrantes* é uma revista semestral de propriedade de *A Palha de Abrantes – Associação de Desenvolvimento Cultural* que sob as temáticas da História, Arqueologia e Etnografia abrange a área geográfica dos concelhos de Abrantes, Constância, Gavião, Mação, Sardoal e Vila de Rei.

segundo objectivo do estágio era tentar perceber se existia, neste território, uma potencialidade de revitalização da actividade no futuro. Estes objectivos foram o motor inicial da pesquisa, que me levou a encontrar com as poucas mulheres que na área do concelho de Abrantes – em particular ao norte do concelho, nas aldeias de Souto e Bioucas – trabalham ao tear.

A tecelagem manual tornou-se o ponto de partida, o motivo<sup>3</sup> para aproximar-me à realidade rural além daquela urbana do Concelho de Abrantes. Aliás, como o título “o vaivém do tear” sugere, o tear – na sua acepção material e simbólica – constitui o objecto principal desta investigação, o seu primeiro nó. O tear artesanal ou a pedais é um objecto material fundamental para a actuação da tecelagem manual: posto em movimento pela tecedeira, na constância e repetição do acto próprio de tecer, torna-se instrumento de transformação e criação, nomeadamente para a produção de tecidos. O tear, portanto, foi o meio que conduziu a pesquisa: o primeiro passo desta foi precisamente encontrar os lugares onde eles se encontravam – em uso ou já em desuso – e, aí, de encontro às tecedeiras e ao mundo da sua actividade nas suas múltiplas dimensões.

Em geral, a tecelagem manual foi alvo de numerosas investigações, como é possível imaginar tratando-se de uma actividade milenar. Entre tantos, lembramos os textos de investigadores considerados fundamentais na história da etnografia portuguesa – Ernesto Veiga de Oliveira, Benjamin Pereira, Fernando Galhano, José Leite de Vasconcelos e Virgílio Correia – e que contribuíram em termos de referência para a elaboração das normas de inventário da tecnologia têxtil (Instituto Português de Museus 2007). Outros textos<sup>4</sup>, nos quais tropecei, são pela sua diversidade indicativos

---

<sup>3</sup> Adoptei o termo “motivo” – palavra com étimo em *movere* – enquanto sugere o conceito de movimento, fundamental neste trabalho. Interessante é aprofundar como surgiu na música e como aplica-se à literatura (Freitas 2005).

<sup>4</sup> Medeiros e Lopes 2000: sobre motivos e padrões da tecelagem tradicional em Portugal; Kruger 2001: sobre a relação entre texto e tecido, na história e em diferentes culturas, nos mitos (Arachne e Philomena, Penélope e Helena de Tróia), na literatura e na arte (o poema *Lady of Shalott* de Tennyson e as pinturas dos Pré-Raffaelitas) seguindo os passos da teoria

de como tal actividade tem sido olhada a partir de diversas perspectivas e interesses. Isso é, acerca da tecelagem manual podem desenrolar-se várias considerações e reflexões acerca da técnica junto à criatividade, minuciosidade e precisão do trabalho (Leroi-Gourhan 1984); da manualidade e corporalidade investidas na acção de tecer (Paterson 2007; Streeck 2009); das mudanças e adaptações contemporâneas: os já muito explorados processos de desruralização, mecanização, emigração, patrimonialização, mudança económica e das dinâmicas de trabalho e, enfim, turistificação (Silva 2008); das relações sociais, de género (Bonaventura 2011) e dos lugares que as formam e habitam (Mónton Subias 2000); da rede polimorfa de relações que estão subjacentes à própria actividade e da sua afirmação e exposição nela (Ariemma 2007); da ampla genealogia mítica e simbólica (Kruger 2001; Faranda 1996).

Perante todas estas questões passíveis de ser desenvolvidas, pensei na minha aproximação à antropologia e o que fez com que descobrisse este campo do saber: a curiosidade por outras maneiras de viver, por outros lugares e costumes, a possibilidade de encontrar conhecimento em novos encontros e lugares. Como a Claude Lévi-Strauss, “a etnologia dá-me uma satisfação intelectual: enquanto história que toca aos seus extremos a história do mundo e a minha, revela contemporaneamente a razão comum de ser deles” (1955). Ao longo da investigação, perante os inúmeros trabalhos já feitos sobre a tecelagem, querendo evitar tornar este trabalho uma mera repetição, e pela minha aprendizagem das críticas que nas últimas décadas afastaram a antropologia das suas definições clássicas, dei-me conta que o que me interessava não eram os “exercícios teorizantes”, assim chamados por Michel Giacometti, mas sim a experiência e vivência daquelas pessoas e daqueles lugares específicos, na sua singularidade e quotidianidade.

---

da semiótica de Júlia Kristeva e sublinhando a ligação das metáforas da tecelagem com a mulher; Freitas 2005: sobre o motivo “rede” nos contos tradicionais portugueses.

Isso me fez aproximar da etnometodologia, a corrente sociológica que encontra em Harold Garfinkel (1917-2011) o seu principal teórico (Garfinkel 1967). Na sua visão, o mundo social deve ser captado – como na etnografia aliás – a partir de uma perspectiva “interior”, quer dizer, a partir da experiência que dele têm os sujeitos nas suas interacções e actividades práticas. São estas na sua dimensão intersubjectiva (e não regras e princípios de causalidade externos), que para Garfinkel constituem o mundo social, no sentido em que são o que o produzem e mantêm como reconhecível e inteligível. A vida social é empiricamente possível por via de um acordo mínimo entre os agentes, um acordo que não antecede as acções mas é antes imanente a estas e por elas continuamente reproduzido ou recriado. O ponto crucial da teoria etnometodológica é exactamente o carácter reflexivo ou interpretativo imanente às práticas: as acções são interpretações de carácter intersubjectivo, dotadas de sentido, de uma racionalidade interna, pública, partilhada e local. Portanto a interpretação, subjacente à organização de actividades práticas e à manutenção de uma ordem social, torna-se na etnometodologia o objecto de investigação empírica, e a tarefa do sociólogo é a mera descrição das acções nos seus pormenores e portanto das interpretações que os agentes avançam na prática. A etnometodologia afirma a necessidade de encontrar nas actividades e circunstâncias práticas os objectos do estudo empírico do mundo social, recomendando particular atenção às mais comuns e habituais actividades da vida quotidiana.

Seguindo o percurso traçado pela etnometodologia, quis na investigação focalizar-me nas experiências e actividades práticas do contexto específico local (conceito etnometodológico de *indicialidade*), na perspectiva de restitui-las através da sua descrição nos pormenores (conceito etnometodológico de *relatabilidade*). Atendendo, porém, a que as acções práticas têm sentido perante o mundo social enquanto interacções, parece faltar na definição etnometodológica da tarefa do sociólogo a dimensão de subjectividade do próprio investigador. Pelo menos ao antropólogo está reconhecida uma forma alguma de envolvência no seu terreno de pesquisa, portanto de interacção com os agentes daquele mundo social. A experiência

vivenciada pelo pesquisador junta-se às experiências dos agentes e portanto na sua descrição é imprescindível também a vertente interpretativa em primeira pessoa do estudioso.

Aceitando algumas premissas da etnometodologia, pensei ser necessário complementá-las com outras escolhas teóricas a guiar a pesquisa, na perspectiva de entender a experiência e a sua descrição como interpretações e partes do próprio processo social. Imaginei poder encontrar na antropologia dos sentidos – nomeadamente no papel fundamental que esta área da disciplina atribui às percepções sensoriais – uma mão estendida na direcção da minha, no aprofundamento da dimensão da experiência pessoal como objecto e meio de descrição. O que se desvelou, porém, foi uma guerra dos sentidos, enquanto perante a hegemonia e primazia da visão, elaboraram-se visões anti-visuais a revalorizar os outros sentidos, seja o tacto (Howes 2005; Paterson 2007), seja o ouvido (Schafer 1977; Finnegan 2002), para dar alguns exemplos. Pareceu-me uma guerra dos sentidos a sobrepor-se aliás à precedente disputa entre corpo e mente – é suficiente pensar na afirmação de David Le Breton (2006) “antes de qualquer coisa, a experiência é corporal”, paráfrase do aforismo “sinto, logo existo”, por sua vez paródia de Descartes “penso, logo existo” para perceber o risco de entrar num vazio e literal jogo de palavras.

Este risco talvez não seja exclusivo da antropologia dos sentidos, mas estendível à própria antropologia contemporânea. Sabemos que a disciplina viveu o que chamaram “crise de representação”, que como a etimologia da palavra indica – do grego *krisis* separar, avaliar, discernir – é uma transição, uma transformação consciente de um estado a um outro, que precisa de uma total e radical reconfiguração dos paradigmas, dos pontos de referência que regulam a percepção do mundo. Em antropologia a crise implicou uma multiplicação explosiva das opções de representação, através dum relativismo interpretativo sem limites que logo provocou uma reacção crítica e nostálgica da objectividade.

As referências teórico-metodológicas que tradicionalmente sustentavam as reflexões avançadas próprias dos trabalhos científicos clássicos, permaneceram afinal

imprescindíveis, mas talvez como consequência da viragem paradigmática dos pós-modernistas, essas referências muitas vezes já não aludem meramente a textos escritos mas também a uma multiplicidade vasta de géneros que contribuem para o uso de novos meios representativos. A antropologia abriu-se assim a uma dimensão reflexiva, experimental, ecléctica em que a elaboração etnográfica já não é meramente um trabalho de descrição de “factos” mas também de construção e de engajamento activo no mundo.

Mais: tradicionalmente a etnografia e as outras ciências sociais serviram-se quase exclusivamente da linguagem na sua forma escrita para a descrição e compreensão da realidade. Perante esta hegemonia multissecular do signo escrito como meio de conhecimento, outros meios de representação permaneceram desvalorizados – nomeadamente as imagens (e em geral as formas de representação que podem ser definidas como “arte”, que é sempre de ambígua definição) utilizadas com propósitos meramente ilustrativos, de acompanhamento à palavra. Hoje porém – dada a reconfiguração das estratégias etnográficas – a arte pode assumir um outro papel. Não como um meio auxiliar e subordinado de descrição, mas como forma de reflexão, análise e compreensão da realidade estudada. À arte reconhece-se um papel de instrumento de interpretação, emissão e expressão de significados a par da linguagem verbal (ver *infra*). Através da arte pode-se construir um retrato completo, comunicar dimensões que a linguagem falada e escrita dificilmente capta, transmitir sensações, evidenciando e aproveitando as potencialidades da vivência e experiência – incluindo a etnográfica.

Antropologia e arte – a entender-se neste caso como expressão humana universal – movem-se cada uma na sua própria direcção, mas porque ambas procuram descrever e compreender o mundo, podem-se encontrar e complementar uma à outra. Por exemplo na chamada antropologia visual (Banks e Morphy 1997; MacDougall 1998; Grimshaw 2001; Pink 2004) estão sendo oferecidas provas da ampla possibilidade de articular métodos de investigação e representação visual, a antropologia e a arte – através do vídeo, da fotografia, das tecnologias informáticas,

do desenho. No âmbito da antropologia visual, Paolo Favero explicita, do ponto de vista teórico-metodológico, uma ligação entre o conhecimento antropológico e a comunicação estética, às quais adiciona uma participação política no desafio de encontrar uma linguagem para o mundo (Favero 2009). Avança portanto uma conjunção de arte – digital, neste caso –, antropologia e política, que poderá fazer sentido se entendermos a política no sentido amplo de acção social e se pensarmos nos efeitos que a antropologia pode ter no contexto de investigação, uma vez superada a ideia tradicional de distanciamento e neutralidade.

Não foi, porém, na antropologia visual que encontrei a inspiração e a base para avançar na tentativa de realizar o encontro de arte e antropologia, mas sim na leitura do livro de Tim Ingold “Being Alive. Essays on movement, knowledge and description” (2011). Lendo Ingold descobri alguém do outro lado do túnel a escavar na mesma direcção, permitindo-me ver finalmente escrito e estruturado algo que, ainda em desordem, estava dentro de mim.

“anthropologists reading this book may feel that it strays rather far from their usual preoccupations, and that its centre of gravity lies closer to other fields such as art or architecture. It has indeed been part of my purpose to shift anthropology in this direction, a purpose founded on the conviction that the convention according to which anthropology is committed to observing and describing life as we find it, but not to changing it, whereas art and architecture are at liberty to propose forms never before encountered, without having first to observe and describe what is already there, is unsustainable. The truth is that the propositions of art and architecture, to the extent that they carry force, must be grounded in a profound understanding of the lived world, and conversely that anthropological accounts of the manifold ways in which life is lived would be of no avail if they were not brought to bear on speculative inquiries into what the possibilities for human life might be. Thus art, architecture and anthropology have in common that they observe, describe and propose. There is, perhaps, a discipline waiting to be defined and named where these three fields meet, and if some readers would prefer to regard this book as a kind of manifesto for that discipline, then I shall not object” (Ingold 2011:xI).

