Universidade de
Aveiro
Ano 2025

CRISTIANE
SCHIFELBEIN
DE MENEZES

NOVO COM TRADIÇÃO: DIÁLOGOS ENTRE DESIGN, SABEDORIA E INOVAÇÃO



Universidade de
Aveiro
Ano 2025

CRISTIANE SCHIFELBEIN DE MENEZES

NOVO COM TRADIÇÃO: DIÁLOGOS ENTRE DESIGN, SABEDORIA E INOVAÇÃO

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutora em Design, realizada sob a orientação científica do Doutor Vasco Afonso da Silva Branco, Professor Catedrático, e do Doutor Luís Nuno Coelho Dias, Professor Auxiliar, ambos do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) através da bolsa de doutoramento (PD/BD/ 15542/2019) financiada pelo Programa Operacional do Capital Humano (POCH) – Portugal 2020, comparticipado pelo Fundo Social Europeu (FSE) e por fundos nacionais do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior (MCTES).

Dedico este trabalho às artesãs da AmaCastelões — a cada uma e a todas — como forma de agradecimento por despertarem em mim o entendimento do poder real do design transformar realidades.

o júri

presidente

Prof. Doutor Carlos Manuel Martins da Costa
professor catedrático da Universidade de Aveiro

vogais

Profa. Doutora Maria Inês de Castro Martins Secca Ruivo
professora associada da Universidade de Évora

Profa. Doutora Vera Maria Marsicano Damazio
professora associada da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Profa. Doutora Cláudia Regina da Silva Gaspar de Melo Albino
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Luís Nuno Coelho Dias
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Jorge Manuel Lopes Brandão Pereira
professor adjunto da Escola Superior de Design do Instituto Politécnico do Cávado

agradecimentos

Agradeço imensamente ao Prof. Vasco Branco, meu orientador, pelos riquíssimos ensinamentos, conversas, alegria e dedicação em cada palavra, conceito e ideia. Pelo esforço de orientar-me e conduzir-me pelo caminho do design e da ciência. Obrigada por tanto;
ao Prof. Nuno Dias, meu coorientador, parceiro e colaborador das ideias e desejos, pela partilha de tudo o que tem ao seu alcance, dos seus livros à sua casa, o tanque, a tenda, o presente que foi conhecer a Associação das Mulheres Agricultoras de Castelões, pelas edições da Escola de Verão. Mais que um orientador, um amigo. Obrigada por tudo;
ao Abhishek Chatterjee, por toda troca, colaboração e parceria na reta final da investigação, agradeço-te muito e desejo que colhas todos os bons frutos das sementes que semeias. Next!
ao Renato e à Zoraide, que são mais meus pais do que sogro e sogra, muito obrigada por tudo sempre; à Renata, amiga-irmã-colega-cunhada por todas as trocas de sempre e pela nossa Marina; à Maria Helena, prima e comadre, por estar sempre presente, torcendo por nós e nos auxiliando em tudo;
aos familiares e amigos que estão do outro lado do oceano, que sempre torceram e mandaram energias positivas durante este período, digo-vos que todas as vibrações foram recebidas!
aos meus irmãos: Leticia e Fernando, por estarem ao lado da nossa mãe e cuidarem dela todos os dias, por estarem sempre à disposição para qualquer coisa e para todas as coisas. Obrigada pelos lindos sobrinhos: Laura, Otávio, Alice e Júlia. A saudade é tanta que não cabe em mim. Amo vocês; à minha afilhada-sobrinha e futura designer-colega, Laura, por tanto amor e orgulho;
ao meu pai, Telmo, que mesmo ausente fisicamente — certamente — está orgulhoso por ver muito do que me ensinou estar sendo posto em prática: o amor, o gosto pelas pessoas, o querer ajudar, a alegria. Sempre, te amo;
à minha mãe, Rosa, por tudo. Tua vibração de amor só nos protege e nos fortalece. Eu te amo;
às minhas filhas: Catarina e Anita, minhas gurias, obrigada pelos “Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim” (Tom Jobim), por me ajudarem a espairecer de vez em quando, por serem felizes e por colaborarem com este trabalho de muitas formas. Amo mais do que jujuba;
ao Eduardo, meu amor, amigo, parceiro das aventuras diárias há alguns anos, pai das minhas filhas, colaborador infinito de tudo o que é [im]possível. Eu te amo desde sempre.

Um agradecimento especial
à Profa. Vera Damazio, que sempre me incentivou pelo seu exemplo, pelas palavras de apoio e amor e não só... obrigada por existires, por fazeres parte da minha vida, por pensares como o design pode e deve ser altamente comprometido com os maiores de 50... E obrigada por inspirar-me sempre. Por toda ajuda em todos os âmbitos. Agradecer é pouco;
ao Roberto Gerhardt, pelo acolhimento, pela companhia na cantina da UA e por trazer arte para as nossas vidas, casa e família;
ao Marcos Brod Jr., à Giliane e ao Diogo, que foram incríveis quando só anjos poderiam ajudar;
à Maura Della Flora Flores por estar sempre comigo, dialogando sobre todos os assuntos possíveis: vida, profissão, estudos e novidades. Por lembrar de mim e estar atenta às pesquisas que se parecem com a minha e avisar-me de toda e qualquer possibilidade de troca com outros investigadores.
À Cristina Silva, pelo carinho que emana a todos que chegam à sua mesa, resolvendo sempre de pronto a tudo o que lhe é solicitado;
à Mariana Clemente, por sua dedicação, interesse, apoio e competência sempre;
aos colegas desta caminhada: Ivo Daniel, Joana Ivónia, Olinda, Silvina, Cátia, Renata por terem me recebido tão bem na UA, pelas colaborações neste período e além.

à Paula Visoná por ter dinamizado o workshop para a AmaCastelões;
à dona Lurdes que fez da sua, a nossa família em Aveiro e acolheu-nos com todo o amor e carinho pertencente àqueles que nos fazem bem e que a gente quer bem; à Luciana Lopes, pelo que partilhamos e vivemos nas idas e vindas a Castelões;
à Valeria Boelter, pela companhia para um café, caminhada, praia e boas risadas. Obrigada por acolher as minhas filhas no teu amor;
aos amigos Milano, Carla, Reginaldo e Fred, pelas aventuras e comemorações, a vida é sempre mais alegre com vocês por perto! Vocês sabem disso!!!!
Muitíssimo obrigada
aos docentes que conduziram as oficinas do UA.LABDESIGN 1.0: Olinda Martins, Pedro Carvalho de Almeida e Paulo Bago D'Uva, José Leite, Mário Vairinhos e Nuno Dias, agradecer é o mínimo que posso fazer;
aos alunos e alunas interessados em aprender e empenhados em entregar um pouco de si: Margarida, Ana Margarida, Mirla, Dani Carrapato, Dani Caraman, Duda Cysneiros, Diana, Tatiana, Francisco Oliveira, Pedro Oliveira, Carol Lemos, Cacá, Leonor, Teresa, Martim, Micaela, Sara; António Completo, Inês, Bernardo, Lia, João, José Pedro, Bárbara, Beatriz, Elaine, Denise, Inês, Ana Carolina, acho que lembrei de todos;
aos professores Luís Costa e Pedro, e às artesãs do burel pela colaboração e parceria através do CEISCaramulo;
ao Gabriel, pela ajuda, colaboração e apoio técnico.
Agradeço especialmente, às minhas queridas artesãs por acreditarem no Ciclo do Linho e trabalharem para mantê-lo:
à Celeste, por nunca ter deixado de sonhar e por ser o esteio da AmaCastelões desde sempre;
à Manuela Dias, pela paciência e alegria ao me ensinar a tecer;
à Natividade, que fiou e, assim, possibilitou as nossas tramas;
à Rosa, por ser tão doce e amiga, por ensinar tudo o que sabe sobre tudo o que puder;
à Irmã Palmira, que traz paz, força, amor em forma de resiliência e orações para nos proteger, além das nozes, castanhas e laranjas que colhia pelos caminhos da aldeia;
à nova geração da AmaCastelões: Graça Viegas; Céu; Prazeres; Nati(vidade); Caridade; Manuela Marques; Ilda; Marquitas; Salomé e Daniela por estarem presentes, ativas e produtivas para a salvaguarda deste saber-fazer que tanto orgulha essa terra.
Agradeço a todas vocês por não me deixarem sozinha. Sou só gratidão.

palavras-chave

investigação em design; património cultural; etnografia; ciclo do linho; inovação com tradição.

resumo

A presente tese explora o conceito de 'novo com tradição' no contexto do Design, propondo expandir a taxonomia sobre o ‘novo’ e ‘inovação’ na respetiva literatura. Ao reconhecer e explorar a tensão entre ser ‘novo’ e ser ‘velho,’ identifica-se na cultura local um profundo manancial para a criação de valor econômico e cultural através do design que se nutre das heranças culturais locais.

Através de um estudo de campo etnográfico, a investigação adota uma abordagem de 'imersão radical em contexto', encorajando os designers a uma experiência autobiográfica profunda, com vista à criação do novo com tradição. O foco é a prática artesanal do Ciclo do Linho em Castelões, no sopé do Caramulo, mantida viva pelo empenho, saber e resiliência de um pequeno grupo de agricultoras artesãs. Este estudo de caso ilustra como o design participativo, apoiado por uma mentalidade holística e uma prática qualificada do desenho, podem ser um vetor para reavivar práticas virtualmente extintas pela industrialização, mantendo um vínculo espiritual vital com as comunidades.

Ao constituir e imergir no ‘espaço da poética’ do design, evoca-se o conceito de ‘fusão de horizontes’ de Gadamer, procurando conciliar as visões tradicionais das artesãs com a inovação desejada pelos designers e estudantes de design. Este processo visa fomentar um diálogo intergeracional que não só resgate a cultura do linho, mas também propicie a sua interligação e integração com outras práticas locais com vista ao florescimento na região de uma economia da sabedoria com base nos valores culturais, espirituais, identitários da sabedoria comunitária, promovendo a sua autoestima e bem-estar.

Os resultados revelam o potencial do design para gerar uma simbiose entre tradição e inovação, delineando um modelo econômico que seja sustentável não apenas em termos materiais, mas também espiritual e culturalmente.

keywords

design research; cultural heritage; ethnography; cycle of linen; innovation with tradition

abstract

This thesis explores the concept of 'new with tradition' within the context of Design, proposing to expand the taxonomy of 'newness' and 'innovation' in the relevant literature. By recognizing and exploring the tension between being 'new' and being 'old', it identifies a deep wellspring in local culture for the creation of economic and cultural value through design nourished by local cultural heritages.

Through an ethnographic field study, the research adopts an approach of 'radical immersion in context', encouraging designers to have a profound autobiographical experience, aimed at creating the new with tradition. The focus is on the artisanal practice of the linen making in Castelões, at the foot of the Caramulo, kept alive by the dedication, knowledge, and resilience of a small group of farmer artisans. This case study illustrates how participatory design, supported by a holistic mindset and a skilled drawing practice, can be a vector for reviving practices virtually extinguished by modern industrialization while maintaining a vital spiritual bond with the communities.

By constituting and immersing in the 'poetic space' of design, Gadamer's concept of 'fusion of horizons' is evoked, seeking to reconcile the traditional views of the artisans with innovativeness desired by designers and design students. This process aims to foster an intergenerational dialogue that not only retrieves the linen culture but also facilitates its interconnection and integration with other local practices, leading to the flourishing of a wisdom economy in the region. The findings reveal the potential of design to generate a symbiosis between tradition and innovation, outlining a convergence that is sustainable not only materially but also spiritually and culturally.

reconhecimento do uso de ferramentas IA

Reconhecimento do uso de tecnologias e ferramentas de Inteligência Artificial (IA) generativa, softwares e outras ferramentas de apoio.

Reconheço o uso do ChatGPT 4.0 (Open AI, https://chat.openai.com) como suporte para a revisão de gralhas de algumas partes do texto final, não substituindo o meu pensamento crítico e independente.
Reconheço o uso do software Microsoft Word para a redação do texto e o Mendeley para a gestão das referências bibliográficas.