Apelando à tradição fenomenológica, tomando de empréstimo e reelaborando os conceitos de “percepção” de James J. Gibson e de “habitar” de Martin Heidegger,

Ingold não apenas entende o social e a vida dos seres humanos como uma forma de habitar o mundo, mas também enquanto modo de estar em movimento nele (Ingold 2011). Caminhar, assim como por exemplo falar, seria uma forma humana de vida, de sentir e de pensar; ao mesmo tempo, viver, pensar e sentir seriam formas de movimento (Ingold and Vergunst 2008). O movimento, na sua geração contínua, envolve o corpo humano e a acção, os sentidos e a percepção, é fonte de conhecimento e modo de formação de lugares, desenha trajectos e narrativas. Dito de outra forma, a percepção é engajamento activo, movimento exploratório da pessoa inteira – corpo e mente, sujeito e objecto, indissolúveis – num ambiente ricamente estruturado, no qual se produz conhecimento.

Enfim, Ingold introduz a linha como metáfora da vida, do movimento e da geração de conhecimento, imaginando-a sem início e sem fim, como o traço de um caminho que renova continuamente os lugares, o tempo e o mundo da vida. Assumindo que a antropologia procura observar e descrever a vida – por meio da própria vida – Ingold explora e propõe a linha como forma e objecto de descrição etnográfica, e não só – de maneira explícita reflecte sobre a ligação de saberes e disciplinas, como a antropologia, a arqueologia, a filosofia, a arte e a arquitectura, entre outras. A linha-vida, segundo Ingold encontra-se no próprio signo escrito e no desenho, é um modo eficaz de descrição, e deve ser considerada em termos não somente visuais dado integrar a totalidade dos sentidos humanos.

Tomando de empréstimo a teoria dos elementos (ponto, linha e superfície) de Wassily Kandinsky, elaborada para ensinar a arte de composição pictórica abstracta na Bauhaus (Kandinsky 1912; 1926), gostaria neste trabalho tomar a linha do modo como Ingold o faz, destacando o seu papel como elemento de composição – como elemento gráfico que descreve a par do texto e em relação com ele. Composição que gosto imaginar possa superar a dicotomia na arte ocidental de imitação-abstracção e naturalismo-geometrismo, dado que, sendo a arte sempre uma interpretação da realidade (Herskovits 1964) ela é rica de improvisação e imaginação. A título de exemplo a arte do lápis de João Ramos que intervém em “New graphics for old

stories” de Ana Afonso (2004), demonstra a possibilidade da ligação entre escrita e desenho nos trabalhos etnográficos, embora a ligação gráfica texto-desenho tenha, de outra forma, uma profunda genealogia no caligramma – do qual fala Michel Foucault (1973) em relação à obra de René Magritte “Ceci n’est pas une pipe” –, na tradição das iluminuras dos códices medievais e na banda desenhada.

Para melhor explicar essa junção menciono a arte de Moebius, pseudónimo do artista desenhador francês Jean Giraud. Os seus desenhos seguem percursos de imaginação que encontram uma coerência própria – sem ritmo de leitura, nem início nem fim – numa composição de episódios que envolvem e suspendem o espectador. Igualmente Jiro Taniguchi, desenhador japonês e admirador da arte de Moebius, elabora uma narrativa em devir. No conto ilustrado de “O homem que caminha” (1992) não há propriamente uma narrativa, mas uma sucessão de sensações que apesar de acontecerem em lugares bem detalhados podem ser vividos por cada um de nós em lugar do protagonista. Não é por acaso que mencionei estas bandas desenhadas, dado que elas me permitem introduzir como quis compor este trabalho.

\*

Nesta pesquisa, entrelacei-me pessoalmente com a tecelagem manual, nas suas vivências e memórias, “como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia” (Barthes 1973). Foi na unicidade destas experiências vividas – *panta rhei os potamòs* recita o célebre aforismo atribuído a Heraclito – que andei urdindo “o vaivém do tear”. O trabalho quer ser fundamentalmente descritivo, mas considerando que cada descrição passa também pela interpretação de quem descreve, não podiam faltar reflexões pessoais e acerca do processo de elaboração da pesquisa e da etnografia – como o subtítulo “Etnografia urdida no Concelho de Abrantes” quer evocar. As actividades práticas foram evocadas – como nos contos de viagens e expedições dos exploradores – para ser

vivenciadas mais vezes e diferentemente de cada vez, uma vez apurado que “cada pessoa traz consigo um mundo composto por tudo o que viu e amou, ao qual retorna continuamente também quando percorra e pareça habitar um mundo estrangeiro” (Lévi-Strauss 1955).

Na perspectiva de uma dimensão gráfica mais completa e exaustiva, no presente trabalho etnográfico decidi – com todas as dificuldades de quem treme para tecer palavras, até para escrever uma carta – dar forma a um conjunto de desenhos – sendo eu aliás mais familiar com esta arte que envolve e suja mãos e corpo. Depois do texto vai estar uma tira desenhada e sem diálogos que constitui uma espécie de diário etnográfico, representando e evocando as experiências referidas ou não no texto. Os desenhos são de vária natureza. Com algumas perplexidades podem ser chamados figurativos, imaginários, simbólicos, fantásticos, com dúvida nenhuma podem ser associados todos a esta experiência de pesquisa etnográfica. De qualquer forma, o texto não substitui o desenho, nem vice-versa, portanto poderá ser olhado antes o texto e depois o desenho, vivido antes o desenho e depois o texto, lidos texto e desenho ao mesmo tempo, ou nenhum dos dois. Os desenhos que aparecem aqui em forma de banda desenhada são feitos sobre uma fita comprida de papel que pretende evocar o movimento da própria observação e que fazem parte de uma exposição na Biblioteca Municipal de Abrantes (12/10/2012 – 30/11/2012) que inclui também artefactos e produtos da tecelagem, textos e fotografias.

Enfim, este trabalho pretende ser uma composição de arte etnográfica “à volta do tear”. O tear foi a razão e o motor para encontrar com, conhecer e interrogar as pessoas que habitam realidades específicas do Concelho de Abrantes. O interesse desta etnografia é para com o tear enquanto corpo material em si, mas antes demais para com a vida, os movimentos, as relações que – entre os corpos e os espaços – adquirem forma à volta do tear. Certo é que observar e conhecer as partes que constituem o tear, as maneiras como são postas em acção e os resultados criados, leva consigo uma multidão de histórias, sentimentos, memórias e perspectivas. Apesar da visão céptica de Marcus Banks em relação à relação entre o multimédia interactivo e a

antropologia, que considera como “butterfly collecting”, dado que nega uma argumentação lógica e linear (Banks 1994), o presente trabalho não podia senão assumir a forma de puzzle, mosaico, composição gráfica numa conjugação de texto e desenho, para que possa transmitir as que foram as minha percepções e dar espaço à pluralidade de vidas com as quais a minha se cruzou através do tear. Isso é, o viver e sentir antropológico dos corpos que habitam à volta do tear, na sua prática temporal e espacial, tem que aceitar o desafio de representar para além da ordem linear e discursiva. A tentativa de restituir à vida a tecelagem e os aspectos incertos do tear no ser posto em acção – na qual se resume o objectivo do trabalho – corre paralela com a necessidade de dar forma a uma combinação de corpos que falam e se revelam, juntos ao tear. Através de vários elementos, estímulos e materiais descritivos, a intenção é descrever, transmitir e deixar reviver as percepções sensoriais geradas, mais uma vez, por transformações, e recuperar histórias silenciosas que se foram desenrolando ao longo de acontecimentos e acções vividos na primeira pessoa. Neste quadro mais amplo é criado o espaço para que quem queira possa ser tocado nos seus sentidos, ter diferentes envolvências e elaborar as próprias leituras. Uma composição de elementos – dinâmicos e inter-relacionados – que como os fios para a teia podem ser imaginados ou talvez onde os planos, o perto e o longe, a paisagem e as personagens, o presente e o passado se misturam. É um trabalho que gostava pensar ser feito em tri-co-autoria por mim, pelas pessoas envolvidas ao longo da sua elaboração e pelo hipotético utilizador no futuro, mas que inevitavelmente sempre irá ficar incompleto. Apesar disto, a minha intenção foi elaborar uma forma que pudesse restituir pelo menos algo do tanto que recebi.



## SEGUNDO CAPÍTULO

### 1. *União por nós*

Aldeia por aldeia – a pé, mochila nas costas, de boleia, de transportes públicos – fui à procura das tecedeiras, perguntando às pessoas nos cafés se teciam, se tinham um tear em casa ou se conheciam alguém que tecesse ou tivesse um tear em casa. Tece-se em casa. No concelho de Abrantes não há nenhuma associação, oficial ou não oficial, de tecedeiras – apenas mais a Este no concelho de Sardoal, em Alcaravela, há a Cooperativa “Artelinho” (*Jornal de Alferrarede* 1992; Aparício 2004). Na cidade ninguém trabalha ao tear, no centro histórico há apenas uma loja de lã e fios, com as cores vivas na montra a chamar a atenção, e uma outra, mais discreta, onde se dão aulas de bordado e arraiolos todas as quartas e sábados, e é tudo.

Na própria cidade de Abrantes, falando da pesquisa sobre a tecelagem, aconteceu as pessoas perguntarem-me com curiosidade onde ia afinal encontrar as tecedeiras e como conseguiria abordá-las. Avançava uma explicação simples, até banal: iria perguntar nas aldeias, ao encontro das pessoas, tentar conseguir a confiança delas um dia de cada vez. Ficavam com dúvidas: a minha resposta não encaixava na ideia comum e dominante de falta de confiança e disponibilidade das pessoas daqueles lugares profundos e escondidos. Quase com sentimento de compaixão, sublinhavam a inclinação das pessoas em estar fechadas, fora do contacto com os outros, e com medo constantemente alimentado pelas notícias de todos os dias. Foi-me delineado assim este receio no encontro e na aproximação, mas efectivamente insuperáveis vedações nas aldeias não havia.

Nesses primeiros contactos em Abrantes, no entanto, caracterizaram-me a região. Recorreram à história e geografia para me oferecerem uma explicação da sua “falta de identidade”: pela sua localização – a cidade surge num outeiro ao pé do rio

Tejo, no seu curso médio-interior de Portugal onde se encontram a lezíria ribatejana, a charneca alentejana e as serranias da Beira – desempenhou um lugar estratégico e de passagem, onde os transportes civis e militares eram facilitados e em ligação directa com Lisboa. A localização geográfica do vale do Tejo efectivamente permitiu a navegação com diferentes tipos de embarcações, tanto que no início do século XX o barco era o principal meio de transporte de produtos nesta área. O transporte fluvial era mais rápido, mais seguro e conseguia levar mercadorias mais volumosas do que o transporte por terra (Bonaventura 2011). Por este carácter de lugar transitório, segundo alguns Abrantes não desenvolveu particulares formas de "tradição". Ou provavelmente não foi capaz de valorizá-las, como o caso premente do antigo mercado diário municipal que em Junho de 2011 foi reinaugurado reconvertido em “criativo”, abrindo-se também às discordâncias. Deixando de vender-se fruta e legumes, produtos da terra, no novo espaço cultural – de acordo com o Ministério da Agricultura, do Desenvolvimento Rural e das Pescas (MADRP) – pretende-se “divulgar e apresentar produtos locais, regionais e nacionais” e também dar lugar a “jovens empresários e criativos que queiram divulgar os seus serviços ou produtos”. Divergências estão subjacentes à própria conceptualização de tradição, não deixando porém de envolver a esfera identitária e política, como desenvolvido mais a frente.

A cidade patenteia e esconde a sua forma. As coisas, os monumentos, os lugares revelam o carácter que a própria cidade tem, se atribui ou quer ter, como Italo Calvino (1972) faz Marco Pólo dizer ao Kublai Khan a propósito das cidades invisíveis, as quais “como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor do seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa”.

A cidade aliás apresenta-se de forma diferente consoante o modo como a ela se chega. Chegando de comboio a Abrantes, à estação do Rossio ao Sul do Tejo, tem que se percorrer a ponte que atravessa o rio Tejo. Na margem direita do rio levanta-se a escultura encarnada de Charters de Almeida. A sua “Cidade Imaginária” – obra de fronteira entre a escultura e a arquitectura – enquadra o já existente, como desenho no espaço, e como portas, abre passagens para a imaginação. Um folheto informativo

explica que objectivo da obra é ligar simbolicamente as duas margens do Tejo assim como, durante séculos, fizeram as barcas – “era ali, no início da Rua da Barca, que começava a longa subida de homens e mercadorias até ao centro de Abrantes”. Aí, naquele mesmo local, começou também a minha longa subida até ao centro de Abrantes, passando, sem esconder uma inicial hesitação, essas portas vermelhas que me ofereceram uma primeira imagem da cidade, imaginária e real, que se me apresentou sempre de formas variáveis ao longo do tempo, na sua identidade indefinida ou continuamente em definição dado o carácter único e irrepetível de cada vivência. Abrantes, como cada cidade ou lugar, poderá dizer-se uma cidade imaginária.

Continuando a falar das características de Abrantes, as pessoas avançavam conselhos e caminhos possíveis e interessantes a seguir na pesquisa etnográfica, oferecendo-me uma primeira percepção do território abrantino ou, melhor, das imagens, perspectivas e representações construídas acerca dele, bem como considerações acerca do que a antropologia possa estudar. Algumas pessoas identificaram antropologia e arqueologia, outras reconheceram no património material e tradicional o seu estrito campo de interesse, outras ainda interpretaram a antropologia como registo do que parece chegar ao fim.

“Não é conhecida por grandes tradições ou artesanato local.”

“Há alguns restos da época romana descobertos.”

“Deverias ir aos encontros no Rancho Folclórico.”

“Efectivamente muitas coisas estão a desaparecer.”

O que entendiam por tradições, artesanato local e folclore não foi explicitado e talvez já não faça muito sentido referir-se a um termo mais do que a um outro, dado que os seus contornos são continuamente renovados e reformulados nos discursos académicos e nos discursos locais. Todavia, reflexões acerca da conceptualização dos termos e a reconstrução histórica da longa discussão que se animou – e continua viva – em busca de seus contornos (*Seminário 1992*) poderão ser úteis para tentar

esclarecer o contexto no qual são empregados neste caso como em muitos outros semelhantes, sempre pressupondo uma certa sobreposição de disciplinas e ligados a uma percepção nostálgica de mudança e desaparecimento.

Começando pelos dados históricos, o termo folclore foi proposto em 1846 por Ambrose Merton sob o pseudónimo de William John Thoms para designar o saber (do saxónico, *lore*) das pessoas comuns, do povo (*folk*), a partir de então difundiu-se e foi continuamente redefinido (Carvalho R. 1992). Na base do conceito, está a percepção de uma diferença entre a cultura erudita e a cultura popular que encontra raiz na Idade Moderna europeia. O popular era o que pressupunha um carácter de permanência e de antiguidade, era a cultura tradicional considerada como isolada e ligada ao povo, com uma maior inércia e uma memória mais longa, resistente e sobrevivente às pressões de mudança. Estas realidades eram percebidas como mais autênticas, embora em perigo e fragmentadas, como mundos originários, tradicionais, como um testemunho ainda vivo do passado no presente, percepção que fez com que se propagasse a febre pelo folclore no quadro dos nacionalismos então emergentes.

Como é natural, também em Portugal se manifestou o “gosto moderno pelo popular”, que teve por testemunho o Museu de Arte Popular (Leal 2009; Alves 2011), recentemente reaberto em Lisboa, bem como os Ranchos Folclóricos (Leal 2000), hoje em dia ainda activos no país, e o Concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal (Brito 1982; Félix 2003). Este concurso foi aliás o mais eloquente testemunho do esforço do Estado Novo de se apropriar selectivamente do popular com o objectivo de construir e propagandear uma certa imagem, rural, tradicional, da nação.

Mais recentemente, a abordagem do folclore entra num amplo processo de redefinição de contornos, a começar pela atenção já não apenas à dimensão tangível mas também imaterial do património; pelo descartar da noção de autenticidade (Handler 1986) e do sentimento apocalíptico da sua extinção; pela crítica da distinção entre cultura popular e erudita por via de uma reconfiguração da noção de etnicidade (Maher 1994); pela crítica do conceito de tradição permanente e estática, dada o seu carácter dinâmico e em contínua transformação (Hobsbawm and Ranger 1983); e, por

último, pela percepção da importância crescente da “cultura de massas” (Eco 1964) – processo que se reflectiu no percurso e nas Convenções do sector da Cultura da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência, a Cultura e a Comunicação) desde a sua fundação em 1945 até hoje (<http://www.unesco.org>; Cabral 2009).

Entretanto a definição de Hafstein para reconhecer o património cultural imaterial – “practices that communities, groups, and individuals recognize as heritage [that] we simply don’t know what it is until we go out and ask them” (Hafstein 2007) – pode ser extensível ao património material. O que é designado como património, em síntese, passa por um processo de reconhecimento, portanto pelos agentes que o promovem. Nada contém em si mesmo a dimensão patrimonial. O que uma dada técnica e saber permitem produzir pode tornar-se artesanato, obra de arte, lixo, reciclagem dependendo do reconhecimento, do consenso alcançado, que encontra a sua máxima expressão no seu valor simbólico e no acto de venda ou de troca. Como diz Arjun Appadurai (2009), por um lado “os actores humanos conferem significação às coisas”, por outro “são as coisas em movimento que iluminam o seu contexto humano e social”. A definição de um objecto supõe uma intermediação social, o próprio objecto é assim “inerentemente social” segundo Alfred Gell (2006). Esse facto é claramente ilustrado pela peça teatral “Art”, de Yasmina Reza, cujo fulcro dramático é a discussão entre os três personagens sobre o estatuto de uma tela branca assinada por um famoso pintor. Deve ser considerada como arte ou não? Como neste caso, em que para o seu comprador a assinatura qualifica a tela como arte, também no artesanato o selo de garantia – uma espécie de “assinatura” maciçamente utilizada – certifica “o processo de manufactura, segundo a mais antiga tradição” e assim incentiva o seu reconhecimento e valor.

As pessoas com quem discuti o assunto em Abrantes, à luz de concepções mais tradicionais ou da sua recente problematização, afirmam de qualquer forma a necessidade e importância do reconhecimento do património, onde a tecelagem manual se insere nebulosamente. Pois, como já foi referido, pouco nítidos são os conhecimentos acerca da tecelagem manual desenvolvida nesta zona e poucas as

fontes escritas para formá-los. Seja como for, esse reconhecimento faz-se fundamentalmente por recurso à memória e às fontes orais.

Seguindo o historiador Pierre Nora, não devemos no entanto entender a memória como uma entidade fixa ou cristalizada, mas como algo em permanente transformação em função de um contínuo vaivém entre o presente e o passado. “Indeed, it is this very push and pull that produces *lieux de mémoire* – moments of history torn away from the movement of history, then returned; no longer quite life, not yet death, like shells on the shore when the sea of living memory has receded” (Nora 1989). Apesar da imediata e nítida imagem metafórica das conchas levadas à praia pelas ondas do mar, a este movimento casual junta-se um movimento decisivo, uma acção de intervenção e de escolha, para a produção de lugares de memória. Entre tantas conchas emergidas dos fundos do mar, algumas são deixadas e esquecidas, outras olhadas e recolhidas das ondas do mar. É a partir destas que são elaboradas e construídas as tradições, num processo que passa pelo reconhecimento acima referido.

No caso específico da pesquisa realizada durante o estágio no Concelho de Abrantes, pode-se dizer, sem arriscar, que ela teve origem nesta perspectiva de levar a cabo e valorizar a escolha do fundo do mar da tecelagem manual. Hoje em dia, efectivamente, as tecedeiras activas no Concelho de Abrantes são poucas e trabalham em lugares isolados, com pouco contacto com exterior das suas comunidades. Apesar disto, embora não haja actualmente pessoas a aprender, perduram as memórias e a sabedoria de algumas mulheres. Assim também a perspectiva perante a tecelagem, como em geral a tradição, parece assentar num contexto de urgência pelas transformações que se observam ou antevêm – parecido com aquele que se manifestou em Portugal a partir de finais dos anos 1940 (Leal 2000), com o grupo de investigadores que havia de fundar mais tarde o Museu de Etnologia: Jorge Dias, Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano, Benjamin Pereira.

Recolher, lembrar, registar, arquivar o saber e o acontecer torna-se quase uma ânsia, agudizada pelo sentimento de dever e de responsabilidade de cada em não perder o que é percebido como estando em perigo, como desaparecendo, como se os eventos do presente pertencessem já ao passado, no actual processo de aceleração da

história. Aliás, a rapidez que investe os acontecimentos que constituem a história, igualmente investe as informações acerca deles. Dum lado, andam a correr as contingências, do outro, os registos. Enquanto registo – e produção – da cultura, da chamada indústria cultural de massa, os novos média têm um papel extremamente influente. São a promessa de estabilidade à frente do transitório perene, sentido como num estado crítico. A tentativa e frenesi de ter uma visão cada vez mais abrangente e pormenorizada dos acontecimentos e das transformações, fez com que as imagens se tenham tornado fundamentais na fixação e como força de legitimação. Pois, a imagem foi erguida a objecto, instrumento, linguagem e memória. Adoptar uma atitude dinâmica, interdisciplinar e criativa, entre a tradição e inovação, “alternar amnésia com mergulho na memória longa, transcendência com imediatez, individualismo com dissolução na massa” (Carvalho J. 1992) é o que será preciso?

A própria vida das pessoas comuns torna-se cada vez mais lugar de história, portanto de informação, vestida de um tom nostálgico de um passado já profundamente transformado ou que “quase chegou ao fim” como frisa Manuel Batista Traquina em relação à tecelagem no Souto – aldeia no norte do Concelho (Traquina 2008). Daqui poderia explicar-se a necessidade de preservação e divulgação da continuidade e memória histórica, a necessidade de construção e valorização da identidade, em linha com as reacções e as respostas aos desafios contemporâneos e com o crescente esforço no investimento no património cultural.

Em Portugal, como refere Luís Silva, um processo de desruralização – traduzível num triplo movimento de perda demográfica, retracção dos usos agrícolas do solo e desenvolvimento da actividade turística – afectou o país a partir dos anos 60 do século passado. Exactamente em resposta à tomada de consciência deste processo, comum a outros países europeus, são formuladas e implementadas hoje em dia políticas de desenvolvimento e requalificação local em meio rural. Estas medidas, que vertem principalmente na patrimonialização dos recursos rurais e no desenvolvimento do turismo, reflectem até na esfera económico-comercial os movimentos de selecção, elaboração e valorização de traços da memória. No processo de elaboração da

memória só alguns traços são valorizados, por razões tanto de contingência quanto de escolha.

Consciente disso tudo, o que pessoalmente procurava era também afirmar a vida e não só registar os seus vestígios, com base na convicção que as novas tecnologias se desenvolvem em torno das competências alcançadas e transmitidas. A tecelagem não está parada, congelada ou fixa, mas está em vida e na vida. É propriamente parte da vida das pessoas, das suas actividades quotidianas, e como tal está envolvida no tempo e no espaço, transforma-se e adapta-se, num movimento contínuo. Trata-se pois da vida humana como da vida na tecelagem, que para ser sentida e percebida deve ser vivida.

## *2. Ao encontro da tecelagem*

Um dia no fim de Agosto, o autocarro deixou Abrantes ao meio-dia, com um calor que mal convivia com o ar condicionado e as cadeiras de falso veludo no interior. Por pouco mais de três euros levou-me até Fontes, a vinte cinco quilómetros, passando por Rio de Moinhos, Braçal, Pucariça e pela margem toda do rio Zêzere: Aldeia do Mato, Bairros Fundeiros e Cimeiros, Cabeça Gorda – onde estavam a desmontar o palco do arraial, Carreira do Mato, Carregal, Ribeira da Brunheta, Souto, Atalaia, Sentieiras, Carrapatoso e Bairrada. Um trajecto longo mas com vistas deslumbrantes, que logo desapareciam e davam lugar a outras pela rapidez com que o motorista fazia as curvas nas estradas quase desertas. O autocarro serviu apenas para uma dúzia de pessoas naquele dia de verão.

No norte do concelho poucas pessoas se deslocam, por causa do trabalho ou da escola, portanto nos horários de saída e de entrada, e com meio de transporte privado. Os transportes públicos servem também estes horários – estratégicos – e de manhã permitem alcançar Abrantes também por exemplo para fazer as compras, ir ao hospital ou apanhar o comboio e à tarde consentem, na direcção oposta, regressar para

as aldeias da margem esquerda do rio Zêzere. No fim de semana não há serviço de autocarros. Não sei se foram as pessoas a adequarem-se a este funcionamento ou ao contrário, mais e outras carreiras não iriam ser úteis.

As estradas, desde mais de um século até hoje, estão pensadas para pôr em comunicação os lugares e as pessoas que os habitam, banal dizê-lo, e no menor tempo possível. Não estão pensadas certamente para ser vividas, tanto que nas estradas estão aqueles que são marginalizados, pelo menos nos países ocidentais. As pessoas andam pouco a pé. Nas aldeias paradoxalmente é mais comum os idosos caminharem, limitando-se às ruas da aldeia e a breves distâncias, para ir aos próprios terrenos cultivados, fazer visita às pessoas, ir ao café e aos Domingos à missa. Pessoas a andar a pé dum sítio para outro não há e não é pensado que deva haver. Passeios esporádicos são organizados no fim de semana, pelos caminhos de terra.