Índice

1 Introdução 29

1.1 Contextualização 30
1.2 Objetivos 33
1.3 Metodologia 34

1.3.1 Revisão da literatura 34
1.3.2 Conduta de pesquisa 34
1.3.3 Abordagem etnográfica 35
1.3.4 Abordagem qualitativa, descritiva e de cunho exploratório 37
1.3.5 A pesquisa de campo — A fase da investigação etnográfica 38
1.3.6 Serendipidade: abertura e não-frustração 39
1.3.7 Fase de Investigação-ação 40

1.4 Estrutura da Tese 40

2 Enquadramento Teórico 42

2.1 De uma Taxonomia do Novo à Inovação em Design 42
2.2 Inovação em Design 51

2.2.1 Inovação Incremental *versus* Radical 51
2.2.2 Inovação Guiada pelo Design 53
2.2.3 Inovação Poética 54
2.2.4 Inovação Endógena e Inovação Aberta 56
2.2.5 Inovação Social 57
2.2.6 Inovação *Através* da Tradição 62
2.2.7 Síntese: Inovação com Tradição 64

2.3 Economia da Sabedoria 65
2.4 Design no Território 67
2.5 Tradição e Contemporaneidade – Fusão de Horizontes 72
2.6 Design e Artesanato 74
2.7 Movimento *Slow* 80
2.8 Design Dialógico 81
2.9 Positive Design — Das Emoções para o Bem-Estar 84
2.10 Do Utilizador à Humanidade 86
2.11 Para um Design Centrado no Ser 87
2.12 Síntese — Em Busca de Realidades Desejadas 92

3 Intervenções do Design em Contextos Artesanais em Portugal 94

3.1 Investigações sobre Design e Artesanato 94
3.2 Referências do encontro do Design com o Artesanato em Portugal 97

3.2.1 Capuchinhas de Montemuro 99
3.2.2 À Capucha 100
3.2.3 TASA — Técnicas Ancestrais Soluções Atuais 101
3.2.4 Saber Fazer 101
3.2.5 Herança do Passado — Tecelagem de Almalaguês 103
3.2.6 Projeto Anti-Amnesia: Regeneração e Reinvenção do Património Industrial e Artesanal Português 104
3.2.7 Portugal Manual — Curated Cultural Experiences 106
3.2.8 Lindo Linho 107
3.2.9 Fórum de Artes e Ofícios Hands on Azores - Pensar o Fazer 108
3.2.10 A Avó Veio Trabalhar 110
3.2.11 Água Musa, L4CRAFT e Agricultura Lusitana 112
3.2.12 PROJECT@X 117

3.3 Síntese 122

4 Investigação-Ação Sobre o Ciclo do Linho de Castelões 124

4.1 O *Lugar* — Apresentando Castelões 125
4.2 Apresentação do Ciclo do Linho 127
4.2.1 O linho em Portugal: uma cultura tradicional 128
4.2.2 Mapeamento e localização do Ciclo do Linho em Portugal 129
4.2.3 O Linho em Museus e Centros Interpretativos de Portugal 131
4.2.4 O processo do Ciclo do Linho 141
4.3 A Associação das Mulheres Agricultoras de Castelões 174
4.3.1 As agricultoras-artesãs da AmaCastelões 177
4.4 Observando a realidade existente 187
4.5 Transformando as realidades existentes 190
4.5.1 Identidade e Organização 190
4.5.2 O Documentário "Da Semente à Toalha": Motivação e Valorização 192
4.5.3 A Nova Sede: Conforto e Segurança 194
4.5.4 A marca da AmaCastelões: Identidade e Pertencimento 196
4.5.5 Presença da AmaCastelões nas Redes Sociais: Visibilidade e Sociabilidade 199
4.5.6 Participação em Feiras 200
4.5.7 Tingimento artesanal e natural do linho 200
4.5.8 Protagonismo da AmaCastelões na Rota do Linho 202
4.5.9 Confecção de tecido na oficina da tecelagem nas Aldeias do Xisto 204
4.5.10 Intercâmbio e Articulação: Visita às artesãs da Associação Cultural e Desportiva de Rompecilha . 206
4.5.11 Workshop Desenhar Castelões 209
4.5.12 Workshop Redes Criativas Transterritoriais Orientadas por Cenários de Futuros 220
4.5.13 UA.LABDESIGN 1.0 223
4.5.14 UA.LABDESIGN 2.0 268

5 Discussão dos Resultados 280

5.1 Resultados Teóricos 283
5.2 Resultados Práticos 288
5.3 Resultados Estratégicos 293
5.4 Resultados de Relevância Pedagógica 295

6 Conclusões 300

6.1 Novo com Tradição 301
6.2 Inovação com Tradição 301
6.3 Modelo de intervenção: Princípios e diretrizes 304
6.4 Desenvolvimentos em curso 308

7 Referências Bibliográficas 313

Acrónimos e abreviaturas

UA - Universidade de Aveiro
UP — Universidade do Porto
ID+ - Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura
DeCA — Departamento de Comunicação e Arte
UTAD - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
AmaCastelões — Associação das Mulheres Agricultoras de Castelões
CMTondela — Câmara Municipal de Tondela
JFCastelões — Junta de Freguesia de Castelões
CEISCaramulo — Centro de Estudos e Interpretação da Serra do Caramulo
PUC-Rio — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
PUCRS - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
UNIBO - Universidade de Bologna
ITT — *Innovation trought tradition*
CTCP — Centro Tecnológico do Calçado de Portugal
FICTON - Feira Industrial e Comercial de Tondela
NFC – Near Field Communication

Lista de Figuras

Figura 1 - Cadeira Swan de Arne Jacobsen, 1958. Fonte: https://arnejacobsen.com/works/the-swan/ Acesso em 18/05/2022. 46
Figura 2 - Frigorífico Brastemp Retrô, 2007 e sugestão de uso na sala. Fonte: https://studiorenatamoura.com/2019/09/10/brastemp-retro/ Acesso em 18/05/2022. 47
Figura 3 - Linha do tempo de Walker. Fonte: traduzido de Walker, 2013. 66
Figura 4 - Fachada da loja Trouxa Mocha, Coimbra. Fonte: arquivo da investigação. 69
Figura 5 - Modelos dos sapatos colecionáveis Louloux, 2013. Fonte: https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/moda/noticia/2013/11/apos-crise-cristiano-bronzatto-transformou-a-louloux-na-marca-de-sapatos-mais-cobicada-do-momento-cjqwsbf8e002rdmcnc8fj8piv.html 70
Figura 6 - O designer em um momento de desenho de um modelo. Fonte: https://www.facebook.com/photo/?fbid=317264164449609&set=pb.100084980836664.-2207520000 71
Figura 7 - Cartaz do "Grande Prémio do Design Artesanal Vila Nova de Cerveira". Design: João Nunes, 1987. Fonte: arquivo da investigação. 74
Figura 8 - Estrutura do Positive Design. Fonte: Desmet & Pohlmeyer, 2013. 85
Figura 9 - Modelo conceptual do Design Centrado-no-Ser. Fonte: Dias et al., 2024. 89
Figura 10 - As quatro fases da abordagem do Design Centrado no Ser são representadas através de uma dinâmica em espiral, que ilustra as jornadas biográfica e (auto)etnográfica essenciais ao processo dos designers e criativos. Esta abordagem inicia com a imersão, de fora para dentro, concentrando-se na essência do lugar. Na integração, onde a compreensão profunda do contexto permite abrir um leque de possibilidades. A partir daqui o processo fenomenológico expande-se de dentro para fora, facilitando a evolução e a transcendência pessoal, alinhando-se com o objetivo de fomentar uma economia da sabedoria local. Fonte: Dias et al., 2024. 91
Figura 11 - As Capuchinhas de Montemuro. Fonte: https://www.facebook.com/Capuchinhas/ 99
Figura 12 - Primeira edição da marca. Fonte: https://acapucha.com/capucha-first-edition/ 100
Figura 13 - Imagem do *site web* do Projeto TASA que mostra o encontro da técnica ancestral com a solução atual e a intergeracionalidade. Fonte: https://projectotasa.com/projeto/ 101
Figura 14 - Imagem da loja física localizada no Porto. Fonte: https://www.saberfazer.org/about 101
Figura 15 - Livros e cursos disponíveis no site da loja. Fonte: https://www.saberfazer.org/livros. Acesso em 16/10/2024. 102
Figura 16 - Exemplo de uma peça em produção da tecelagem de Almalaguês com os motivos de flores. Fonte: arquivo da investigação. 103
Figura 17 - A investigadora no tear com a supervisão das duas senhoras, à esquerda, Sra. Natália e à direita, Maria Emília. Fonte: arquivo da investigação. 104
Figura 18 - Imagens dos estudos de caso do projeto Anti-Amnesia, além da tecelagem tradicional, a indústria do calçado, a tipografia e os azulejos. Fonte: https://www.up.pt/arquivoweb/antiamnesia.fba.up.pt/actions/index.html 105
Figura 19 - Uma das imagens de abertura do *site web* da iniciativa. Fonte: https://curatedexperiencesportugal.com/ 106
Figura 20 - Uma das imagens da abertura do *site web* da marca. Fonte: https://lindolinho.pt/ 107
Figura 21 — Imagem de abertura do site web Linda Lã. Fonte: https://lindala.pt/ 108
Figura 22 - Imagens do *workshop* Bordado sobre Fotografia realizado a 22 de fevereiro de 2020 na loja da Avó Veio Trabalhar, em Lisboa. Fonte: arquivo da investigação. 110
Figura 23 - *Sítio web* da Fermenta responsável pelo projeto A Avó Veio Trabalhar. Acesso em 15/11/2023. Fonte: arquivo da investigação. 111
Figura 24 - Água Musa (2013) coordenado por João Nunes e promovido pela ADXTUR. Fonte: www.aguamusa.com .. 113
Figura 25 - L4Craft (2014) coordenado por João Nunes e promovido pela ADXTUR. Fonte: www.l4craft.com. 113
Figura 26 - Agricultura Lusitana (2015-2018). João Nunes (Coord.) e ADXTUR. Fonte: www.agriculturalusitana.com/ . 114
Figura 27 – Exposição do Projeto Agricultura Lusitana na Reitoria da Universidade de Aveiro 2015. www.ua.pt/en/news/1/44782 116
Figura 28 – Protótipos desenvolvidos pelos alunos do 2º ano da licenciatura em design da Universidade de Aveiro inspirados pela imersão nas aldeias do Xisto no âmbito do Agricultura Lusitana. 116
Figura 29 - Sessão do PROJECT@X na Universidade de Aveiro, onde alunos e docentes de Projeto em Design II apresentam e discutem conceitos de design com Rui Simão, coordenador da ADXTUR e os docentes. Fonte: arquivo da investigação. 118
Figura 30 - Tecido em linho e estopa produzido pela investigadora. Fonte: arquivo da investigação. 119
Figura 31 - Linha do tempo e evolução dos projetos de intervenção no território das Aldeias do Xisto até à primeira edição da residência do UA.LABDESIGN em julho de 2023 no Concelho de Tondela. Fonte: arquivo da investigação. 119
Figura 32 - Oficinas do couro coordenadas pelo Prof. José Leite (Janeiro de Cima 2019). Fonte: arquivo da investigação. 120
Figura 33 – Oficinas da madeira coordenadas pelo Prof. Paulo Bago D'Uva (Janeiro de Cima, 2019), onde se desenvolveu um barco inspirado na tradicional barca do Rio Zêzere. Fonte: arquivo da investigação. 121
Figura 34 - Viagem inaugural da "nova barca" no Rio Zêzere Dia no dia da apresentação pública dos resultados do PORJECT@X à comunidade (Casa do Lagar, Janeiro de Cima 22/7/2019) Fonte: arquivo da investigação 121
Figura35 - Mapa de Portugal Continental com o concelho de Tondela destacado e a seguir, a freguesia de Castelões situada no coração de Tondela junto à encosta da serra do Caramulo. Fonte: arquivo da investigação. 125
Figura 36 - Vista da região de Castelões a partir do Caramulo. Fonte: arquivo da investigação. 126
Figura 37 - Mapa de Tondela com as freguesias e suas principais artesanias, com Castelões e as agricultoras e tecedeiras do linho em destaque. Fonte: arquivo da investigação. 127