O autocarro acabou a corrida à frente do Café Central das Fontes, onde homens em fato de obras estavam a almoçar sandes e cerveja. “Antes havia pessoas a trabalhar ao tear, mas agora já não”, consegui perceber entre uma mordida e um pedaço, no meio do cheiro a álcool. O meu caminho prosseguiu, mas só depois dum banho no rio e do sol começar a cair. Imaginei estar numa fábula, em que várias e bizarras personagens apareciam. Encontrei com um cego no café, um senhor que lembrava da avô que com 90 anos trabalhava ao tear, um rapaz estrábico numa oficina de carros, um empregado atrás do balcão dum café vazio, um casal de velhotes em frente da porta da casa deles, uma senhora que mal me entendia, enfim um senhor sentado num café: ninguém sabia ajudar-me na minha procura da tecedeira. Parecia-me uma prova, uma caça sem fim duma espécie em via de extinção, difícil para encontrar, talvez bem escondida. Com esperança, acelerei o passo quando vi uma senhora que lentamente estava a subir uma rua estreita. Tem dois teares em casa, mas já não pode trabalhar neles por causa dum acidente de carro que não lhe permite mexer os dedos, apesar da operação que fez em Lisboa, no hospital de Santa Maria. Mostrou-me o braço esquerdo, uma grande cicatriz o sulcava. Se fosse mais supersticiosa iria interpretá-lo como signo de grande e perseguidor azar.

Segui a pé, na direcção da aldeia do Souto, cruzando-me intermitentemente com uma camioneta que de casa em casa andava distribuindo sacos de centeio para as galinhas. Cheguei rapidamente a Atalaia, aceitando a boleia na parte detrás de uma carrinha, ao fresco. Ao descer, duas mulheres encostadas ao portão duma grande quinta estavam a conversar, com a Bíblia na mão. Vendo-me sozinha, ficaram surpreendidas, “hoje sabemos não ter segurança nenhuma, mas um dia graças a Deus vai haver paz”. Se hoje semearmos medo, será um dia possível recolher paz?

O sol estava a esconder-se detrás das casas quando cheguei ao Souto. Quatro mulheres explicaram-me como chegar à casa da tecedeira. Finalmente encontrava uma tecedeira. Fui ter com ela à sua casa, mas a senhora Laurinda também estava sem poder trabalhar, o seu joelho direito torceu-se, teve de ir ao hospital em Abrantes e está à espera de lá voltar na semana seguinte. Passei a noite no Souto, em casa da Maria da Conceição – irmã da Laurinda. A casa, daquelas antigas e pequenas, com corredor central, casa de banho ao fundo, quartos e sala aos lados, adormeceu pouco depois do jantar, apesar dos telefonemas insistentes da filha preocupada. Tinha muitos tecidos para me mostrar, alguns fora do lugar, porque os tinha utilizado para a festa da aldeia, dias atrás. A senhora Maria também tecia mas sempre o fez por obrigação, gostava muito mais de trabalhar no campo. Quando nasceram os netos a sua vida mudou, não havia tempo para “entrar ao tear”.

Acordando às sete da manhã no dia a seguir, Nuno – o marido – já tinha ido ao campo trabalhar. Sempre gostou disso, sem preocupar-se em ter uma casa maior, “um palácio”. Fomos à dependência contígua à horta e ao lugar onde têm os animais – galinhas, porcos, cães. Aqui é que a Maria da Conceição passa grande parte das horas da sua vida. A casa onde temos dormido é só para isso, para dormir. Qual dos dois lugares dever-se-ia chamar “casa” fica por resolver. No critério mais comum casa é aquele espaço repartido em mais divisões, funcionais cada uma para desenvolver uma actividades. Casa é o lugar onde se dorme. Casa é onde se “faz a vida”, onde se passam mais horas ao longo do dia e se faz convívio familiar. Casa são as pessoas que a habitam. Casa é lugar privado, lugar de intimidade. Casa geralmente é uma, material e afectivamente falando. Raro é pensar ter uma casa que saia destes critérios.

O café central da aldeia de Mouriscos que se encontra na praça do coreto e da igreja estava fechado ainda. Para Bioucas e rio Zêzere, as indicações eram na mesma direcção. Aí também a maioria da aldeia estava ainda na cama. Sentei-me ao pé do café como uma senhora me aconselhou e passados alguns minutos que pareciam horas pela fome, abriram-se as portas do café. A senhora Paula acolheu-me com calor e perplexidade por saber duma menina estrangeira estar lá e tão cedo de manhã. Falou-me depois do passado, das velhas tecedeiras que havia ao pé do café, do barulho que se ouvia, da Carmelinda e da Idalina que ainda tecem. Havia muitas mais tecedeiras que esperavam a chegada das pessoas para vender tecidos, hoje não é assim, há sempre menos pessoas a vir aqui. Passando pela mata, prossegui até Carreira do Mato e Aldeia do Mato, onde um amigo da praia fluvial deu-me boleia para regressar a Abrantes.

### *3. Os lugares da tecelagem*

Foi portanto nesse dia de fim do Verão que encontrei os lugares onde faria “trabalho de campo”, na freguesia do Souto, na extremidade norte do concelho de Abrantes, a sua área mais declivosa e elevada, com uma altitude de 200 metros, inclinada para o rio Zêzere. É a área mais chuvosa e fria da zona, onde o Inverno é mais rigoroso e longo. É uma área dominada por eucaliptos, só aqui e ali pinheiros e oliveiras, no meio de vales sinuosos, escavados pelos cursos da água do rio que assume a forma duma lagoa por causa da construção da barragem de Castelo de Bode, inaugurada em 21 de Janeiro de 1951, segundo o programa da “política da electricidade” anunciado em Julho de 1945 pelo governo de Salazar, após a guerra e com o apoio de Inglaterra. A Barragem do Castelo de Bode é hoje umas das mais importantes reservas de água do país, alimentando a central de produção de electricidade e permitindo regularizar as variações hidrológicas da bacia do Tejo, sendo o rio Zêzere um seu afluente. Deixando de ser uma via de comunicação, é hoje lugar estival e turístico pelas praias fluviais que se formaram. Antigamente, a parte

norte do concelho era uma grande área florestal, de pinheiros e castanheiros – há seis anos ainda havia poucos eucaliptos. A madeira era levada à cabeça pelas raparigas até ao rio – uma autêntica estrada que a madeira percorria flutuando sobre a água, antes da barragem do Castelo de Bode formar a grande albufeira. A jusante os madeireiros enviavam homens para a beira do rio para colocar correntes que retinham a madeira em lugares estratégicos. A etapa final da viagem levava-as para as serrações da Praia do Ribatejo, em Constância.

Foi em Bioucas – aldeia na freguesia do Souto “emoldurada pelo verde da vegetação e pelas águas da albufeira” (Traquina 2007) – que encontrei um lugar onde ficar durante o trabalho de campo, contando com o bom acolhimento que recebia das pessoas. O lugar da pesquisa foi-se oferecendo e definindo quase naturalmente, por escolha ou reconhecimento quase inconsciente das várias partes. Como é normal teve algumas dificuldades, a casa era “sem condições” – como a proprietária dizia – , mas isso para mim não importava, precisava dum tecto, duma cama e de electricidade para o computador e a máquina fotográfica. Isso tudo havia, a água ia buscá-la à fonte na praça do café.

Uma vez na minha nova casa, não sabia bem como fazer. Pensei nas palavras da Catarina Alves Costa quando apresentou em aula o seu primeiro documentário “fiquei dois dias em casa, enfim perguntei às senhoras que passavam com o gado todos os dias à minha frente se podia segui-las”. Há um mundo lá fora. É só ir lá, observar, encontrar, tocar, escutar.

Desde o primeiro encontro, a Carmelinda fez-me entrar em casa sem hesitações. Uma vez explicado que a Paula do café me tinha indicado a sua casa, convidou-me a tomar o pequeno almoço na cozinha, com pão caseiro, queijo e leite. Sentadas à ponta duma grande mesa rectangular em madeira que ocupava por inteiro a antiga cozinha com muitas cores e mobília em miniatura, explicou-me que só depois de cuidar das galinhas e da horta é que se ia pôr ao tear, para trabalhar até antes do almoço. O tear dela fica numa das dependências ao lado, é muito antigo, tem mais de 120 anos, é de castanheiro com órgãos de pinho. Indicou-me as peças do tear – as mesas, as travessas, os pegões, o órgão, os compustores ou pauzinhos, o travador, os

liços, os fradinhos, a ruleta ou rodinha, os braços da queixa, a queixa, o pente, os timpereiros, o peso, os trambulhos, as apinhas que são três só para tecidos que levam já um bordado feito com os pés, ao tear, não ficando totalmente liso. Explica-me que os teares faziam-se de castanheiro, de cerejeira e de choupo, normalmente pelo carpinteiro. Montada no tear estava uma colcha, com o motivo de serradura na barra. Com a sua mãe é que aprendeu a tecer ao tear – costumava-se dizer que “filha de mãe tecedeira, era quase certo ser tecedeira também” (Traquina 2007). Nesse e noutros encontros contou-me da sua mãe, que todos conheciam por ser sorridente e de bom coração, da sua família, do seu filho, dos netos, das alegrias e dos sofrimentos. Quando vai acabar a colcha não sabe dizer, não é um trabalho onde se possa contabilizar o tempo ou ter pressa – “acabar é quando for, quando estiver pronta, já não posso correr a foguetes”. Uma colcha geralmente leva vinte e mais novelos de algodão – puro algodão Águia 4 – que devem ser enrolados nas canelas, com o chamado caneleiro, assim como a Carmelinda estava a fazer. Uma vez acabada a colcha, talvez para o Natal, precisa tirar a urdidura e voltar a urdir para um novo trabalho. Urdir é “uma operação extremamente complexa e demorada” (Instituto Português de Museus 2007), um trabalho de muita paciência e atenção. Com a tabuleta na mão enfia-se em cada buraco um dos fios, que em conjunto vão ser postos na urdideira, segundo a disposição necessária para a tecelagem que se quer realizar no tear. Na operação de montagem é empregue o restelo, “uma peça constituída por um caixilho de madeira quadrado, no qual estão cravados verticalmente uma série de segmentos de madeira, entre os quais se distribuem os cadilhos da urdidura” (*ibid*).

Sempre em Bioucas, há a Idalina a tecer em casa. Na sua casa, mostrou-me as fotografias da família, dos dois irmãos militares que foram para Moçambique e Angola, nunca casou. Com mais pressa mostrou-me os dois teares – um devia ser utilizado por uma senhora que queria aprender, o outro protegido das moscas por um pano, é um tear mais antigo, com centenas de anos, que pertenceu a outras mulheres. Nas travessas deste último tear notam-se, apesar de ser pequenas, cruces em vermelho, pintadas há mais de cinquenta ou sessenta anos por um homem, “para não embruxar”. Indicou-me os utensílios – a dobadeira para encher o algodão, a roca para

fiar o linho, o serilho, o fuso, os pentes antigos e o restelo para pôr a teia no tear. Nunca a vi trabalhar ao tear, mas mostrou-me tudo o que havia acumulado em anos de trabalho, cuidadosamente guardado em baús: passadeiras, tapetes, colchas, mantas, todas de cores brilhantes. Naquela altura havia muitas tecedeiras, os tecidos – as mantas para a cama, o enxoval, as células para os homens – eram todos feitos a mão. Havia muitos clientes também, embora não suficientes para ganhar a vida com a tecelagem. Igualmente como agora, vendiam os trabalhos directamente a particulares. As tecedeiras portanto trabalhavam por encomenda, isso também porque não podiam trabalhar o tempo todo ao tear. Iam a pé, passando pela charneca, até a estação de comboio em Abrantes ou de barco para o outro lado do rio, para buscar o algodão, levar as encomendas e receber novas.

Na aldeia do Souto, encontramos a senhora Aurélia que se dedicou à tecelagem com igual paixão. Tece desde muito nova – até aos dez anos andou na escola, depois teve que ir a trabalhar. Agora continua a tecer, mas só para a família: três filhos, quatro netos, duas noras e um genro. Entretanto mostrou-me a fotografia dela num artigo sobre as tecedeiras do Souto que foi publicado na revista Zahara (Traquina 2008).

Os tecidos dela eram vendidos para fora, para além do rio, na região de Tomar, onde iam todos os meses de barco levar tecidos e buscar o algodão. Costumava trabalhar ao tear à noite e de madrugada, com a luz acesa, enquanto durante o dia trabalhava no campo. Este ritmo mudou com o casamento e os filhos, com a agricultura deixar lugar ao mato, enfim com casas e terrenos cultivados a serem cobertos pela albufeira do rio Zêzere. “Agora acabaram com tudo, foram cobertas muitas casas pelo rio. Aqui abaixo havia muitos terrenos para cultivar. Deste lado já haviam poucas casas, mas daquele lado, aí sim, haviam muitas casas, agora cobertas. No fundo, havia o Contraste, que também desapareceu. Deixou de haver lá gente. Ainda por cima introduziram os javalis, que acabaram para comer tudo, comiam tudo à gente, é o que estragou”.