Figura 38 - Imagens da exposição sobre o Ciclo do Linho, com o foco na camisa de linho que compõe o traje vianense. O comparativo dos Ciclos da Lã e do Linho. A última imagem mostra os caules de linho no ripanço para o processo de tirar a baganha para fazer a sementeira. Fonte: arquivo da investigação. 134
Figura39 - Imagem do site web https://lifecooler.com/artigo/atividades/museu-do-linho/438028. Acesso em 19/12/2022. 135
Figura 40 - Imagem externa e internas do museu. Visitado em 05/03/2022. Fonte: arquivo da investigação. 137
Figura 41 - Frames da SIC notícias capturadas a 13 de agosto de 2022, que demonstra as guardiãs do linho na recriação do Ciclo do Linho na aldeia de Orvalho. Fonte: arquivo da investigação. 138
Figura 42 - *PrintScreen* da notícia da inauguração do Centro Interpretativo do Linho da Lomba da Maia a 24 de agosto de 2022. Fonte: arquivo da investigação. 138
Figura 43 - Mapa com os Museus do Linho e centros interpretativos; com o Ciclo do Linho vivo; com as Representações do Ciclo do Linho por grupos folclóricos e com os Museus com referência ao Linho. Fonte: arquivo da investigação. 140
Figura 44 - Cartaz com as fases do Ciclo do Linho escrito por Celeste. Fonte: arquivo da investigação. 142
Figura 45 – Além das quatro artesãs, Manuela, Natividade, Celeste e Rosa, as duas investigadoras, Luciana Lopes e Cristiane Menezes, em outubro de 2020. Fonte: arquivo da investigação. 143
Figura 46 - As cinco artesãs, Manuela, Céu, Natividade, Celeste e Rosa e as duas investigadoras-aprendizes, Luciana e Cristiane em fevereiro de 2022. Fonte: arquivo da investigação. 144
Figura 47 - Organograma da direção da Associação — gestão 2021-2024. Fonte: elaborado pela investigadora. 144
Figura 48 - Algumas atividades aprendidas e desenvolvidas pela investigadora durante a pesquisa de campo, nomeadamente, crochê e acabamento, espadelar o linho e a tecelagem. Fonte: arquivo da investigação. 145
Figura 49 – Etapa 1 - preparar a terra. Na primeira imagem, as agricultoras-artesãs estão a passar o ancinho para alisar a terra e tirar as pedras maiores que possam estar na superfície da terra. Na segunda imagem, a abertura dos regos, por onde se vai regar a plantação. Fonte: arquivo da investigação. 146
Figura 50 - Sementes do linho — linhaça - guardada da sementeira do ano anterior. Fonte: arquivo da investigação. . 146
Figura 51 - Sementes do linho. Fonte: arquivo da investigação. 147
Figura 52 – Etapa 2 – Semear. Celeste a lançar as sementes. Natividade a cobrir as sementes enquanto Celeste continua a semear. Fonte: arquivo da investigação. 147
Figura 53 – Etapa 3 – Regar. Na primeira imagem as artesãs e pessoas da comunidade a colocar a mangueira no primeiro rego. Na segunda, o reservatório levado para a rega. Fonte: arquivo da investigação. 148
Figura 54 – Etapa 4 – Mondar. Linho a ser mondado pelas artesãs. Fonte: arquivo da investigação. 148
Figura 55 – Etapa 5 – Arrancar. Linho amarelo pronto a ser arrancado. A segunda imagem evidencia as baganhas — invólucro onde ficam depositas as sementes — fechadas e maduras. Fonte: arquivo da investigação. 149
Figura 56 - As baganhas antes de serem ripadas. Fonte: arquivo da investigação. 150
Figura 57 – Processo de arrancada do linho, com os molhos organizados em forma de cruz para facilitar a pega no momento da ripagem. Preparação dos molhos para a ripagem. Fonte: arquivo da investigação. 150
Figura 58 - As baganhas já ripadas e sem as sementes. Fonte: arquivo da investigação. 151
Figura 59 – Etapa 6 – Ripar. Na primeira imagem, a aluna Lia participando da experiência da arrancada e ripagem do linho em 2024. Na imagem da esquerda e abaixo, as artesãs e ajudantes a riparem o linho em 2023. Na imagem à direita, a aluna Leonor aprendendo a ripar, em julho de 2024. Fonte: arquivo da investigação. 152
Figura 60 - O aluno João a ripar o linho orientado pelas artesãs, em julho de 2024. Fonte: arquivo da investigação. 153
Figura 61 – Etapa 7 – Curtir. As artesãs pondo o linho no rio. Na segunda imagem o linho submerso e pronto a ser retirado do rio para secar. Fonte: arquivo da investigação. 154
Figura 62 – Etapa 8 – Secar. As artesãs a pôr o linho a secar ao sol. Fonte: arquivo da investigação. 155
Figura 63 - Os caules do linho ao sol. Fonte: arquivo da investigação. 155
Figura 64 – Etapa 9 – Maçar. Natividade com o maço a bater sobre as fibras. O maço sobre a laje com a palha que é partida durante o processo. Fonte: arquivo da investigação. 156
Figura 65 - Rosa está a fazer o movimento de rodar e esfregar na laje o conjunto das fibras. Fonte: arquivo da investigação. 157
Figura 66 – Etapa 10 – Espadelar ou espadanar. Na primeira imagem, tem-se a espadela sobre o cortiço com as fibras. Na segunda imagem, Celeste a preparar para espadelar, com a fibra e o cortiço. Fonte: arquivo da investigação. 158
Figura 67 - A fibra exposta ao sol antes da espadelada. Celeste demonstra o espadelar. Fonte: arquivo da investigação. 158
Figura 68 - A mestra Celeste a ensinar a aprendiz e investigadora a espadelar o linho. Fonte: arquivo da investigação. 159
Figura 69 - O sedeiro. Fonte: arquivo da investigação. 160
Figura 70 – Etapa 11 – Sedar. Natividade a sedar. Atividade que pode ser feita sentada ou em pé. Fonte: arquivo da investigação. 160
Figura 71 - As rocas vazias e uma já preparada para a fiação com um fuso. Fonte: arquivo da investigação. 161
Figura 72 – Etapa 12 – Fiar. Natividade a fiar na sua competente e delicada lida. Fonte: arquivo da investigação. 161
Figura 73 - O sarilho no centro da imagem, à esquerda há três sedeiros e à direita estão os fusos. Fonte: arquivo da investigação. 162
Figura 74 – Etapa 13 – Sarilhar. Celeste com o fuso na mão esquerda e a rodar o sarilho com a mão direita para fazer a meada. A investigadora fazendo crochê numa peça. Natividade a fiar. Fonte: arquivo da investigação. 163
Figura 75 – Etapa 14 – Fazer a barrela. As folhas de sabugueiro. A preparação das meadas com cinzas e água. Fonte: arquivo da investigação. 163
Figura 76 – Etapa 15 – Cozer. O cozimento das meadas é feito em panela de ferro de três pés. As artesãs Natividade, Rosa e Manuela revezam-se para mexer as meadas. Fonte: arquivo da investigação. 164
Figura 77 – Etapa 16 – Lavar. Rosa, Natividade e Manuela a lavarem o as meadas após a cozedura. Fonte: arquivo da investigação. 165

Figura 78 - Na primeira imagem, a artesã está a passar sabão na meada, na segunda, a meada está a ser passada por água corrente para enxaguar e a terceira imagem é o resultado de uma hora de lavagem e batidas da meada. Fonte: arquivo da investigação. 166
Figura 79 – Etapa 17 – Corar e Etapa 18 - Secar. Natividade, Rosa e Manuela preparando as meadas para corar. Fonte: arquivo da investigação. 166
Figura 80 – Etapa 19 – Dobar. Imagem de uma dobadoira com uma meada. Na imagem da direita, a ação de dobar, em que a dobadoira gira no eixo vertical conforme a artesã vai puxando o fio para ser enrolado no novelo. Fonte: arquivo da investigação. 167
Figura 81 - Rosa a ensinar a investigadora a dobar, usando um pedaço de tecido no fio para evitar que alguma palha que ainda tenha restado no fio magoe os dedos ao enrolar os novelos. Fonte: arquivo da investigação. 167
Figura 82 - Detalhe da urdideira de parede da Associação com a teia esticada. Fonte: arquivo da investigação. 168
Figura 83 – Etapa 20 – Urdir. Em 2021, Rosa com a espadilha na mão a urdir a teia na urdideira de parede. Detalhe dos fios na espadilha durante a urdidura. Fonte: arquivo da investigação. 168
Figura 84 - Rosa a urdir com o auxílio da professora Olinda que carrega a espadilha com os doze fios passados pelos orifícios. Na imagem ao lado está o noveleiro com os doze novelos. Fonte: arquivo da investigação. 169
Figura 85 – Etapa 21 – Empeirar. Passagem dos fios pelos liços de algodão do tear da Associação. Fonte: arquivo da investigação. 170
Figura 86 - Rosa a contar os fios da teia para separar as dúzias. Fonte: arquivo da investigação. 170
Figura 87 - Manuela a passar os fios pelo pente e o início de uma nova peça. Fonte: arquivo da investigação. 171
Figura 88 - A lançadeira em dois momentos: vista de topo e durante uma pausa da tecedeira. Fonte: arquivo da investigação. 171
Figura 89 - As canelas com o linho preparadas para irem para a lançadeira e assim iniciar a tecelagem. Fonte: arquivo da investigação. 172
Figura 90 – Etapa 22 – Tecer. Manuela a tecer, na primeira imagem a passagem da lançadeira por entre os fios da teia, na segunda, a saída da lançadeira pelo outro lado da teia e a terceira imagem a “batida”. Fonte: arquivo da investigação. 172
Figura 91 - A investigadora a tecer autonomamente, após ter aprendido com a artesã Manuela Dias. Fonte: arquivo da investigação. 173
Figura 92 - Espaço originalmente alocado para a Associação que funcionava como um centro de prática e armazenamento. Fonte: arquivo da investigação. 175
Figura 93 - Imagem do porta retrato com as antigas associadas reunidas. Fonte: arquivo da investigação. 175
Figura 94 - As artesãs na sede em Castelões. Fonte: arquivo da investigação. 177
Figura 95 - Natividade, a fiandeira da AmaCastelões. Fonte: arquivo da investigação. 178
Figura 96 - Manuela, a tecedeira em ação. Fonte: arquivo da investigação. 179
Figura 97 - Rosa é quem urde as teias com rigor e precisão e faz crochê nas peças. Fonte: arquivo da investigação. .. 181
Figura 98 - Celeste é quem explica e demonstra cada uma das fases do Ciclo do Linho a quem visite a Associação. Fonte: Abhishek Chatterjee. 185
Figura 99 - A Irmã Palmira a conduzir o terço enquanto todas estão a trabalhar. Fonte: arquivo da investigação. 188
Figura 100 - A Irmã Palmira conduz a reza do terço e durante este tempo é possível trabalhar, mas conversar, entrevistar não. Foi preciso sempre esperar. Fonte: arquivo da investigação. 188
Figura 101 - Imagem da primeira etiqueta com um texto sobre a Associação para a valorização do produto, o produto com a etiqueta de preço e a tabela de controle. Fonte: arquivo da investigação. 191
Figura 102 - Frame do documentário “Da semente à toalha”. Fonte: arquivo da investigação. Link de acesso: https://www.youtube.com/watch?v=-iLpb3G--jg&t=23s 192
Figura 103 - Bastidores das filmagens do documentário. Fonte: arquivo da investigação. 193
Figura 104 - Canal do *youtube* da AmaCastelões onde está o documentário realizado pela investigação. Fonte: arquivo da investigação. 193
Figura 105 - Imagem enviada para o grupo do WhatsApp da Associação para comunicar o recebimento da chave e a confirmação de que podíamos usar a Escola Primária de Múceres para dar continuidade ao Ciclo do Linho de Castelões com condições adequadas. Fonte: arquivo da investigação. 194
Figura 106 - Imagem externa da Associação. Fonte: arquivo da investigação. 195
Figura 107 - Imagem interna da Associação já limpa, com os teares, as mesas, cadeiras e armários, além da iluminação artificial em perfeito funcionamento. Fonte: arquivo da investigação. 196
Figura 108 – Nome e marca desenvolvidos voluntariamente pelos designers Cristiane Menezes e Nuno Dias. Fonte: arquivo da investigação. 197
Figura 109 – Material gráfico: cartão de visitas, etiqueta com informação em português e inglês, etiqueta para os produtos e, ainda, um autocolante para ser utilizado nas embalagens da AmaCastelões. Fonte: arquivo da investigação. 198
Figura 110 - *Roll up* para a identificação da AmaCastelões nos eventos e feiras. Fonte: arquivo da investigação. 198
Figura 111 - As artesãs da AmaCastelões com a sua marca na “camisola”. Fonte: arquivo da investigação. 199
Figura 112 - *PrintScreen* das páginas das redes sociais da AmaCastelões, Instagram e Facebook. Fonte: arquivo da investigação. 199
Figura 113 - *PrintScreen* do grupo no WhatsApp. Fonte: arquivo da investigação. 200
Figura 114 - Fio tingido com a água do feijão preto. Fonte: arquivo da investigação, ... 201
Figura 115 - Linho artesanal natural e tingido naturalmente com cúrcuma e chá de hibisco; processo de tingimento com a água do feijão preto e chá de hibisco, respectivamente. Fonte: Arquivo da investigação. 201
Figura 116 - Exemplos de protótipos iniciais para novos produtos: bolsa para telemóvel em linho artesanal tingido naturalmente com romã, bolsa e porta óculos tingidos com cúrcuma. Fonte: Arquivo da investigação. 202
Figura 117 - Mostra dos trabalhos em linho na AmaCastelões durante a Rota. Fonte: arquivo da investigação. 203

Figura 118 - Algumas das artesãs se fizeram presentes. Da esquerda para a direita: Rosa, Cristiane, Luciana, Graça, Daniela, Prazeres, Manuela Dias, Manuela Marques, Celeste, Natividade. Fonte: arquivo da investigação. 203
Figura 119 - Momento de descanso a meio da caminhada para o lanche na AmaCastelões. Fonte: arquivo da investigação. 204
Figura 120 - A fachada da Casa das Tecedeiras. Parte do linho sendo tecido com couro e burel. O tecido para as sapatilhas em produção. O tecido finalizado. Fonte: arquivo da investigação. 205
Figura 121 - Mirla Ferreira no processo de montagem para costurar as malas. As malas em exposição na aldeia de Janeiro de Cima. Fonte: arquivo da investigação..... 205
Figura122 - Imagens do encontro e das partilhas dos dois grupos. Fonte: arquivo da investigação. 206
Figura 123 - Os dois grupos reunidos para um lanche após a partilha de histórias e curiosidades a respeito das associações. Fonte: arquivo da investigação..... 207
Figura 124 - Livro Linho: Histórias ao longo dum fio. Fonte: arquivo da investigação. 208
Figura 125 - Exemplos de bordados feitos pela AmaCastelões antes da intervenção da oficina Desenhar Castelões. Fonte: Arquivo da investigação. 209
Figura 126 - Múceres, Freguesia de Castelões, a aldeia onde se situa a nova sede da AmaCastelões. Fonte: Arquivo da investigação. 210
Figura 127 - Convite para o workshop. Fonte: arquivo da investigação. 211
Figura 128 - Programação do workshop Desenhar Castelões. Fonte: arquivo da investigação. 211
Figura 129 - Imagens representativas da primeira etapa do workshop com os grupos reconhecendo o território. Fonte: arquivo da investigação. 212
Figura 130 - Grupo de participantes durante a caminhada orientada pelos guias locais e acompanhados pelas artesãs. Fonte: arquivo da investigação. 212
Figura 131 - Imagens representativas da segunda etapa da oficina Desenhar Castelões: Processos de escolha das imagens e desenho dos elementos identitários do território. Fonte: Arquivo da investigação. 213
Figura 132 - Detalhes do processo e técnicas de desenho. Fonte: arquivo da investigação. 213
Figura 133 - Os participantes e a investigadora no processo de desenho. Fonte: arquivo da investigação. 214
Figura 134 - Participantes do workshop em processo de desenho. Fonte: arquivo da investigação. 214
Figura135 - Exemplo de sequência de desenho e aplicação no produto. Fonte: arquivo da investigação. 215
Figura136 - As artesãs e os participantes em processo de troca de impressões. Fonte: arquivo da investigação. 216
Figura137 - Alguns alunos participantes. Fonte: arquivo da investigação. 217
Figura138 — Alguns resultados do workshop para a AmaCastelões desenvolvidos pelos participantes. Fonte: arquivo da investigação. 219
Figura 139 - Convite para o *Workshop* Criativas Transterritoriais Orientadas por Cenários de Futuros. Fonte: arquivo da investigação. 220
Figura140 - A apresentação da professora Paula e parte dos participantes. Fonte: arquivo da investigação. 222
Figura141 - Os grupos de trabalho em ação. Fonte: arquivo da investigação. 222
Figura 142 - Cartaz do UA.LABDESIGN 1.0 2023. Fonte: arquivo da investigação. 224
Figura 143 - Sessão de Abertura do UA.LABDESIGN 1.0 2023, com a participação do Professor Francisco Providência; do Vice-Reitor Professor João Veloso; do Vice-Presidente da CM Tondela, Sr. João Carlos Figueiredo; do Professor Nuno Dias e da Diretora do DeCA, Professora Ana Veloso. Fonte: arquivo da investigação. 226
Figura 144 - As artesãs, Rosa, Celeste, Marquitas e Graça na sessão de abertura. Fonte: arquivo da investigação. 226
Figura 145 - Assinatura do protocolo entre a Universidade de Aveiro e o Município de Tondela. Fonte: arquivo da investigação. 227
Figura 146 – Imagens captadas do vídeo – ainda em bruto - do UA.LABDESIGN. Imagens de Francisco Oliveira. Fonte: arquivo da investigação. 228
Figura147 - Ferramentas utilizadas no processamento das fibras do linho, expostas no Museu Terras de Besteiros. O primeiro objeto é, o Sedeiro, no centro vê-se a espadela pousada sobre o cortiço e o maço logo a seguir. Fonte: arquivo da investigação. 230
Figura148 - O caneleiro é utilizado para encher as canelas com o fio do linho. As canelas serão colocadas na lançadeira para então iniciar o processo da tecelagem, também expostos no Museu Terras de Besteiros. Fonte: arquivo da investigação. 230
Figura149 - Resultado do inquérito referente ao ciclo de estudos dos participantes. Fonte: arquivo da investigação. . 231
Figura150 - Resultado da questão sobre o curso que frequenta. Fonte: arquivo da investigação. 232
Figura151 - Respostas referentes às competências e aos interesses dos candidatos. Fonte: arquivo da investigação. 232
Figura152 - Os alunos puderam conhecer e experimentar algumas das fases do Ciclo do Linho. A primeira imagem demonstra a fase de maçar o linho com a aluna Micaela a testar a ação. Na imagem ao lado, a aluna Sara recebe, da artesã Celeste, a formação de como espadelar o linho. Fonte: arquivo da investigação. 235
Figura153 - Caminhada pela aldeia para recolher elementos da flora e da fauna, imagens e desenhos. Visita ao moinho de cereais. Fonte: arquivo da investigação. 236
Figura154 - Oficina do linho com a artesã Celeste, a professora Olinda e a aluna Leonor em momento de troca de ideias. Fonte: arquivo da investigação..... 236
Figura155 — Imagens da Oficina do Linho, a primeira com a professora Olinda, a aluna Ana Margarida e a artesã Natividade e a impressão direta com folhas e flores. A segunda imagem com a aluna Leonor no tear e o apoio técnico das artesãs Marquitas e Ilda e da professora Olinda. A terceira imagem mostra a aluna Ana Margarida aprendendo a fiar com a artesã Caridade. Fonte: arquivo da investigação. 237
Figura 156 - Leonor Santos tornou-se uma tecedeira. Fonte: arquivo da investigação. 237
Figura157 - Áurea a demonstrar e ensinar como se corta uma capucha tradicional do Caramulo. Fonte: arquivo da investigação. 238