A aldeia do Souto nasceu perto do rio Zêzere, do lado da rua de Santo António, mas muito mais para abaixo, à beira do rio, onde era mais fácil apanhar a

água. Pouco a pouco, com a rede canalizada e com a construção da barragem, a aldeia mudou, casas e ruas foram construídas cada vez mais para cima. O senhor Manuel contava-me isso com uma revista na mão, ao portão da sua casa. Vestia uma camisa estampada com a frase “c’est moi que décide”. Não fala francês, estava a espera de ouvir novas histórias de contratos de trabalho em França ou Suíça, como muitos homens desta zona. Trata-se de localidades marcadas pelo êxodo rural e pela migração, que em Agosto – no meio de arraiais e festas – vêm o regresso dos emigrantes. Manuel trabalhou em Lisboa, como padeiro. Não só ele, muitos homens iam para Lisboa trabalhar e não regressavam todas as semanas, nem todos os meses, só de dois em dois, ou três em três meses. Havia um consistente vai e vem. Agora muitos regressam à terra só no verão, são raros os que vêm ao fim-de-semana.

A mãe de Manuel era tecedeira, trabalhava no campo e ia ao tear à noite, ou quando chovia muito ou algo a impedia ir ao campo. Não ganhava a vida com a tecelagem, embora trabalhasse muito e tivesse clientes até Portalegre e Ponte de Sor. Levava as encomendas até a estação de comboio em Abrantes e os clientes iam até lá para levantar os tecidos. “Recordo-me quando era pequenino: ia com a minha mãe, a pé de aqui para Abrantes, pela charneca – demorava umas duas horas”. Era assim que se vivia. Naquela altura havia muitas tecedeiras. As mantas para a cama e os tecidos eram todos feitos a mão, tanto na tecelagem como na costura. O que hoje se compra, antes era encomendado às tecedeiras. Faziam-se não só colchas ou mantas bonitas de agulha, de lã, mas passadeiras e tapetes de trapos sobretudo, mais económicas. A mãe era a única a tecer na sua família, mas havia mais quatro ou cinco mulheres na aldeia a saber tecer. Teciam por encomenda que vinham do passa palavra entre as pessoas. A maioria das encomendas vinha dos casamentos. As noivas gostavam de levar estes trapos de trecho, então encomendavam-no. “Não era propriamente venda de artesanato. Nas terras que também se dedicam a isso organizam-se feiras de artesanato para a venda, mas aqui não, em geral é tudo por encomenda”.

O senhor Manuel nunca entrou ao tear, costumava encher as canelas, dobar o algodão, quando era miúdo. Entretanto, cresceu praticamente em baixo do tear. Quando a sua mãe trabalhava ao tear durante a noite, ele, a irmã e os outros dois

irmãos estavam de baixo do tear a ler, com um candeeiro de petróleo ou de azeite. Iam lendo e ela estava a ouvir e a trabalhar. Sabia quase a Bíblia toda, eram eles a ler. A mãe sabia ler, mas só letras impressas, letras escritas a mão ela não sabia.

Entre as coisas guardadas que recebeu de herança, mostrou-me uma colcha branca, dos anos cinquenta, que a mãe lhe deu quando ele casou, muito parecida com as da Laurinda, prima do Manuel. “É para a cama, é pesada e aquece. A maioria das pessoas tinha colchas daquelas de trapo, mais baratas, que eram com cores, chamavam-se mantas ribatejanas”. Virando a colcha pela parte detrás mostrou-me as junções, cosidas a mão, fora do tear, das partes trabalhadas individualmente. Este tipo de colchas eram feitas para dias de festa. A colcha que me mostrou é posta todos os anos em volta do túmulo do Cristo, na Páscoa, que consiste numa imagem de Cristo crucificado, colocada dentro dum caixão, a um metro de altura do chão, na igreja, para poder pôr as colchas à sua volta. Daí, da igreja, começa e acaba uma procissão – procissão do enterro – que dá a volta à aldeia toda. Durante esta procissão, as pessoas que têm colchas em casa penduram-nas à janela.

Ao fundo da aldeia do Souto, a estrada – que começa atrás da Igreja – passa pela capela de S. António e acaba numa vista panorâmica sobre a mata e o rio, levou-me à pequena cabana em madeira, ao lado duma casa, pequena também onde está a Laurinda a tecer. Espreitei o interior pela pequena janela que dava para a rua e vi mãos enrugadas, bronzeadas e fortes, concentradas, apesar da penumbra projectada pela minha sombra. Surpreendidos no momento mais delicado, os dedos rápidos e um pouco torcidos da mão direita movem-se entre um fio e um outro, acompanhados pelo som da voz e pela mão esquerda, a sustentar e endereçar uma das agulhas. O dedo indicador separa rapidamente os fios, marcando como uma pausa entre as notas musicais, onde a agulha pode passar para levantar e fixar o fio. Cada fio é tão fundamental quanto cada espaço entre eles para compor o resultado final, sem dissonâncias. Duma extremidade até a outra, da direita à esquerda, da esquerda à direita, cruzam-se os fios, juntam-se as teias, forma-se o tecido e aparece o desenho. Cada movimento e gesto é pensado e dirigido para isto, num conjunto. Aí, na velha, pequena e escura dependência ao lado da casa está a Laurinda ao tear e através da

janela convida-me a entrar. A porta está aberta. No interior, a pouca mas suficiente luz natural mostra as humildes condições da cabana, feita completamente com travessas de madeira, às quais está solidamente travado o tear, seguro e fixo ao bater do pente. Aquele pequeno espaço parece comportar consigo anos de vida, de trabalho, de histórias, ao quais se agarraram aranhas e pó. Imagens religiosas de velhos calendários, entre os quais um que ostenta “A Funerária”, estão penduradas nas travessas de madeira envelhecida, como fossem fetiches supersticiosos. Ficando ao lado dela, algum tempo, quase sem falar para não a distrair, comecei a perceber como funciona um tear e quanta concentração este trabalho precisa.

De bastante complexidade é descrever de forma linear os vários passos que se sucedem e sobrepõem no acto de tecer, que envolve no seu movimento tanto o corpo do tear quanto o da pessoa. Tal como uma partitura é gerada por anotações musicais ou um texto por séries de letras, o tecido é criado por linhas, por fios entrelaçados segundo regras precisas. A tecedeira sentada ao tear de pedal ou de pente liso, tem à sua frente a chamada teia ou urdidura – duas séries, par e ímpar, de fios de algodão, todos enfiados em liços adequadamente ligados aos pedais por meio de cordas. A urdidura, assim como um pentagrama, constitui a base para a composição. Ao pressionar um pedal com um pé, descem os fios de um liço, abrindo assim a urdidura, onde a tecedeira insere o fio da trama, de cordão – de maior diâmetro. Pressionando o outro pedal, invertem-se os liços que alteram de lugar, o que estava em cima vai para baixo e vice-versa, bloqueando a trama. O fio de cordão é puxado com o pente e em seguida fortemente esmagado, batido, até ficar completamente fixado no enredo. Trum trum. Isto é o que gera aquele som peculiar e intenso. Trum trum. E para que nada se destrua no bater forte, dois paus de madeira montados no tecido, os timpereiros, travam o pente – quando batem -, e funcionam como apoio para as mãos – quando tecem. Assim a tecedeira trabalha cuidadosamente o tecido, porção por porção, seguindo o desenho. Passa os fios dum lado e do outro, enrolados numa canela, inserida por sua vez na lançadeira – madeira côncava em forma de pequeno barco – para poder passar os fios através da teia, com mais facilidade. Põe em relevo o cordão, puxando-o e destacando-o da superfície do tecido por meio das agulhas,

ponto por ponto. Num recanto ao seu lado tem o desenho, tirado da revista de renda, com aqueles tons brancos e azuis bem à vista na tabacaria da cidade que as vende. Ao transpor o desenho para o tear, a tecedeira estabelece uma unidade de medida: a cada ponto cruz na revista correspondem dois ou três pontos de cordão na tecelagem. É a alternância de fios de cordão – mais grosso, e de algodão, linho, menos frequentemente lã – mais fino, a criar o desenho.

Outro tipo de trabalho é aquele com trapos, um trabalho menos elaborado, mais económico e bastante mais rápido, sendo basicamente o entrelaçamento de recortes de panos. Foi na freguesia da Aldeia do Mato – a oeste da freguesia do Souto e mais abaixo seguindo o curso do rio – que vi trabalhar com trapos de vestuário. A senhora Hermínia, a tecedeira da Carreira do Mato cuidadosamente corta e aguarda numa cesta pedaços de vestidos inutilizados e trazidos pelas pessoas, para serem “reciclados” em tapetes e passadeiras. A Hermínia, com um sorriso doce e expressivo, preocupa-se muito ao fazer-me entrar e ao ser fotografada na sua casa minuciosamente arrumada e limpa. Uma tarde em Outono ficamos a conversar em companhia da sua sobrinha. Sentamo-nos à mesa da sala a lanchar biscoitos caseiros e sumo. Contaram-me da festa da Carreira do Mato, que tem lugar no quarto fim-de-semana de Agosto. Há muito menos pessoas que levam as fogaças à cabeça: antigamente doze ou treze, agora só três ou poucos mais. Muitas pessoas foram para Lisboa. Com a construção da barragem do Castelo de Bode muitas empresas recrutaram pessoas para as levar ao estrangeiro e trabalhar na construção civil. Na conversa, entretanto, mostravam-me como fazer as decorações em papel para a festa. O tear da Hermínia está numa sala luminosa e branca de pintura quase fresca, naquela que devia ser a garagem e que agora é a sala para comer e ver televisão, ao lado da cozinha. Ao lado do tear, a urdideira, fixa à parede da sala, tudo numa ordem precisa. Indicando-me as botas que calça para trabalhar a terra, diz-me não ter muito tempo para trabalhar ao tear, porque cedo de manhã cuida da horta, juntamente com o marido. Assim como noutros tempos, as tecedeiras dedicam-se fundamentalmente ao trabalho doméstico e à agricultura, sem deixar de sentar-se ao tear, trabalhando “aos bocados”. Todo o dia trabalhavam no campo, só à noite iam ao tear.

#### 4. As sabedorias da tecelagem

Como é evidente ao longo destas páginas urdidas à volta do tear, as mulheres são as suas protagonistas. “Elas fazem da arte têxtil um instrumento à sua disposição, adequado ao seu desejo de sair do silêncio; um tipo de escrita de uso feminino, que contrasta e contradiz o universo dos signos escritos destinados à memória da *polis*; mas também uma espécie de espelho no qual a própria imagem se reproduz, em que a urdidura desvela as estreitas tramas do universo tanto mais ambíguo, quanto mais poliédrico e criativo” (Faranda 1996).

Certo é que a mulher tem um papel importante na tecelagem, mas ao mesmo tempo é oportuno lembrar que a tecelagem não é uma actividade exclusivamente de mulheres, apesar do pensamento comum a isso aludir. Os estudos etnográficos evidenciam uma diversidade de realidades, em que os lugares ocupados por homens e mulheres mudam. Ficando nos limites de Portugal, nota-se que na lista geral dos artesãos, junto dos quais Medeiros e Lopes recolheram os elementos para realizar o estudo, aparecem nomes de homens – embora poucos no meio de tantas mulheres. Para uma perspectiva de maior abrangência histórica, dados arqueológicos estão em falta, mas estudos bioantropológicos poderiam superar essa carência dado que “a tecelagem é uma das actividades que, exigindo a repetição de gestos precisos com os dedos das mãos, pode ter deixado marcas ósseas detectáveis” (Costeira 2010).

A associação da mulher à tecelagem é muito antiga. Se considerarmos o mito como uma história sacra, um evento primordial e a sua narração como o que perpétua e restitui o sentido de uma condição antiga, aplicável ao presente, através da invenção de uma linguagem nova (Eliade 1965), poderemos encontrar nele uma continuidade nesta conexão entre mulher e tecelagem. Na mitologia e nas representações que a reflectem – música, teatro, pintura, literatura – encontramos muitas personagens femininas a tecer. Nos mitos ocidentais, a tecedeira é representada como mulher virtuosa e fiel (Penélope), hábil e segura (Aracne), violada e corajosa (Filomena).

Uma força divina e ambígua – como a famosa imagem da mulher-aranha lembra – que cria pelo próprio corpo e pelas próprias mãos um espaço reservado a ela. Criando e habitando esse espaço, dá continuidade à tradição e ao mesmo tempo afirma-se a si própria. A sua afirmação nestes termos é algo considerado intrínseco à própria natureza feminina. Repetindo a gestualidade requerida na tecelagem, subordina o potencial de desordem feminina à normatividade sossegadora do âmbito doméstico, alimentando uma continuidade, uma permanência da tradição, uma memória. E no entanto, na mitologia sempre foi potencialmente criadora de uma linguagem própria, crítica e disruptiva. Num vaivém repetitivo, as mãos dirigem o tear e os fios, os fios cruzam-se, o desenho vai-se criando pelos fios endereçados pelas mãos atentas. Esquerda direita, direita esquerda. Dentro fora, público privado. À frente está a teia, em baixo o que vai sendo feito e enrolado, num acto de criação. Ao meio está a tecedeira. Passado, presente e futuro.