Figura158 — António Completo desenha os usos da capucha a partir de fotografias, estudos e esboços feitos por ele. Fonte: arquivo da investigação. 239
Figura159 - Sara Martins em pleno estudo da composição dos retalhos e aparas de burel para confeccionar a sua proposta de capucha que utiliza os resíduos de burel. Fonte: arquivo da investigação. 239
Figura160 — A aluna Teresa Moura com a agulha e a linha a fazer os acabamentos da bolsa que propôs. Fonte: arquivo da investigação. 240
Figura161 — O cubo em fase de acabamento. O professor José Leite a demonstrar o efeito da trama de fios com a incidência da luz do sol. Fonte: arquivo da investigação. 240
Figura162 - Carolina no processo de construção do bastidor. Fonte: arquivo da investigação. 241
Figura163 - Painel de desenvolvimento da oficina do digital. Fonte: arquivo da investigação. 242
Figura164 — Leonor exibe a peça desenvolvida no tear que representa as etapas do Ciclo do Linho, desde a semente, passando pela fibra até o fio que resultou em um tecido único e que poderá servir de matéria prima para diversos projetos de artefatos tridimensionais. Leonor aprendeu a tecer com as artesãs e teceu a sua peça de forma autónoma. Fonte: arquivo da investigação. 244
Figura165 - Tatiana Ferreira, criou e produziu carimbos baseados em desenhos que fez a partir dos movimentos observados durante as apresentações das etapas do Ciclo. Estes carimbos serviriam como ferramentas de comunicação para as peças produzidas na oficina, também para as embalagens e os cartões postais para a Associação utilizar posteriormente. Fonte: arquivo da investigação. 245
Figura166 — Com os desenhos e as imagens dos carimbos, propôs ainda o desenho de um mural para ser pintado em uma das paredes externas da AmaCastelões, e este projeto foi aprovado pela CMTondela. Aplicação dos carimbos em sugestão de embalagem e etiquetas impressas em papel artesanal desenvolvido durante a semana. Fonte: arquivo da investigação. 245
Figura 167 -Quase a totalidade dos papéis feitos durante a semana ficou a cargo de Catarina Medeiros que, com 12 anos, aprendeu a técnica e liderou a produção. Na terceira imagem estão as artesãs Daniela e Graça Viegas (filha e mãe) que também experimentaram a técnica. Estes papéis serviram de suporte para receber a impressão com os carimbos desenhados e produzidos pela aluna Tatiana Ferreira. Fonte: arquivo da investigação. 246
Figura 168 - Papéis artesanais carimbados e que servem de modelo para cartões postais. Fonte: arquivo da investigação. 246
Figura 169 - Margarida Rodrigues, aluna da licenciatura em design, desenvolveu uma coleção de brincos utilizando os resíduos das etapas do Ciclo do Linho e ofereceu-os às artesãs da AmaCastelões. À direita, a artesã Marquitas exibindo o seu presente. Fonte: arquivo da investigação. 247
Figura170 — Margarida ainda explorou capas de cadernos que utilizou retalhos, resíduos de linho e burel, fibras e material vegetal do entorno costurados à máquina. Fonte: arquivo da investigação. 247
Figura171 — Margarida vestindo uma das suas criações, que combinou o linho tingido naturalmente com cúrcuma e um pedaço de tecido azul que ela mesma trouxe. Fonte: Pedro Almeida. 248
Figura172 - Simone Formiga, docente da PUC-Rio, explorou o tingimento com elementos naturais, criando um catálogo-caderno de testes e experimentos. Preparação dos elementos naturais para tingimento posterior. Fonte: Simone Formiga. 248
Figura173 - Ana Margarida Amaral, aluna da licenciatura em design, experimentou a impressão direta com flores e folhas naturais em linho artesanal e industrial. Fonte: arquivo da investigação. 249
Figura174 - As artesãs Natividade, Ilda e Marquitas e suas criações colaborativas. Fonte: arquivo da investigação. 249
Figura175 — Joias desenvolvidas em colaboração entre a Profª Vera Damazio e as artesãs da AmaCastelões - Natividade, Ilda e Marquitas. Joias assinadas pelas criadoras. Fonte: arquivo da investigação. 250
Figura176 - À esquerda a capucha cor de laranja em homenagem às laranjas de Castelões e um modelo mais curto com capuz em linho. À direita, António Completo, aluno do mestrado, que ao ouvir as histórias da artesã Áurea que revelaram os múltiplos usos da capucha, traduziu-os visualmente por meio do desenho, documentando as diferentes funções da capucha. Fonte: Arquivo da investigação. 251
Figura177 - A professora e artesã Ana Fraga explorou a possibilidade de fazer sapatilhas em burel, criando um modelo caracterizado pela presença de várias linhas de costura aplicadas ao burel de forma aleatória e livre. Esta sapatilha servirá de modelo para ser desenvolvida em colaboração com o Centro Tecnológico do Calçado de Portugal (CTCP). Fonte: Pedro Almeida. 251
Figura178 - Capote desenvolvido por Teresa Moura, aluna da licenciatura em design, juntamente com a professora Lurdes (Caramulo), que criaram um capote mais curto em burel com diferentes cores e cortes para explorar a tridimensionalidade do material. Fonte: arquivo da investigação, António Completo e Abhishek Chatterjee. 252
Figura179 - Sara Martins, aluna da licenciatura em design, debruçou-se no tema da reutilização, selecionou e usou os resíduos de burel para criar uma versão colorida e quente da capucha por meio de uma colagem-composição, mantendo-se fiel ao desenho original da capucha e militando contra o desperdício de material. Modelo: António Completo. Fonte: Pedro Almeida. 253
Figura180 - Margarida Rodrigues desenvolveu, na Oficina do Burel, brincos deste material e algumas bolsas com sementes de linhaça no seu interior que podem ser aquecidas no micro-ondas ou resfriadas no congelador. A criação destas bolsas foi inspirada por uma história verdadeira compartilhada pela artesã Marquitas, que envolveu o tratamento de um familiar doente justamente com uma bolsa com sementes de linhaça. Durante os testes de uso, as pessoas reagiram positivamente à sensação de conforto que a bolsa proporcionou, especialmente quando colocada no pescoço à noite para aliviar as tensões do dia e para relaxar. Fonte: arquivo da investigação. 253
Figura181 - Candeeiro com madeira moldada e linho, desenvolvido pela aluna Micaela. Na imagem da direita, parte dos resultados da Oficina da Madeira, a partir do cubo como elemento neutro, os alunos apresentaram as suas ideias de iluminação com a ajuda do linho nas suas diversas etapas, tecido, fibra e fio. Fonte: arquivo da investigação. 255
Figura182 - Teste da Realidade Aumentada (RA) pelas alunas da Oficina do Digital. Fonte: arquivo da investigação. 256
Figura183 - Proposta de sinalética para a Rota do Linho Aumentada, a partir da leitura de *QR Code* impresso nos *totens* que seriam espalhados pelas rotas da região. Fonte: arquivo da investigação. 257

Figura 184 - Engª Carla Antunes Borges, Presidente da Câmara de Tondela e Sr. Gonçalo Pereira, Presidente da Junta de Freguesia de Castelões. Fonte: arquivo da investigação. 260
Figura 185 - Os produtos desenvolvidos no âmbito do UA.LABDESGN 1.0 2023, expostos no estande da FICTON 2023, em Tondela. Fonte: arquivo da investigação. 266
Figura 186 - Trabalho em andamento na Oficina em Múceres. Fonte: arquivo da investigação. 267
Figura 187 - Trabalho em andamento na Oficina da Ribeira. Fonte: arquivo da investigação. 267
Figura 188 - Na primeira imagem o candeeiro está desligado e ficam em evidência as estrelas bordadas no linho. Quando, na segunda imagem, a luz está acesa, revela-se a constelação, neste caso, a de Gêmeos. Candeeiro Coleção Celeste, constelação de Gémeos. Resultado da imersão do UA.LABDESIGN 1.1 2024. Fonte: arquivo da investigação. 268
Figura 189 - Cartaz da edição de 2024 do UA.LABDESIGN. Design: Nuno Dias. Fonte: arquivo da Investigação. 269
Figura 190 - A artesã e fiandeira da AmaCastelões, Natividade Rodrigues, a ensinar a estudante Lia a fiar. Ao lado, a artesã Rosa a explicar ao aluno do mestrado em Design, João, como se inicia o processo de fiar estopa na fiadeira mecânica. Fonte: arquivo da investigação. 270
Figura 191 - O grupo da Oficina do Linho com as artesãs da AmaCastelões a fiar. Fonte: arquivo da investigação. 270
Figura 192 - A oleira Xana Monteiro aprendendo a fiar e a tecer na Oficina do Linho. Fonte: arquivo da investigação. . 271
Figura 193 - Lia teceu a sua peça num tear manual utilizando o fio que ela própria fiou durante a semana de imersão, juntamente com retalhos de linho tingidos que estavam à disposição dos designers. Ao lado, detalhe da tecelagem. Fonte: arquivo da investigação. 271
Figura 194 - O trabalho que Xana teceu no tear combinando o linho e a estopa da AmaCastelões, com tecido em linho tingido com cúrcuma, com o fio que ela própria fiou e, ainda, partes da planta do linho recém arrancada. Fonte: arquivo da investigação. 272
Figura 195 – Novo cartão de visitas proposto pela Oficina do Linho para a AmaCastelões, que inclui uma amostra do linho de Castelões tecido por Lia. Fonte: arquivo da investigação. 272
Figura 196 - Conjunto de tecelagens realizadas durante a semana do UA.LABDESIGN utilizando os fios que os participantes fiaram, combinados com outros materiais. Fonte: arquivo da investigação. 273
Figura 197 - Processo de desenvolvimento dos protótipos dos calçados, as gáspeas (parte de cima dos sapatos). Fonte: Pedro Carvalho de Almeida. 274
Figura 198 - Detalhe do calçado Coletivo, com linho tecido por várias mãos na AmaCastelões com fio de linho artesanal, estopa, e linho tingido naturalmente com feijão preto, com atacadores (cadarços) em linho e sola com material reciclado. Fonte: Pedro Carvalho de Almeida. 274
Figura 199 - Sapatilha Ilda, feita com linho artesanal tingido naturalmente com chá de hibisco e com a aplicação de crochê feito pela artesã Ilda. À direita, a Sapatilha Rosa, confeccionada com linho artesanal fiado e tecido pela mãe da artesã Rosa. Fonte: Pedro Carvalho de Almeida. 275
Figura 200 - Teste da tecnologia NFC na Sapatilha Natividade. Fonte: Pedro Carvalho de Almeida. 275
Figura 201 - Captura do ecrã do vídeo realizado pelo CTCP sobre a Oficina do Calçado do UA.LABDESIGN 2.0 2024, que apresenta a tecnologia RFID e NFC utilizada nas sapatilhas. Fonte: CTCP-https://www.youtube.com/watch?v=SBMeqDOrmP4. 276
Figura 202 - Processo do desenho ao produto. Fonte: arquivo da investigação. 277
Figura 203 - O grupo de participantes da Oficina do Barro, a ceramista Marisa Alves, o professor José Leite, Daniela, António, Elaine, Leonor e Tatiana. Fonte: arquivo da investigação. 278
Figura 204 - Experiências do uso da técnica de cianotipia em papel, tecido e em cerâmica. Fonte: arquivo da investigação. 278
Figura 205 - Resultados da Oficina de Impressão Gráfica. Fonte: arquivo da investigação. 279
Figura 206 - O grupo de participantes da Oficina de Impressão Gráfica: Bernardo, Ana Carolina, Gabriel, Denise, professora Olinda e o seu filho Miguel e Inês. Fonte: arquivo da investigação. 279
Figura 207 - As quatro artesãs que mantinham vivo o Ciclo do Linho, Celeste Nápoles, Natividade Rodrigues, Manuela Dias e Rosa Ferreira. Fonte: arquivo da investigação. 289
Figura 208 - Atrás: Manuela Dias, Marquitas, Caridade, Graça, Natividade, Salomé, Céu, Manuela Marques e Rosa. À frente: Ilda, Daniela, Prazeres, Natividade, Cristiane e Celeste. Fonte: arquivo da investigação. 290
Figura 209 - Identidade visual da AmaCastelões: marca, etiquetas, *roll up, T-shirts*. Fonte: arquivo da investigação. . 291
Figura 210 – Imagem publicada nas redes sociais para convidar a comunidade a semear o linho. Fonte: arquivo da investigação. 293
Figura 211 - A investigadora a apresentar ao público o seu projeto de Inovação com Tradição. Fonte: arquivo da investigação. 298

Lista de tabelas

Tabela 1 - Uma taxonomia do novo: nome das categorias e descrição dos exemplos 43
Tabela 2 - Diálogo do novo com a tradição. Fonte: elaborado pelos autores. 49
Tabela 3 - Tipologias de inovação em design 63
Tabela 4 - Metodologia do Design Dialógico – Ganem, 2016 83
Tabela 5 - Resumo das motivações dos alunos..... 232
Tabela 6 - Categorias do Novo 284
Tabela 7 - Design no contexto da Inovação com Tradição..... 285
Tabela 8 - Resumo dos resultados estratégicos..... 293
Tabela 9 - Resultados da investigação: teóricos, práticos, estratégicos e pedagógicos 298
Tabela 10 - Princípios e diretrizes do 'Novo com Tradição'..... 304
Tabela 11 - Diretrizes para a Inovação com Tradição..... 306

1 Introdução

O tema desta tese deriva do percurso da investigadora desde o seu projeto de mestrado, no campo do *Design e Emoção*, a primeira dissertação[1] sobre o tópico no Brasil. A investigação sobre a relação entre design e emoções[2], antecipa as tendências atuais no campo do design focadas no bem-estar e saúde. Esta abordagem é agora explorada pelo *Positive Design* e pelo *Design para o Bem-Estar*, que visam melhorar a qualidade de vida através da integração de dimensões emocionais no design (Desmet & Pohlmeyer, 2013).

Esta relação entre emoção e design abre caminho para uma nova linha de investigação que considera a inovação em diálogo com a tradição. Acreditamos que a inovação quando enraizada em práticas tradicionais, na herança cultural, na memória ainda viva das gerações mais velhas, não só resgata valores culturais como também amplifica a conexão emocional das pessoas com os produtos e fortalece a intergeracionalidade. Ao explorar como novas ideias podem coexistir e ser enriquecidas pela tradição, a pesquisa contemporânea em design pode oferecer perspectivas que não apenas solucionam problemas técnicos ou estéticos, mas também promovem uma reconexão profunda com as raízes culturais e emocionais, fundamentais para a criação de produtos que verdadeiramente criem ligações afetivas com as pessoas. Esta abordagem não só revitaliza práticas antigas, mas também destaca a importância de criar experiências que sejam culturalmente significativas e emocionalmente significantes.

De resto, a inovação não ocorre no vácuo, mas num contexto cultural repleto de valores e práticas tradicionais estabelecidas. A interação entre inovação e tradição é complexa. Marshall McLuhan (1964) realça que as tecnologias emergentes não destroem necessariamente as tradicionais, mas sim as reconfiguram e as transformam. Em vez de romper completamente com o passado, a inovação opera dentro do contexto das

[1] Em 2007, o único programa de pós-graduação em Design no Brasil era na PUC-Rio.

[2] No âmbito desta pesquisa, a investigadora abordou o papel dos objetos como mediadores de relações afetivas e como evocadores de emoções positivas. Foram abordados conceitos fundamentais como *Design de Experiência, Design Afetivo, Usabilidade/Agradabilidade*, além de referências a eventos e publicações de relevo tais como a *Design & Emotion Society*, a conferência *Design & Emotion e a Engage*. O estudo focou-se em como os objetos podem influenciar e resgatar memórias e sentimentos, procurando compreender como o design pode transcender as funções básicas e enriquecer as experiências emocionais dos utilizadores. Entre os autores consultados, destacam-se António Damásio, que explora a influência das emoções na racionalidade e tomada de decisões; Donald Norman, com os três níveis de design, visceral, comportamental e reflexivo; Jorge Frascara, que examina o impacto do design no conhecimento e comportamento; e Mihaly Csikszentmihalyi e Eugene Rochberg-Halton, que investigam a relação afetiva das pessoas com artefactos domésticos. Estas contribuições foram essenciais para uma compreensão aprofundada da interligação entre emoções, design e a conexão afetiva com os objetos (Menezes, 2007).

práticas estabelecidas, ressignificando-as. Nem todas as novas tecnologias alteram as tradições culturais de imediato; frequentemente, as inovações tecnológicas são recebidas com ceticismo ou até mesmo rejeitadas no início, pois se confrontam visões de mundo familiares e estabelecidas. Isso evidencia a resistência natural das culturas à mudança, mostrando que o processo de inovação envolve uma negociação entre o novo e o tradicional. Dessa forma, a introdução de uma nova tecnologia é um processo de adaptação gradual, em que os valores tradicionais são, muitas vezes, preservados e integrados nas novas formas de interação social.

Em *"Um Prometeu Cauteloso?: alguns passos rumo a uma filosofia do design"*, Bruno Latour (2014) começa delineando a percepção tradicional do design, visto como uma adenda estética aos objetos puramente funcionais. Latour argumenta que o design carrega, ou deve carregar, uma humildade inerente que é complementada por uma atenção obsessiva aos detalhes, uma característica que o distingue das narrativas modernizadoras e revolucionárias do passado. A ideia de que o design é uma fusão de tradição e inovação cautelosa é central no seu argumento, que a descreve como a necessidade de combinar a engenharia tradicional com um princípio de cautela, simbolizada pela imagem de um "Prometeu roubando o fogo do céu de maneira cautelosa" (Latour, 2014).

Além disso, design está intrinsecamente ligado à interpretação de significados, transformando objetos em "coisas" complexas e, por vezes, até contraditórias. Nesse sentido, o design é sempre um processo de redesenho, nunca começando do zero, mas que sempre reformula a partir de uma preexistência. Dessa forma, "*Fazer design é o antídoto para os atos de fundar, colonizar, estabelecer ou romper com o passado. É antídoto para a arrogância e para a busca de certezas absolutas, começos absolutos e de desvios radicais*" (*ibidem*).

1.1 Contextualização

Desde a experiência pioneira nos anos 80 com o projeto das capuchas de burel da designer Helena Cardoso, em colaboração com as artesãs de Montemuro, até ao final do milênio, eram relativamente raros os projetos de design que se estabeleciam e atuavam em pequenas comunidades do interior de Portugal e que exploravam um diálogo entre design e artesanato. O design, na academia, era iminentemente um assunto das cidades, concebido no e para o meio urbano. Nesse panorama, o projeto "Capuchinhas de Montemuro" (1987), pode ser considerado como uma das notáveis exceções do design no território ao nível nacional. Ao empoderar as artesãs com ferramentas do design, demostrou-se a relevância desta disciplina na valorização e fortalecimento de práticas tradicionais locais e desenvolvimento econômico local.

Já com o avançar do presente milénio, passamos a observar um conjunto de iniciativas relevantes, designadamente através da academia, que promovem o diálogo entre designers e artesãos, juntando assim a questão da inovação (do design académico) à da tradição (das práticas sábias locais). Alguns destes projetos, como por exemplo, o TASA — Técnicas Ancestrais Soluções Atuais —, onde o design surge como mediador e catalisador de processos, estão fortemente comprometidos com a continuidade da herança cultural e o desenvolvimento das economias locais e, desse modo, revestem-se de caráter estratégico, quer ao nível regional como nacional.

O crescente interesse despertado por iniciativas relevantes neste âmbito leva-nos a concluir que estamos a assistir à consolidação de um movimento crescente no design que almeja revitalizar o território, como já foi identificado por Claudia Albino em "À Procura de Práticas Sábias" (2017), valorizando as heranças culturais e economias locais — com isso ajudando a revitalizar o próprio design, ao gerar artefatos com alto valor simbólico a partir do encontro com a tradição.

No sentido de identificar e caracterizar esse movimento, esta tese propõe estabelecer, no âmbito da *Inovação em Design*, uma nova tipologia que denomina "Inovação com Tradição". Paralelamente, a investigação procurou clarificar a noção de "*Novo*" na perspectiva do design, particularmente no âmbito da relação com a tradição, as práticas, em especial, com as artesanias regionais. Neste contexto, um objeto pode ser considerado '*Novo com Tradição*' quando emerge de um processo de '*Inovação com Tradição'*. Este processo envolve a imersão do design num contexto específico — um território, uma comunidade, um lugar. Assim, é necessariamente fruto de uma abordagem situada, conduzida pela vivência e inspiração na tradição do lugar onde o design se estabelece.

Desse modo, a categoria "Novo com Tradição" estabelece-se como *hipótese* para uma nova tipologia de inovação pelo design, caracterizada pela integração virtuosa de elementos tradicionais em projetos de design relevantes num contexto determinado. Ao propor esta nova categoria, a tese pretendeu cumprir dois objetivos: em primeiro lugar, expandir a taxonomia da inovação pelo design, dialogando com as diversas tipologias de *Inovação*: *Incremental*, *Radical* (McCraw, 2012; Norman & Verganti, 2012); *Guiada Pelo Design* (Verganti, 2012b); *Poética* (Providência, 2012); *Endógena, Aberta* (Ganem, 2016); *Social* (Manzini, 2017); e *Através da Tradição* (De Massis et al., 2016) e, consequentemente, associar à *Inovação com Tradição* um conjunto de princípios e orientações para a sua adequação como modelo de inovação aplicável a outras situações.

Apesar de uma tipologia designada "Inovação Através da Tradição" (De Massis et al., 2016) já estar estabelecida, apresentando metodologias específicas, torna-se importante realçar que esta abordagem se concentra no contexto específico das

“empresas familiares ou tradicionais”. O nexo de *Novo com Tradição* pretende abarcar um universo mais amplo que inclui, para além das empresas, as abordagens do design que se relacionam com o território, com o artesanato e com as comunidades locais. Nesse sentido, a ‘Inovação com Tradição’ compreende os seus princípios, mas expande o âmbito específico da 'Inovação Através da Tradição'.

Para esse propósito, propõe-se responder à seguinte questão de investigação:

> *Como pode o diálogo entre o design e a tradição enraizada no lugar onde atua, gerar artefactos e soluções inovadoras que transformem realidades existentes em realidades desejadas, promovendo a economia local, a transferência de conhecimento, a potenciação e continuidade da herança cultural?*

Para abordar de forma estruturada como o diálogo entre design e tradição pode gerar soluções inovadoras que contribuam para transformar realidades existentes em realidades desejadas, esta tese propõe subdividir a questão principal em várias questões de investigação secundárias. Essas questões secundárias são fundamentais para analisar os diferentes aspectos da interação entre inovação e tradição, avaliando como tais interações podem promover a economia local, facilitar a transferência de conhecimento intergeracional e assegurar a continuidade da herança cultural. A resposta a estas questões permitirá identificar princípios orientadores, testar a sua aplicação prática e compreender o impacto da "Inovação com Tradição" no campo do design, tanto na prática como na educação.

> *Quais princípios e diretrizes devem ser desenvolvidos para a "Inovação com Tradição"?*

Esta questão de investigação secundária visa identificar e formular os princípios fundamentais que orientarão a integração entre inovação e tradição no design. O objetivo é estabelecer um conjunto de diretrizes que respeitem as nuances culturais e históricas das comunidades enquanto incorporam práticas e ideias inovadoras.

> *Como podem os princípios da "Inovação com Tradição" ser aplicados em casos reais?*

A aplicação prática destes princípios é crucial para validar a eficácia do modelo de "Inovação com Tradição". Esta questão de investigação secundária explora como os princípios podem ser implementados em projetos de design específicos, analisando os desafios, as estratégias de implementação e o impacto dessas aplicações no ambiente local e na prática do design.

> *De que forma a "Inovação com Tradição" pode influenciar e enriquecer a educação e a prática profissional no campo do design?*

Esta questão de investigação secundária investiga o potencial do conceito de "Inovação com Tradição" no âmbito da formação académica e da prática profissional em design. Ela busca compreender como esse paradigma pode ser integrado nos currículos de design e qual o seu impacto na formação de designers que são culturalmente conscientes sobre o diálogo entre inovação e tradição.

1.2 Objetivos

O objetivo geral da investigação é orientado para explorar e detalhar o diálogo entre o design e a tradição, com foco na criação de soluções inovadoras que transformem realidades locais e promovam a sustentabilidade cultural e econômica. Os objetivos específicos são:

- Expandir a taxonomia da inovação pelo design;
- Associar à Inovação com Tradição um conjunto de princípios e orientações para o ensino do design;
- Desenvolver um modelo de Inovação com Tradição aplicável a outras situações.

Especificamente, a investigação em torno do conceito de *Inovação com Tradição* tem uma conexão direta com vários Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) das Nações Unidas. Ao revitalizar a prática tradicional do Ciclo do Linho, o projeto não só contribui para a *Saúde de Qualidade* (ODS 3) através do impacto positivo na saúde mental e emocional das pessoas envolvidas, mas também promove o *Trabalho Digno e o Crescimento Econômico* (ODS 8) ao incentivar o crescimento econômico sustentável através da valorização das técnicas tradicionais. Este crescimento é alcançado pela promoção de uma “economia da sabedoria” local, em linha com a visão de Stuart Walker (2012) criando oportunidades de trabalho e rendimento e, simultaneamente, preservando a herança cultural.

Além disso, ao fortalecer as comunidades locais e valorizar o patrimônio cultural, o projeto alinha-se com o ODS 11, que foca em *Cidades e Comunidades Sustentáveis*. A revitalização das práticas tradicionais contribui para a identidade local e reforça a coesão social, essenciais para a sustentabilidade cultural e social das comunidades rurais. Em termos de *Produção e Consumo Sustentáveis* (ODS 12), o projeto promove o uso consciente de recursos naturais locais e técnicas sustentáveis, garantindo uma produção artesanal que está em harmonia com práticas de consumo responsável.

Finalmente, a valorização do Ciclo do Linho e outras práticas tradicionais também contribui para o ODS 15, *Proteger a Vida Terrestre*, ao incentivar o uso sustentável dos recursos naturais e contribuir para a proteção dos ecossistemas locais. Este cuidado

com a gestão dos recursos naturais reforça a importância de práticas ecológicas que garantem a saúde dos territórios rurais.

Portanto, ao integrar os princípios da Inovação com Tradição num quadro mais amplo de sustentabilidade e bem-estar, a investigação não apenas responde às necessidades locais imediatas, mas também contribui de forma significativa para os esforços globais em direção a um futuro mais sustentável aos níveis ambiental, cultural e econômico.

1.3 Metodologia

Esta investigação, de caráter qualitativo e exploratório, baseia-se numa abordagem de investigação-ação com observação participante. A abordagem qualitativa permitiu uma análise, por dentro, numa busca meticulosa por compreensões e interpretações profundas de fenômenos complexos que envolveram o território e a comunidade em questão[3].