A imagem criada pela mitologia é a de uma mulher simultaneamente débil e forte que à frente da tela se recompõe a si própria, como ao espelho. E através da imagem reflexa poderá tornar-se fonte de uma história plausível e construível. Quanto ideias e relações com o mundo provenientes de um tempo mítico e mágico continuam a ter efeito, pode-se supor através das histórias de vida e de testemunhos individuais (Lippe 2002). Pois, o que escapa à mitologia é a particularidade dessas vidas, as histórias dinâmicas que saem do arquétipo da imagem mitológica. Por detrás das histórias das tecedeiras é possível vislumbrar a clássica figura da mulher sozinha e dedicada em casa, mas também a imagem da mulher imersa numa rede polimorfa de relações e lugares, fora das paredes domésticas, envolvendo mais e várias pessoas no quotidiano da tecelagem.

Na aldeia do Souto que havia um homem que trabalhava para as tecedeiras, tingia a lã e o linho que vinham em bruto. Para a laboração do linho, precisa-se de muita água, por isso é tratado nos lugares onde a água é abundante. Antes cultivado e macerado pela água do rio Zêzere, era depois transformado em fio. Fiava-se a lã também, porque havia muitos rebanhos na região.

Mais recentemente, nos anos 60, estabeleceu-se um tecelão, com uma pequena indústria artesanal de grandes teares, todos manuais. O senhor, que vinha de Tomar e era do ramo da tecelagem, pensou ter encontrado no Souto o abrigo necessário para a sua empresa de tecelagem, que contava com teares aptos para tecidos de um pano só, inteiros – as peças que se fazem em casa são de três ou quatro panos, sucessivamente ligados. Para as pessoas desempregadas foram criadas formações de tecelagem, mas aconteceu que muitas delas nunca aprenderam a tecer, assim terminou projecto.

Talvez, como a perspectiva feminista quer marcar, aos homens sejam reservadas posições profissionais e lugares de maior prestígio – a este propósito pode ser interessante aprofundar a história do padre e tecelão João Pedro Ferreira Airosa "o homem que no seu país mais sabe e compreende do ensino da tecelagem", fundador, em Braga, da instituição que hoje em dia tem o seu nome (<http://www.artesanato-airosa.pt/historia.php>). O que se esquece é a sabedoria, qualquer que seja o sexo. Sabedoria e competência de processos técnicos que a pessoa pode exercitar e transmitir, ou não. Neste sentido parece mais importante perguntar, como também Yves Durand faz para o bordar, quem aprende a tecer e porquê (2006).

### *5. Aprendizagem e esquecimento*

Como já disse antes, actualmente ninguém está a aprender a arte da tecelagem no concelho de Abrantes, mas a minha vontade de “entrar ao tear” – que nunca se concretizou – poderá ser útil para avançar algumas suposições. Embora não seja uma obrigação na pesquisa etnográfica passar pela prática do que se estuda, achava importante experimentar e porque não aprender a tecer, para uma percepção directa da técnica, dos movimentos, dos gestos, e para uma atitude mais participativa. Nenhuma tecedeira me perguntou se queria experimentar. À minha pergunta se me ensinavam as reacções foram de cepticismo e de aberta surpresa. Nenhuma delas me ensinou a tecer. A razão comum era a idade avançada, portanto as várias dores do corpo que

impossibilitavam tal ensinamento, e o baixo rendimento que uma tal actividade – elas previam – tem hoje em dia.

Confesso que, para além de interesses estritamente relacionados com a pesquisa, gostava aprender a tecer também pelo encantamento que esta arte começou a exercer sobre mim, enquanto algo diferente das competências até agora por mim adquiridas. Uma espécie de “encantamento da técnica pelo modo do seu devir” como diz Alfred Gell em relação à arte que “come into the world [through] human agency that transcends the normal sense of self-possession of the spectator” (Gell 2006). Pois, para quem observa, o valor da tecelagem manual está sobretudo ligado à maneira como o tecido é produzido, não somente à qualidade e beleza do produto final, aliás muitas vezes encomendado segundo o gosto do cliente – como assinalou Georg Simmel o valor de uma coisa é dado pela resistência ao seu acesso (Simmel 1979), e assim, neste caso, o valor da tecelagem parece residir não tanto na escassez dos tecidos dela resultantes como na escassez dos artesãos, e na dificuldade de acesso ao seu conhecimento técnico.

Não podendo falar de magia como Gell no caso das canoas trobriandesas, certo é que no caso da realização de tecidos trata-se igualmente de uma espécie de poder quase secreto de mediar entre os materiais e a pessoa, que suscita ao observador o encantamento não apenas pelo produto mas também, indissociavelmente, pela técnica que o produziu. É talvez este o fundamento não só do maior valor que damos ao produto artesanal por relação ao produto industrial mas também do processo pelo qual se reconhece o valor patrimonial do primeiro.

Se por um lado é desejável - numa leitura romântica - transmitir a sabedoria e técnica da tecelagem, por outro tecer manualmente já não é considerado fundamental e economicamente sustentável, dada a facilidade e baixo custo com que se pode satisfazer a necessidade de tecidos. Além disso essa transmissão supõe uma partilha de valores, de contexto, de ritmo e estilo de vida entre quem ensina e quem aprende que hoje dificilmente ocorre. Trabalhar ao tear é sentido como algo “atrasado” que emprega tempo e energias que podiam ser dedicadas a outra actividade.

No Pego, na parte sul do concelho, na margem esquerda do rio Tejo, conheci a senhora Ilda que havia ensinado tecelagem em vários lugares do conselho - no Carvalhal, em Abrantes, enfim na sua casa do Pego. Mas hoje nenhuma das alunas continua a trabalhar ao tear, embora tenham aprendido. Descreveu-me a tecelagem como actividade em que “realmente é preciso trabalhar, requer muitas horas de concentração – o que já ninguém quer – e não dá para ir às dez horas beber uma bica, sair às quatro da tarde para estar sentada ao café uma hora ou duas. É um trabalho com o qual faz-se dinheiro só se se trabalhar e bem, diferentemente dos empregos de hoje em que ao fim do mês têm o salário, seja ele qual for”. Empregos que foram criados pelas novas empresas que apareceram na região e, assim, contribuíram para que a aprendizagem da tecelagem se tornasse cada vez menos atractiva para os mais jovens. A região com a sua localização de proximidade da A23 conta com vários parques e zonas industriais. Há indústrias relacionadas com recursos agrícolas e produtos alimentares, indústrias de energias eléctrica e solar, indústrias de cortiça, indústrias metalúrgica e de serralharia.

Indústrias de tecelagem mecânica não há no concelho. De toda forma, no passado houve “oficinas artesanais” de gestão individual ou familiar com cerca de dez teares a pedais de dimensões maiores do que os de casa, em que trabalhadores eram recrutados. No Souto, nos anos sessenta, estabeleceu-se o tecelão de Tomar com uma pequena oficina de grandes teares. Em Alferrarede Velha, sensivelmente na mesma altura, houve também experiência de trabalho assalariado ligado à tecelagem manual.

Alferrarede Velha, como sugere o próprio nome, é a parte antiga da vaidosa Alferrarede que com as novas construções, habitações e fábricas domina a paisagem que se vê do castelo de Abrantes. Do castelo que goza de uma vista a 360° sobre os arredores desce-se pelo lado oposto ao rio Tejo, rio que divide o Concelho ao meio, chega-se à praça do pelourinho a lembrar 1640 e a Restauração da Independência, deixa-se pelas costas a igreja de São Vicente, encontram-se centro comerciais, supermercados e rotundas, à enésima fonte, de São José, vira-se deixando à esquerda a via rápida. Fábricas e casas abandonadas: é o antigo centro da freguesia de Alferrarede. Percorre-se a rua principal na direcção de Alferrarede Velha, cruzando a

linha do caminho de ferro com a velha estação. Chega-se a um largo, com carros parados. Entra-se no café. Alguém sabe da antiga oficina de tecedeiras. O que me levou aí foi um artigo publicado no *Jornal de Alferrarede* em 1986 encontrado no arquivo da Biblioteca António Botto em Abrantes.

A casa que hospedava a oficina está agora abandonada, em ruínas, e fica ao lado da casa da Maria, que me contou tê-la instalado juntamente com o marido que “também era da arte”. Na sua casa, Maria mostrou-me as fotografias da oficina das tecedeiras. Havia teares de oitenta centímetros de comprimento por mais de dois metros de largura – um destes está ainda desmontado na barraca de arrumação, como pude admirar. Compraram alguns deles a um senhor de Bemposta que queria desfazer-se deles para se dedicar à fotografia. Aliás foi ele próprio a tirar as fotografias do álbum familiar. Uma das fotografias mostra a senhora Maria grávida pela segunda vez, duma menina, e com ao lado o filho, com quatro anos de idade. Segundo as rápidas contas da Maria, as fotografias devem ter 44 anos.

Na oficina, além do marido da Maria, eram cerca de dez mulheres a trabalhar, entre as quais a sua sogra também – que até ensinou a tecelagem aos professores de trabalhos manuais na Escola Industrial. Cada um trabalhava num tear e eles como família geriam e coordenavam o trabalho. Entretanto a oficina fechou, já nenhuma delas trabalha, deixaram o ofício depois de casar. “Eu digo isso é um trabalho que exige muito esforço e não é um trabalho rentável.” A senhora Maria trabalhou 40 anos na tecelagem e para ela a tecelagem é um trabalho que requer concentração e muito esforço, mas que não presta para quem quer um trabalho com uma caneta e uma secretária, para se estabelecer e enriquecer. E continua dizendo que “o trabalho mecânico deu cabo do artesanato, das tecedeiras pequeninas que trabalhavam como nós. Antigamente nós para trabalhar tínhamos que comprar 100 quilos de algodão ou de linho no armazém (...) um investimento que para o trabalho à mão não dava tantos frutos quanto uma fábrica com teares mecânicos. Enquanto fazia tantos metros por dia, nós se fizessemos um metro, um metro e pouco, já era restaurar o capital. Mas só quem verdadeiramente conhece o artesanato vê a diferença”.

Com entusiasmo, embora doente – tem problemas aos joelhos e teve de ser operada às mãos –, lembra quando participou nas feiras anuais do artesanato local que decorriam no mês de Junho em Abrantes. Convidados pelo Presidente da Câmara, todos os anos iam representar “com fatos à antiga” a tecelagem, juntos com as outras pessoas que trabalhavam em vários ofícios. Ainda depois de ser operada esteve a trabalhar no ATL da Câmara de Abrantes, ao pé do castelo, era o CRESC para as crianças dos funcionários da Câmara. A ensinar como ela havia também um carpinteiro e uma ceramista, cada um num pavilhão. O carpinteiro porém com as ferramentas todas eléctricas, tinha medo que as crianças se magoassem. “Hoje vou para a tecelagem, hoje vou para a Dona Maria”, imita as vozes das crianças que gostavam da tecelagem manual. Algumas das crianças eram, porém, tão pequeninos que para chegar às apinhas – os pedais – dos teares ela tinha que ajuda-los, fazendo força para o tear abrir e funcionar.

A Maria trabalhava ao tear com paixão, fez dele a sua vida e da sua família, mesmo apesar de lhe ter causado alguns sofrimentos. A sua experiência e memória é emblemática de como a tecelagem no concelho de Abrantes sofreu um processo de gradual subtracção face às transformações sociais e económicas cujas exigências não conseguiu acompanhar. Ao mesmo tempo, não obstante a actual e sempre maior decadência da tecelagem manual, algumas raras senhoras, como temos vindo a ver, dão-lhe continuação.

Antes do Natal a Carmelinda veio directamente a minha casa em Bioucas informar-me que ia urdir. Fui com ela, câmara de filmar na mão. Regressámos à rua principal onde só de vez em quando passam carros, abriu a cancela cor-de-rosa da sua habitação, entrou na dependência do tear afastando a cortina que impede a entrada das moscas e tomou o lugar dela. Eu comecei seguir os seus movimentos, tentando não obstaculizá-los. Aos pés da tecedeira, no chão, está a tarqueira, uma caixa de madeira com doze aberturas, um para cada novelo de fio. Na parede está a urdideira: barrotes de madeira com vários tornos cravados, onde se definem as dimensões da teia que se quer urdir. O barrote horizontal possui na sua extremidade três tornos cravados, onde se marca a cruz do tear: com os dedos dividem-se os fios em par e ímpar, para depois

serem alternados, enrolando-os ao redor do primeiro torno e cruzando-os nos dois sucessivos. A cruz dos cadilhos serve para estabelecer a largura requerida da teia, marca-se em três dos tornos situados na parte inferior do barrote vertical.

“Jesus ajuda-me aqui que eu preciso que tu me ajudes.” A senhora Carmelinda marca a teia a verde com uma folha de couve, que depois apaga . “Estes são trabalhos com muita responsabilidade, é fundamental tomar conta de todos os fios. Virgem pura tua ternura. Quando alguns fios põem-se para o lado torto, não vai bem, tem que se parar, arranjar e voltar a começar. Nossa Senhora mãe de Jesus, olha bem por nós. Estou a ver tão mal, tão mal, que nem vejo o que estou a fazer, se ficou bem ou se ficou mal.”