O trabalho de campo iniciou-se na *AmaCastelões* (*Associação das Mulheres Agricultoras de Castelões*), expandindo-se aos lugares relativos à respectiva comunidade na freguesia de Castelões, em particular na aldeia de Múceres, para onde a Associação se deslocou pela ação da própria investigação-ação. Neste processo de observação participante foram conduzidas entrevistas, relatos de vida, gravações de áudio e vídeo, resultando em "múltiplas formas de recolha de dados" (Coutinho, 2022), prolongando-se durante o período de imersão nesse contexto[4], de agosto de 2020 a julho de 2023[5].

1.3.1 Revisão da literatura

A diversidade de autores e disciplinas que orientam as ideias centrais deste estudo reflete a multidisciplinaridade e complexidade envolvidas da investigação em design, sendo necessário integrar diferentes perspectivas e abordagens para organizar o pensamento. Para tanto, destacam-se autores e as suas áreas de especialidade e em que medida as suas ideias influenciam e colaboram para o campo do design e para esta investigação no Capítulo 2.

1.3.2 Conduta de pesquisa

A pesquisa de campo realizada com as artesãs da *AmaCastelões* iniciou-se por criar um vínculo profundo com as artesãs e a prática do Ciclo do Linho, do semear ao tecer. Para

[3] Castelões e a Associação das Mulheres Agricultoras de Castelões.

[4] Transformando em números, este período resultou em mais de 4000 fotografias, em torno de 9000 km de viagem que resultaram em 116,6 horas a conduzir e 1590€ em combustível e portagens.

[5] De agosto de 2020 a julho de 2023 é o período considerado da construção do Diário de Campo, porém o envolvimento continua até hoje, com idas à Associação e à aldeia.

o efeito, a investigadora usou a tática de se colocar como aprendiz do Ciclo do Linho. A demonstração ativa do seu genuíno interesse em aprender, facilitou à investigadora a criação de um vínculo efetivo e duradouro com as artesãs.

Foi importante construir confiança e ter afastado todo e qualquer possível sentimento de inferioridade por parte das artesãs. Por exemplo, elas verbalizaram algumas vezes que não tinham estudos; isto não pode ser um empecilho — pelo contrário, é fundamental reforçar a relevância e a importância do conhecimento e da sabedoria que elas detêm. Da mesma forma, o designer não pode intervir pensando que sabe o que deve ser feito sem antes compreender o contexto, pelo que deve, numa primeira instância, ouvir mais do que falar, demonstrar interesse, empatia e respeito.

Foi com grande naturalidade que, no início do processo de investigação a abordagem etnográfica foi posta em prática. Esta abordagem consiste na imersão em um determinado grupo social ou contexto para obter uma compreensão mais profunda da realidade estudada (Angrosino, 2012). Nesse sentido, escolheu-se a observação participante como forma de recolha de dados, realizada através da captação de imagens — fotos, vídeos e a gravação de sons — falas, relatos orais e entrevistas. A câmera do telemóvel foi a principal ferramenta de captação de imagens e sons.

Paralelamente foi mantido um Diário de Campo (Apêndice B[6]) para registrar os encontros, as reflexões e os entendimentos que surgiam ao longo do percurso. Cada dia de trabalho de campo foi descrito, comentado, ilustrado com imagens. Foram ainda acrescentadas algumas referências de autores que fizeram parte da revisão da literatura como Ezio Manzini, Jorge Frascara, Lia Krucken, Sibila Marques, entre outros.

1.3.3 Abordagem etnográfica

A etnografia é um método de pesquisa que se concentra em responder a perguntas fundamentais sobre quem, por que, quando, onde, o que e como, sem a necessidade de exercer controle direto sobre os eventos investigados.

O foco da etnografia reside na análise do comportamento, utilizando a observação regular e repetida de pessoas e situações. Ao contrário de métodos que buscam a generalização estatística, a etnografia procura caracterizar as particularidades dos hábitos e comportamentos, proporcionando *insights* valiosos que podem ser aplicados no desenvolvimento de melhorias e inovações. Como destacado por Santos (2018) e Angrosino (2012), este método baseia-se na observação atenta de pessoas e situações, muitas vezes com o objetivo de responder a questões teóricas sobre a natureza do comportamento ou da organização social.

[6] Os apêndices estão organizados em volume separado deste.

Num estudo etnográfico, o investigador deve passar um tempo significativo vivendo e interagindo com o campo de estudo que, neste caso, foi em primeiro lugar com as artesãs da Associação e, mais tarde alargado à comunidade envolvente, incluindo órgãos governamentais e institucionais, assim como outros atores relevantes da região. O tempo em si é relativo ao contexto e à sua dinâmica. Essa temporalidade alargada, por vezes lenta, permite estabelecer confiança mútua com a comunidade do estudo. Reforça-se aqui a importância de se respeitar o meio em que se está, de observar, ouvir, tentar perceber como as relações são estabelecidas. Para isso, foi necessário à investigação conhecer, perceber e ajustar-se ao tempo lento do fazer, associado a cada uma das etapas do Ciclo do Linho. Foi assim necessário aprender sobre os ritmos da Associação, assim como os de cada pessoa envolvida no contexto.

Estabelecer relações empáticas e respeitosas com as artesãs (posicionamento inicial de ser uma aprendiz e clarificar o propósito da investigação-ação) e com a comunidade é fundamental.

Assim, como as comunidades são dinâmicas e mutáveis, o trabalho etnográfico esteve aberto a evoluções e ajustes ao longo do tempo, os encontros semanais ou mensais, sempre dependiam da disponibilidade do desenvolvimento da investigação em si. O resultado da abordagem etnográfica deve ser uma narrativa contextual rica e detalhada que capte a vida, as práticas e as experiências da comunidade de artesãs de maneira profunda e autêntica.

A análise de conteúdo utilizada na investigação qualitativa deve ter um "caráter puramente exploratório e os resultados são devidos unicamente à metodologia de análise, estando isenta de qualquer referência a um quadro teórico preestabelecido" (Ghiglione & Matalon, 1997 apud Coutinho, 2022). A análise dos dados deve ser indutiva pois os padrões e temas emergem dos dados coletados, em vez de serem predefinidos.

Com efeito, a abordagem estabeleceu-se numa imersão gradual, mas profunda, com a comunidade das artesãs de Castelões. Paralelamente começando com uma análise teórica sobre as tipologias de inovação, seguida pela participação ativa no contexto de trabalho e vida diária das artesãs, pelo aprendizado técnico, e culminou no desenvolvimento de oficinas que serão detalhados no Capítulo 4.

Nesse sentido, a fase inicial do estudo etnográfico concentrou-se na observação participante para compreender o contexto e os elementos que influenciam a prática. Para tal, foi necessário e oportuno momentos de imersão na comunidade para interagir ativamente com as pessoas locais envolvidas no contexto do linho. Durante os quatro anos de encontros na AmaCastelões, observando seus comportamentos e práticas, foi

possível entender o *Ethos*[7] circundante, incluindo os fatores sociais, culturais, industriais, ecológicos, sustentáveis, econômicos e processuais que afetam a prática em questão.

Nesse contexto foi possível estabelecer relações entre a mediação do design e o fazer tradicional do linho, bem como refletir pela prática sobre como o design contemporâneo pode se relacionar com as práticas tradicionais, buscando uma fusão de horizontes de conhecimento intergeracional.

1.3.4 Abordagem qualitativa, descritiva e de cunho exploratório

As estratégias e ferramentas metodológicas, em particular a observação participante e a investigação-ação, desempenharam um papel fundamental na coleta e análise de dados neste estudo. Essa abordagem exige que o pesquisador seja o principal instrumento na obtenção e interpretação dos dados. Neste contexto, a presença no campo é crucial para uma compreensão aprofundada do fenômeno estudado, permitindo uma imersão mais intensa nas experiências e nuances do contexto em análise.

Realçando a importância da 'experiência direta do pesquisador', James Clifford (1998) entende o conceito do "*Eu estive lá*" como uma forma legítima de validação da existência e veracidade das observações do pesquisador. Para Clifford, "Os Argonautas do Pacífico Ocidental de Bronislaw Malinowski", estabeleceu um marco significativo na história da etnografia, porque o pesquisador estava no contexto estudado, confirmando as suas conclusões pela experiência real em contraste com os antropólogos daquela época que limitavam os seus estudos aos escritórios e bibliotecas.

Clifford (1998) questiona como as experiências intensas e incontroláveis de pesquisa podem ser transformadas em relatos escritos e legítimos e sugere que a resposta pode estar na abordagem pioneira de Malinowski, que desempenhou um papel crucial na criação de um novo gênero científico e literário: a etnografia, caracterizada como uma descrição baseada na observação participante *(idem)*. *Essa abordagem ressalta a importância da subjetividade, interpretação e interação direta* na busca por uma compreensão mais rica e contextualizada dos fenômenos explorados (Coutinho, 2022).

Nesse sentido, no contexto da pesquisa qualitativa, o método da observação participante assume relevância. Coutinho (2022) esclarece que, conceptualmente, o foco dessa abordagem são as situações, buscando investigar ideias e descobrir significados nas ações individuais e interações sociais, considerando a perspectiva dos atores envolvidos. É crucial que se registrem todas as observações de uma maneira que facilite a recuperação da informação pelo que o autor defende que o melhor método é

[7] Conjunto de características, hábitos e crenças que definem uma comunidade.

o que ajuda o investigador a recuperar e aceder facilmente os seus registros (Angrosino, 2012). Para tanto, escolheu-se, dentre as formas de registro das observações, a "narração livre" (*idem*) na construção de um Diário de Campo[8], onde estão descritos os encontros, eventos, incluídas algumas imagens e as reflexões que emergiram ao longo da pesquisa de campo.

O trabalho de campo, inerente à pesquisa qualitativa, envolveu o deslocamento físico da investigadora para o local[9], permitindo a observação e registro do comportamento das artesãs em seu ambiente natural. A pesquisa qualitativa buscou, assim, explorar as perspectivas individuais e interpretações singulares das pessoas sobre as suas próprias experiências.

Destaca-se a natureza descritiva da pesquisa qualitativa, concentrando-se no processo, significado e compreensão adquiridos por meio de palavras ou imagens, sem a mera quantificação. Finalmente, o processo da pesquisa qualitativa é indutivo, permitindo ao pesquisador construir abstrações, conceitos, hipóteses e teorias a partir dos detalhes observados durante o trabalho de campo, proporcionando uma abordagem flexível e adaptativa à compreensão do fenômeno em estudo (Coutinho, 2022; Pardal & Lopes, 2011; Strauss & Corbin, 2008).

Como ressalta Angrosino (2012), "não se espera que um investigador que observa uma comunidade em um determinado momento reproduza exatamente as descobertas de outro investigador que observa a mesma comunidade em um momento diferente" (*ibidem*, p. 86). Isso implica que, no método da observação participante, as descobertas de um pesquisador podem diferir das de outro, refletindo a natureza única e dinâmica de cada contexto observado.

1.3.5 A pesquisa de campo — A fase da investigação etnográfica

A pesquisa de campo iniciou a 11/08/2020 e, para efeitos da finalização do Diário de Campo e da elaboração deste documento, consideramos o seu final a 23/07/2023, totalizando 36 meses, com 4 meses de interrupção devido à Covid, totalizando 32 meses de atividades presenciais[10]. Cabe ressaltar que este foi o prazo definido para o trabalho de campo, porém, a investigadora continuou a desenvolver a investigação-ação e não se desligou da AmaCastelões, pelo contrário, continua a fazer parte da

[8] Diário de bordo (Coutinho, 2022), onde o investigador registra tudo o que observa, as chamadas notas de campo extensivas. Foi criado um ficheiro no *Word*, está apresentado no Apêndice B.

[9] De agosto de 2020 a março de 2022 os encontros aconteceram na Sede da Associação em Castelões, e a partir de abril de 2022, na nova Sede em Múceres. A investigadora viajava na sua própria viatura, entre Aveiro e Castelões/Múceres, para desenvolver o trabalho de campo.

[10] Contabilizando o tempo de envolvimento, que ainda não terminou, são 46 meses de trabalho de campo.

Associação, voluntariamente, tanto como associada, fazendo parte dos seus corpos sociais, quanto como designer.