A senhora Carmelinda é católica praticante – assim se definiu. Foi duas vezes às festas do Senhor de Santo Cristo nos Açores, a esposa do filho é açoriana. Achou maravilhoso. Perguntou-me se era católica, acrescentando logo depois que não interessava, “cada um é o que quer, o importante é ser boas pessoas, dar testemunho de vida. Nossa Senhora, Nossa Senhora. Jesus, ai Jesus. Enfim, termina: 34 voltas [na urdideira]”. Foi buscar os óculos. “Jesus. Isto é vontade de trabalhar, eu já não posso, tenho problemas de saúde. Devo muito, muito a Deus, pela força de vontade que ele me dá e pela ajuda, porque sem Deus eu não era nada. Senhor, faz-me aqui uma ajudinha pelo teu amor.”

Perante fases ou manobras complexas, importantes, delicadas, a Carmelinda apela a Deus, a Jesus, à Nossa Senhora. Apelando à sua religião, encontra a força, a protecção e o sustento para superar as dificuldades e os desafios que a sua actividade obriga. Herdeira de uma grande sabedoria e competência técnica, não deixa de estar exposta ao desafio da incerteza própria da sua arte. As suas próprias capacidades psíquicas e físicas, habilidade e resistência do corpo são ininterruptamente postos à provas. É nesta indeterminação – para além da tecnicidade e repetitividade – perante o processo do trabalho que reside a criatividade, a capacidade de reacção ao incerto e de mediação entre o gesto e a matéria – como bem explica Tim Ingold (2011) quando descreve o acto de serrar a madeira, que toma obrigatoriamente em atenção a vitalidade e interacção desta com o gesto e o projecto que o informa. A Carmelinda é

na sua religião que encontra a esperança de alcançar a perfeita actuação de urdir e sucessivamente tecer, um pouco como nos já nomeados trobriandeses onde a “magia da técnica”, em estrita ligação com a mitologia do *kula*, confere à canoa entalhada a eficácia simbólica que assegura o sucesso das expedições *kula* (Gell 2006).

Para montar a urdidura ou teia no tear é preciso chamar pelo menos outras duas pessoas competentes: uma sentada no chão por baixo dos fios a puxar, uma outra a enrolar o pau do órgão do tear, enquanto a tecedeira está a coordenar para que tudo fique bem enrolado. Montada a teia no tear, uma outra criação está em devir, cruzando os fios forma-se o tecido e aparece o desenho.

## 6. *Novos lugares?*

Parece hoje passagem obrigatória para o antropólogo declarar abertamente a sua influência intencional ou não no terreno da pesquisa. Em particular, perante dos novos desafios de definição no domínio do património cultural – conceito de contornos dificilmente definíveis –, o antropólogo manifesta a sua posição contrária à tendência de objectivação e instituição da cultura, batendo-se pela sua fluidez e dinamicidade. Na sua qualidade de perito ou suposto especialista, olha criticamente para o seu espaço de pesquisa e declara-se “relutante ao desejo de definição fixista de uma tradição cultural” (Durand 2009). O que faz a etnografia, porém, é tornar inteligível a cultura estudada, que nunca deixa de fazer parte de uma rede vasta e diversa de relações que concorrem para produzir o seu reconhecimento como património cultural da humanidade. O património está estritamente ligado à identidade, é uma garantia de continuidade e de futuro, que abre um espaço de consumo. E no processo de atribuição do certificado de património, o antropólogo, queira-o ou não, é agente.

A tecelagem manual, como outras actividades humanas, é potencial objecto de construção de tradição, de preservação, tornando-se alvo de crescente investimento tendo em vista a sua inclusão no património cultural ou na chamada “indústria cultural”. O caso de valorização da tecelagem manual em Mértola é exemplar. No

início da década de 80, foi efectuado um estudo sobre a tecelagem tradicional no concelho, editado em 1984 com o título “Mantas Tradicionais do Baixo Alentejo”. Segundo o site internet “o resultado deste trabalho demonstrou a importância desta actividade já secular nesta região, gestos ancestrais, transmitidos de geração em geração, que fazem reviver antigos saberes. Apesar disso, era notória a decadência que a arte de tecer apresentava, aquando da elaboração do estudo, estando moribunda e enfrentando a extinção. Assim, detectados os problemas e tendo em conta a importância cultural desta actividade, foram implementadas medidas para a sua recuperação”, como cursos de tecelagem na Escola Oficina de Tecelagem de Mértola e o Museu de Mértola.

No que se refere ao concelho de Abrantes, e ao estágio de pesquisa etnográfica sobre a tecelagem manual, procurava-se também uma sua potencial recuperação. Os exemplos da actividade são poucos, dispersos, desconhecidos das entidades que tomam como uma das finalidades a preservação das “tradições locais”. Os tecidos, mantas, colchas, tapetes, passadeiras, eram, e continuam a ser feitas sob encomenda. O “passa palavra” é o que sustenta o seu comércio. Uma rede de relações, nas outras aldeias e na cidade, fazia sair esta realidade do seu aparente isolamento, mas essa rede encontra-se desde há muito em retracção, reduzida à esfera da vizinhança e da família, incluindo aqueles que estão no estrangeiro. Embora estes lugares tenham hoje muito mais relações com o exterior através das estradas e das tecnologias é apenas nesse espaço restrito de circulação e de consumo que a tecelagem tem visibilidade.

Numa perspectiva futura a continuidade e fomento da tecelagem tradicional poderia talvez sustentar-se nos espaços virtuais, que efectivamente poderiam substituir e alargar a rede de relações de que a tecelagem sempre dependeu. Exemplo de um esforço bem sucedido nesse sentido é o projecto TASA no Algarve (<http://www.projectotasa.com/>) no qual várias actividades manuais, entre as quais a tecelagem, encontram lugar para uma “inovação estratégica do produto artesanal, na perspectiva da sua valorização, re-identificação e re-interpretação”. Na base desta estratégia reside uma necessidade de a adaptar às circunstâncias contemporâneas e de “reabilitar o seu estatuto cultural e comercial”.

Se essa reabilitação vai ter lugar no Concelho de Abrantes, não o podemos saber. Seja como for, o conhecimento do mundo da tecelagem e a tomada de consciência de quanto esta actividade foi elemento identitário importante para os habitantes da região é um primeiro passo na valorização do passado e no esforço de travar o que aos olhos de muitos parece ser um processo irreversível de desaparecimento. Idealmente este trabalho poderá de alguma maneira contribuir para essa valorização, ao deixar um testemunho contemporâneo, escrito e gráfico da tecelagem artesanal no Concelho.



## DESENHOS



## BIBLIOGRAFIA

Afonso, Ana Isabel (2004), “New graphics for old stories: representation of local memories through drawings” em Pink, Sarah, László Kurti and Ana Isabel Afonso (eds.), *Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography*, New York, Routledge.

Alves, Vera Marques (2011), “O Estado Novo, a Etnografia Portuguesa e o Museu de Arte Popular” comunicação apresentada no *I Ciclo de Conferencias do MAP – Memórias e Ativações Patrimoniais*, Lisboa, Museu de Arte Popular.

Aparício, Teresa (2004), “Artelinho, ex libris de Alcaravela” em *Revista Zahara* n.4 Dezembro, Abrantes, Palha de Abrantes.

Appadurai, Arjun (2009), “Le marchandises et les politiques de la valeur” em *Sociétés politiques comparées*, n. 11 Janvier.

Ariemma, Tommaso (2007), *Il senso del nudo*, Milano, Mimesis.

Banks, Marcus e Howard Morphy (eds. 1997), *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven, Yale University Press.

Banks, Marcus (1994), “Interactive multimédia and anthropology – a sceptical view”, World Wide Web document.

Barthes, Roland (1973), *Le plaisir du text*, Paris, Éditions du Seuil.

Bateson, Gregory and Margaret Mead (1942), *Balinese Character: A Photographic Analysis*, New York, New York Academy of Science.

Berreman, Gerald D. (1969) “’Bringing it all back home’: malaise in anthropology”, em D. Hymes (ed.) *Reinventing Anthropology*, New York, Random House.

Bonaventura, Rui (2011), “Bodies in Motion: Implications of Gender in Long-Distance Exchange” em Lillios, Katina T., *Comparative Archaeology. The American Southwest (AD 900-1600) and the Iberian Peninsula (3000-1500 BC)*, Oxford, Oxbow Books.

Brito, Joaquim Pais de (1982), “O Estado Novo e a Aldeia mais Portuguesa de Portugal” em AA.VV., *O Fascismo em Portugal: Actas do Colóquio Realizado na Faculdade de Letras em Março de 1980*, Lisboa, A Regra do Jogo, pp. 511-532.

Cabral, Clara Bertrand (2009), “A Convenção da UNESCO: inventários e salvaguarda” em Paulo Costa (org.), *Actas do Ciclo de Colóquios (2008) Museus e Património Imaterial: Agentes, Fronteiras, Identidades*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação.

- Calvino, Italo (1972), *Le città Invisibili*, Torino, Einaudi.
- Canclini, Néstor García, 1997 (1989), *Culturas Híbridas. Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*, São Paulo, Edusp.
- Carvalho, José Jorge de (1992), “O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna” em *Seminário - Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*, publicação do seminário Rio de Janeiro 1988, IBAC.
- Carvalho, Rita Laura Segato de (1992), “A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular” em *Seminário - Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*, publicação do seminário Rio de Janeiro 1988, IBAC.
- Costeira, Catarina Isabel dos Reis (2010), *Os componentes de tear do povoado de S. Pedro (Redondo, Alentejo Central), 3.o milénio a.n.e.*, Dissertação de Mestrado em Arqueologia, Lisboa, UL.
- Davies, Charlotte Aull (1999), *Reflexive Ethnography: a guide to researching selves and others*, London, Routledge.
- Durand, Jean-Yves (2009), "Retrato do antropólogo no terreno, enquanto patrimonializador relutante", em Paulo Costa (org.), *Actas do Ciclo de Colóquios (2008) Museus e Património Imaterial: Agentes, Fronteiras, Identidades*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, pp. 296-303.
- Durand, Jean-Yves (2006), *Bordar: masculino, feminino*, Vila Verde, Aliança Artesanal.
- Eco, Umberto (1964), *Apocalittici e Integrati*, Milano, Bompiani.
- Eliade, Mircea (1965, 1º edição 1957), *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.
- Faranda, Laura (1996), *Dimore del corpo*, Roma, Meltemi editore.
- Favero, Paolo (2009), “For an AnthroPoArt: engagement, digital technologies and installation aesthetics” em *Die Maske –Zeitschrift für Kultur - und Sozialanthropologie 4*, pp. 24-27.
- Félix, Pedro (2003), «O Concurso "A Aldeia mais Portuguesa de Portugal" (1938)» em Salwa el-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (org.), *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta Editora, pp. 207-232.
- Foucault, Michel (1973), *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Paperback.
- Freitas, Ana Maria (2005), *A aranha e o pescador. Malhas de duas redes*, Lisboa, Apenas Livros.
- Garfinkel, Harold (1967), *Studies in ethnomethodology*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

Gauguin, Paul (1901), *Noa Noa: Voyage de Tahiti*.

Gell, Alfred (2006, 1ª edição 1999), *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*, Oxford, Berg.

Geertz, Clifford (1973), “Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture” em *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books.

Goody, Jack (1998), *Food and Love. A Cultural History of East and West*, London, Verso ed.

Grimshaw, Anna (2001), *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hafstein, Vladimir Tr. (2007), “Recognizing Intangible Cultural Heritage” em Regional Seminar: Principles and Experiences of Drawing up ICH Inventories in Europe, Talin, estónia, 14-15 Maio 2007, em Cabral, Clara Bertrand (2009), “A Convenção da UNESCO: inventários e salvaguarda” em Paulo Costa (org.), *Actas do Ciclo de Colóquios (2008) Museus e Património Imaterial: Agentes, Fronteiras, Identidades*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação.

Handler, Richard (1986), “Authenticity” em *Anthropology Today*, Vol. 2, No. 1 February, pp. 2-4.

Herskovits, Melville J. (1964), *El Hombre y sus obras*, Fondo de Cultura Económica, México em Franch, José Alcina (1982), *Arte y antropologia*, Madrid, Alianza Editorial.

Hobsbawm, Eric and Terence Ranger (1983), *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

Howes, David (2005), *Empire of the senses: the sensual culture reader*, Oxford, Berg Editor.

Ingold, Tim (2011), *Being alive: essays on movement, knowledge and description*, London, Routledge.

Ingold, Tim and Jo Lee Vergunst (eds. 2008), *Ways of walking: ethnography and practice on foot*, Farnham, Ashgate.

Instituto Português de Museus (2007), *Tecnologia têxtil: etnologia*, Lisboa, IPM.

*Jornal de Alferrarede* (1992), “Artelinho inaugurada em Alcaravela”, n.82 Agosto, Alferrarede.

*Jornal de Alferrarede* (1986), “A Tecedeira”, n.14 Dezembro, Alferrarede, p.4.

Kandinsky, Wassily (1926), *Point and Line to Plane*, edição italiana 1968, Milano, Adelphi Edizioni.

Kandinsky, Wassily (1912), *Concerning the Spiritual in Art*, edição italiana 1989, Milano, SE Edizioni.

Kruger, Kathryn Sullivan (2001), *Weaving the Word. The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*, London, Associated University Press.

Le Breton, David (2006, 1ª edição 2002), *Sociologia do corpo*, Petrópolis, Editora Vozes.

Leal, João (2009), “Da Arte Popular às Culturas populares Híbridas” em *Etnográfica*, 13 (2), Lisboa, CELTA, pp. 472-477.

Leal, João (2000), *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Leroi-Gourhan, André (1984, 1ª edição 1943), *Evolução e técnicas*, Lisboa, Edições 70.

Lévi-Strauss, Claude (1955), *Tristes Tropiques*, Paris, Plon.

Lippe, Rudolf zur (2002, 1ª edição 1997), “Spazio” em *Le idee dell’antropologia*, Milano, Mondadori (original *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Belz Verlag).

Luzia, Ângela, Isabel Magalhães e Cláudio Torres (1984), *Mantas tradicionais do Baixo Alentejo – Cadernos do Campo Arqueológico de Mértola n.1*, Mértola, edição da Câmara Municipal de Mértola.

MacDougall, David (1998), *Transcultural Cinema*, Princeton University Press.

Maher, Vanessa (1994), *Questioni di etnicità*, Torino, Rosenberg & Sellier.

Medeiros, Carlos Laranjo e Filomena Lopes (2000), *Tecelagem tradicional: motivos e padrões*, Porto, Livros e Leituras.

Meltzer, Bernard N., John W. Petras e Larry T. Reynolds (1975), *Symbolic interactionism: Génesis, Varieties and Criticism*, London, Routledge.

Mónton Subias, Sandra (2000), “Las mujeres y su espacio: una historia de los espacios sin espacio en la Historia” em *Arqueologia Espacial* 22, Teruel, pp. 45-59.

Nora, Pierre (1989), “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, *Representations* 26 (Spring), pp.7-24.

Paterson, Mark (2007), *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies*, Oxford, Berg Publisher.

Pink, Sarah (2004), “Situating visual research” em Pink, Sarah, László Kurti and Ana Isabel Afonso (eds.), *Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography*, New York, Routledge.

Plummer, Ken ed. (1991), *Symbolic interactionism*, 2 vol., Edward Elgar Publishing.

Rorty, Richard (1991, or. 1978), “Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida” em *Post-Structuralist and Post-Modernist Sociology*, ed. Scott Lash, Aldershot, Edward Elgar Publishing.

Schafer, Raymond Murray (1977), *The Tuning of the World (The Soundscape)*, Randomhouse.

*Seminário - Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate* (1992), publicação do seminário Rio de Janeiro 1988, IBAC.

Silva, Luís (2008), “Contributo para o estudo da pós-ruralidade em Portugal” em *Arquivos da Memória 4* (Nova Série), Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa.

Simmel, Georg (1979), *The Philosophy of Money*, Boston, Routledge & Kegan Paul.

Sousa, Fernando de (2006), *História de Indústria das Sedas em Trás-os-Montes*, 2 vol, Porto, Edições Afrontamento.

Spencer, Jonathan (1989), “Anthropology as a Kind of Writing” em *Man: The Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.) Vol. 24, 1(March), pp. 145-164.

Streeck, Jurgen (2009), *Gesturecraft. The manu-facture of meaning*, Amsterdam, John Benjamin Publishing.

Taniguchi, Jiro (1992), *Aruku Hito*, tradução em português *O homem que caminha*.

Traquina, Manuel Batista (2008), “As tecedeiras do Souto” em *Revista Zahara* n.12 Novembro, Abrantes, Palha de Abrantes.

Traquina, Manuel Batista (2007), *O Souto, Uma Cultura, Um Povo*, Abrantes, Palha de Abrantes.

<http://www.artesanato-airosa.pt/historia.php>

<http://www.unesco.org>



## ANEXO

### *O tear em acção*

O que o antropólogo faz é a etnografia. Isto podia responder à pergunta dum amigo bombeiro “O que fazes para o mundo?” à qual não soube responder. Fiquei surpreendida pela pergunta, nela estava escondida a curiosidade, o desafio, o sentimento alarmante de responsabilidade com o resto do mundo, a exigência de cuidado que o mundo pede. Outras pessoas pediam-me conclusões “o que descobriste?”. Queriam algo concreto, visível, enquanto as conclusões às quais chegamos depois de tantas palavras parecem invisíveis, e como muitas coisas fogem ao olhar.

Claro foi que as minhas preocupações tinham a ver com a utilidade do trabalho: para o que estou a fazer esta pesquisa e qual poderá ser a sua utilidade? Entre muitas dúvidas, fazer ou não fazer, assim foi que decidi criar algo na aldeia de Bioucas. Não obstante o pensamento mais comum é o etnógrafo ser mais um observador/espectador do que um actor/produzidor de factos e eventos, decidi-me em avançar com “propostas indecentes”, sem me limitar a escutar e registar. De facto, não querendo revestir o investigador de um egocentrismo total, o seu trabalho, a começar pela sua presença, tem um eco no lugar e nas pessoas, portanto o que podia parecer indecente significava somente dar materialidade e visibilidade a esta intrusão. A minha não foi uma heróica intervenção, mas talvez referi-la possa levar a ulteriores reflexões. A ideia era fazer pinturas nas paredes das casas em ruína em Bioucas, com o propósito de habitar a aldeia, abalar o seu isolamento e revitalizar o lugar a partir da tecelagem, mais propriamente de fios de lã. Sendo a tecelagem o objecto da pesquisa e motivo do encontro, pensei criar algo ligado àquilo que manifestei ser o meu interesse e objecto de estudo, em sinal de agradecimento e de estímulo para as pessoas de Bioucas.

Junto ao Berreman, fiz-me algumas perguntas. “What has been the effect of your work among us? Have you contributed to the solution of the problems you have witnessed? Have you even mentioned those problems? If not, you are part of those problems and hence must be changed, excluded, or eradicated” (Berreman 1969). O problema maior dos habitantes é o despovoamento da aldeia, sobretudo no inverno são poucos os que ficam aí estavelmente. Só no verão, pelo regresso dos familiares, é que se esquece qualquer solidão. A poucos quilómetros de distancia de Bioucas, em Aldeia do Mato, estabeleceram uma praia fluvial para o turismo. Também neste caso, porém, excepção feita por aqueles poucos que tiveram emprego, os habitantes da aldeia não estão muito envolvidos. “People rarely know all there is to know about their environment, nor do they exploit all possibilities” (Goody 1998) e na descrição do banal – tornar-se espelho – muitas vezes encontra-se a utilidade e o sentido da pesquisa etnográfica. Mas fornecer respostas e possíveis soluções, servir “o prato pronto”, assim como as pessoas sempre mais requerem, não estimula a curiosidade, a crítica e a criatividade. Fornecer ferramentas para uma mente poder-se interrogar, dar os ingredientes para preparar o prato, embora a escolha dos ingredientes é já uma forma de influencia. A antropologia interrogou-se já sobre estes assuntos, em particular a corrente reflexiva encontrou respostas plausíveis: “the purpose of research is to mediate between different construction of reality, and doing research means increasing understanding of these varying constructions, among which is included the anthropologist’s own construction. Ideally the research is a conduit that allows interpretations and influences to pass in both directions. Final products thus may take a variety of forms and be addresses to different audiences” (Davies 1999). O pesquisador, mais consciente da inter-agencialidade da pesquisa e etnografia, está idealmente “co-constructing a world” com os outros intervenientes. O que idealmente gostava fazer era construir um mundo, junto aos habitantes de Bioucas.

A ideia das pinturas nas paredes das casas em ruína em Bioucas, previa como pintura principal uma urdideira estilizada, a fazer como de moldura para uma mulher a urdir os fios – doze, como vi em casa da senhora Carmelinda. Os fios de lã deviam sair da urdideira para alcançar as outras seis paredes, cruzando a aldeia como o radial

de uma roda, onde as seis pinturas deviam ser figuras humanas, geradas pelos fios e desenhadas no acto de brincar e relacionar-se com os fios mesmos. As personagens eram um equilibrista a oferecer balões, uma criança à janela com roupas penduradas, um pescador, um grupo de jovens a dar cambalhotas à volta do fio, uma pessoa acocorada à espera de não sei o quê e uma outra a resvalar pelo fio como para mergulhar no rio. Portanto, linhas de tintas a diferentes cores deviam formar as imagens a comunicar entre elas através dos fios de lã reais. Inspirei-me à simbologia do fio investigada pela artista sarda Maria Lai e à obra comunitária performativa que veio a aldeia de Ulassai toda “ligar-se à montanha”. Precisava, portanto, de saber as distâncias que separam as paredes das casas em ruína que decidi iam hospedar as sete pinturas totais: dias antes fui medindo passo por passo as poucas ruas da aldeia, para desenhar com lápis o mapa da aldeia e o plano de acção.

Naquele dia de Dezembro, fui a Bioucas de manhã cedo, com uma boleia do Sérgio e com tintas para paredes, fios de lã e esboços de desenhos. Fiquei à espera do sol se pôr e da aldeia dormir, contando na neblina que à noite costuma aconchegar a aldeia. Aquilo com que não tinha contado era a chuva que complicou realizar o plano. Lareira acesa, ia e vinha entre rua e casa, entre frio e calor. Por volta da uma e trinta da manhã só faltava a pintura principal, mas quando esticada em equilíbrio precário para pintar, o cansaço fez-me cair na água, enquanto entretanto a chuva cancelava as pinturas feitas. Uma crise de nervos convenceu-me em parar e esperar pela reacção dos habitantes da aldeia no dia seguinte. Fiquei em alerta com curiosidade e receio. Nada disseram, nada comentaram, com a única excepção da Paula e do marido que, de manhã no café, assumiram que a brincadeira fosse obra dos miúdos – os vândalos que dizem passar as vezes por aí. Uma vez resolvido o mistério, “então é a Júlia que anda a fazer estas pinturas rupestres na noite!” foi a única reacção a seguir, sem alguma curiosidade em perceber porquê tê-lo feito. Um pouco desiludida, anotei os endereços deles para desejar-lhes um feliz Natal e ano novo de Itália.

Na viagem de regresso à cidade, pensando no que tinha acontecido, dei-me conta que aquela reacção era na verdade previsível, embora ao início ter ficado surpreendida e triste pela improbabilidade de mudanças virem a correr nesta realidade. Realidade que me parecia menos volátil e menos exposta a transformações repentinas, e portanto requerente um choque. Seja o que for, acordando cedo de manhã para começar o dia, ver às paredes pinturas simples e mal sucedidas, não deve ter grande impacto para quebrar rotina e rigidez. “Pinturas rupestres” não eram, “actos de vandalismo” também não, talvez uma perca de tempo ou passatempo de uma menina que faz coisas bastante estranhas, como ter chegado até ali para estudar a tecelagem e viver sozinha numa casa vazia. Foi algo pretensioso querer fazer algo para eles – ainda por cima sem algum envolvimento, aliás à escondida de noite – do qual não tinham falta, nem tinham expresso desejo. Ninguém estava a espera das pinturas e provavelmente pareceu mais uma acção invasora do que outra coisa, sem interesse nenhum.

À frente desta impotência que toquei com mão, pensava numa maneira para envolver as pessoas, imaginava reunir-me com elas no café e falar assim “Vocês já sabem o que ando a fazer aqui. Sou estudante em antropologia e estou a fazer uma pesquisa sobre a tecelagem. Mas não é tudo. Imaginam bem que para ficar nas condições nas quais estou, tem que ter uma grande paixão e vontade. Loucura também, isso certeza não falta! Estou aqui com vocês e o meu papel é exactamente isso, tentar explicitar o que é implícito e que podem não reparar. Mostrar a riqueza que temos e utilizá-la de forma prepositiva e positiva, na tentativa de resolver problemas e melhorar. Falando com vocês, percebi que se queixam pelo facto de estar isolados. Porque não achar uma solução, juntos?” Que tontaria! Não é necessário supor, presumir, induzir exigências de vida. “There may be more positive reasons why people may wish to preserve their existing way of life which they rightly see as threatened by the import of ‘foreign’ crops or animals” (Goody 1998) – como também pela interferência de outras ideias e formas de actuar.

O antropólogo cansa-se de dizer, como já disse antes, que a sua presença é já uma forma de influência e de acção. O simples mostrar interesse de forma explícita para uma dada realidade é uma acção que potencialmente atrai uma reacção. Apesar reconhecer isto, queria devolver parte do que recebi e do que a minha pesquisa me levou a encontrar e conhecer. Por esta razão, juntamente com a Associação *Palha de Abrantes* organizamos a exposição final do trabalho desenvolvido, patente na Biblioteca Municipal de Abrantes “Antonio Botto” de 12/10 até 30/11/2012 a mostrar desenhos, textos, fotografias, produtos e instrumentos da tecelagem.