Neste quadro temporal, a pesquisa de campo foi composta por 53 sessões[11] e cada uma com a duração média de três a quatro horas, nas terças-feiras à tarde. As idas a Castelões para os encontros não tinham uma frequência rígida, dependiam das disponibilidades da agenda da investigação, tendo em conta, as aulas, as orientações, as leituras, os trabalhos, a escrita e o estudo. Nos primeiros meses as idas foram mais frequentes, semanal ou quinzenalmente, e em outros nem tanto, e esta distância entre uma ida e outra não prejudicou o envolvimento da investigadora com as artesãs, pois os laços estavam sólidos e a confiança era mútua.

1.3.6 Serendipidade: abertura e não-frustração

A serendipidade é um conceito que tem suas raízes no conto persa "*Os Três Príncipes de Serendip*", onde os personagens faziam descobertas valiosas de forma acidental. Refere-se à capacidade de encontrar algo valioso ou realizar uma descoberta importante de forma inesperada durante a busca por algo diferente. Essa mentalidade está associada a estar aberto a possibilidades, ser curioso, receptivo e capaz de reconhecer e aproveitar oportunidades imprevistas.

Em particular, a atitude de serendipidade pode ser especialmente rica no contexto da Inovação com Tradição. Ao estar aberto a descobertas inesperadas, é possível encontrar soluções criativas que combinam elementos tradicionais com novas abordagens. A mentalidade serendipitosa permite identificar conexões entre o passado e o presente, explorando as raízes e os fundamentos da tradição, ao mesmo tempo em que se busca por novas possibilidades.

Ao valorizar as descobertas não intencionais, a mentalidade de serendipidade desafia as noções convencionais de inovação, encorajando a exploração de caminhos menos previsíveis. A combinação de tradição e inovação pode levar a resultados surpreendentes e significativos, permitindo que se construa sobre o conhecimento e as práticas estabelecidas, ao mesmo tempo em que se abra espaço para a criatividade e a evolução.

Este princípio encoraja a abertura ao acaso, tanto em termos de saberes, materiais e técnicas, como numa maneira de descobrir, conhecer e criar novas relações. É através do conhecimento da técnica da tecelagem, por exemplo, que se poderá experimentar o "tecer" e, assim, descobrir ou deixar acontecer o novo.

[11] Apêndice C — Linha do Tempo da Pesquisa de Campo.

Serendipidade, neste contexto, refere-se à capacidade de estar aberto ao acaso, permitindo descobertas e conhecimentos que podem surgir de forma inesperada. Isso implica em acolher novos saberes, fazeres, materiais e técnicas, possibilitando a criação de algo inovador. Ao contrário dos objetos tradicionais que estão cristalizados no tempo, que tem as mesmas formas e que são usadas sempre da mesma maneira, como num eterno retorno, mais do mesmo. A Inovação com Tradição pretende que o próprio objeto tenha que estar aberto à ressignificação. A tradição em si pode ser transformada e incorporada na realidade através de ideias inesperadas. A abertura à experimentação é fundamental para a Inovação com Tradição.

Ter uma mente aberta, estar disposto a se deixar levar e envolver-se ativamente com o contexto específico da comunidade e no território são aspectos essenciais para garantir a autenticidade e a relevância cultural nos projetos de design.

1.3.7 Fase de Investigação-ação

Com o avançar da fase etnográfica, após a identificação do contexto, passamos para uma fase de investigação-ação, o que envolve a realização de ações práticas com o objetivo de promover mudanças no contexto estudado. Segundo Thiollent (2011), trata-se de um processo colaborativo, no qual se identificam problemas ou situações a serem melhoradas, e, em seguida, implementam-se mudanças, acompanhando e avaliando os efeitos dessas ações. Consiste, também, em observar, propor, agir e desenvolver colaborativamente e assim gerar conhecimento prático e soluções para problemas específicos (Thiollent, 2011; Tripp, 2005).

A investigação-ação implica a participação ativa do investigador, que identifica as situações e desafios presentes, para propor soluções para as demandas identificadas. O método inclui a implementação de mudanças, quando necessário, além do monitoramento e avaliação dos resultados obtidos. Esse método, em suma, não exige controle sobre os eventos nem busca a generalização estatística, focando-se em eventos contemporâneos e colocando o processo de ação no centro da análise (Santos, 2018). A coleta de dados pode incidir em diversos instrumentos, como entrevistas coletivas ou individuais, em profundidade, questionários, técnicas antropológicas como a observação participante, os diários de campo, as histórias de vida, entre outros (Coutinho, 2022; Santos, 2018; Thiollent, 2011).

1.4 Estrutura da Tese

Este trabalho está dividido em 6 capítulos.

O *Capítulo 1* é de caráter introdutório e apresenta a contextualização do estudo, seus objetivos e as escolhas metodológicas.

O enquadramento teórico inicia no *Capítulo 2* com a revisão de literatura e trata das temáticas da inovação; do design e artesanato; do positive design e do design para o bem-estar; do design no território; da economia da sabedoria; do design centrado no ser; em busca da transformação de realidades.

No *Capítulo 3* emergem as referências que constroem o estado da arte do encontro do Design com o Artesanato em Portugal.

O *Capítulo 4* inicia com a apresentação do Ciclo do Linho e seus contornos, segue com a apresentação da pesquisa de campo com o método de cariz etnográfico e a imersão no contexto de estudo. Ao mesmo tempo, a pesquisa foi conduzida pela investigação-ação para identificar necessidades e oportunidades de melhoria e implementar mudanças através das ações de design propostas pela intervenção que são descritas e apresentadas neste capítulo.

No Capítulo 5 estão os resultados teóricos, práticos, estratégicos e os de relevância pedagógica, além das respectivas discussões. Os resultados estão em diálogo com as teorias abordadas nos capítulos anteriores e a partir da experiência etnográfica e vivência da investigadora no campo.

O Capítulo 6 é formado pelas conclusões, apresenta um modelo de intervenção e os desenvolvimentos em curso em que a investigação continuou a atuar, tanto no campo de pesquisa quanto em outros âmbitos.

Cabe especificar que foi utilizado o sistema APA *7th edition* para citações e referências.

2 Enquadramento Teórico

Neste capítulo, exploram-se e discutem-se uma série de conceitos relevantes para a constituição da base teórica deste estudo. Começamos por apresentar uma taxonomia do novo, detalhando as suas categorias e evoluções. Procedemos à análise das diversas tipologias de inovação no design, destacando as mudanças nas abordagens contemporâneas. Também se destaca a interação entre design, artesanato, território e economia, demonstrando como estas áreas se interligam para enriquecer tanto a prática como a teoria do design contemporâneo. Este foco abrange a relação entre criação individual e cocriação, sublinhando a importância do design orientado para o bem-estar em contextos que se propõem valorizar a sustentabilidade e a qualidade de vida, com vista à promoção de novas realidades desejadas. Em conjunto, estes conceitos visam mapear e ilustrar uma trajetória multifacetada do design contemporâneo, refletindo tanto a sua aplicação prática como as suas implicações teóricas, com vista a estabelecer os fundamentos ontológicos para abrir caminho a uma ideia de Inovação com Tradição.

2.1 De uma Taxonomia do Novo à Inovação em Design

A presente investigação explorou desdobramentos fenomenológicos (do ponto de vista da percepção das pessoas) e absolutos (do ponto de vista da realidade, do mercado e da inovação) do conceito de '*novo*' em onze categorias com vista à expansão de uma taxonomia do novo, na perspectiva do design. Observou-se como a percepção do novo pode variar de acordo com a natureza e a utilização dos artefatos, e como a cultura do consumo influencia essa percepção. Lipovetsky (2010) destaca que "*na origem da procura de moda, há cada vez menos o imperativo de as pessoas se demarcarem socialmente e cada vez mais a Sede do Novo"*. Para o autor, o desejo pelo novo e a sua "consagração" traduz-se através de um "sentimento de libertação e de alforria dos hábitos passados. Com cada novidade, sacode-se uma inércia, corre uma aragem, fonte de descoberta, de posicionamento e de disponibilidade subjetiva" (*ibidem*).

Como mencionado no capítulo introdutório, a investigação realizada na dissertação de mestrado focou-se na classificação, análise e compreensão de diversas dimensões do conceito de "*novo*" na sociedade ocidental. Este trabalho resultou na criação de uma estrutura inicial que facilita a exploração e a compreensão deste fenómeno, analisando como o *novo* é percebido e definido em diferentes contextos e o seu impacto na cultura e comportamento.

Verificou-se a polissemia e a relatividade do vocábulo *novo* e percebeu-se como varia amplamente de acordo com as características dos objetos, da cultura e da história.

Destaca-se, ainda, que as percepções relacionadas ao *novo* podem ser diversas e dependentes das experiências pessoais. Em resumo, a taxonomia que agora se apresenta é uma exploração das nuances do espectro do significado do *novo* em diferentes contextos e é composta por onze categorias. As primeiras quatro categorias foram definidas anteriormente (Menezes, 2007) e a partir desta primeira taxonomia é que foram desenvolvidas as outras sete que apresentaremos a seguir [Tabela 1].

Tabela 1 - Uma taxonomia do novo: nome das categorias e descrição dos exemplos

Categorias do Novo	**Descrição dos objetos pertencentes às categorias**
Quatro categorias do Novo (Menezes, 2007)	
Novo em folha	Itens completamente novos, nunca retirados das embalagens ou usados.
Novo para mim	Objetos usados por outros, mas novos para uma nova pessoa que os adquire.
Novo por parecer novo	Objetos usados ou renovados que parecem novos.
Novo por ser atual	Produtos com novas versões ou atualizações tecnológicas. Pode envolver obsolescência programada.
Continuidade da Taxonomia do Novo	
Novo efêmero	Itens que são novos por um curto período, os produtos perecíveis, descartáveis, de uso sazonal ou os que "estão na moda".
Novo clássico	Objetos novos atemporais e perenes.
Novo antigo	Objetos antigos que são reinventados ou reintroduzidos no mercado.
Novo por ser familiar	Variações incrementais de produtos existentes.
Novo customizado	Produtos personalizados às preferências individuais.
Novo no mundo	Invenções e inovações sem precedentes.
Novo com tradição	Objetos que incorporam saberes e técnicas tradicionais ou referências à herança cultural.

O *Novo em folha* (Menezes, 2007) refere-se a objetos que são completamente novos, virgens, que ainda não foram tirados de suas embalagens e que não foram usados. Estes carregam um senso de expectativa, de cuidado e, às vezes, de orgulho de se possuir algo novo em folha, como exemplo: um carro zero quilômetro, uma bicicleta que está na loja, um telefone mais atual. Geralmente, o *cheiro de novo* é um relevante aspecto emocional da experiência.

A categoria *Novo para mim* (Menezes, 2007) é mais abrangente e compreende os objetos que são considerados novos pelas pessoas que não os conhecem ou que ainda não os tiveram, estes artefatos também podem pertencer a outras categorias. Esta percepção de novidade pode ser relativa a vários fatores, tais como a falta de familiaridade anterior ou a aquisição recente, mesmo que o objeto tenha sido usado por outra pessoa anteriormente.

O *Novo para mim* (Menezes, 2007) reflete a experiência subjetiva de novidade. Um objeto pode ser antigo, mas a percepção de novidade é baseada na interação individual e na descoberta pessoal. Essa categoria realça a ideia de que a novidade não é apenas uma característica intrínseca do objeto, mas também uma experiência pessoal e contextual. Exemplos desta categoria são: roupas e calçados de segunda mão, móveis usados ou herdados, joias de família passadas de geração em geração, produtos que já existem no mercado, mas que algumas pessoas ainda não conhecem, tecnologias ou invenções recentes que ainda não foram amplamente divulgadas ou adotadas, um objeto que muda de possuidor torna-se novo para o novo proprietário, independentemente de sua condição de uso.

Na categoria *Novo por parecer novo* (Menezes, 2007) estão os artefatos que, embora não sejam totalmente novos, mantêm uma aparência e funcionamento que os fazem parecer novos. Esses objetos oferecem às pessoas a experiência de possuir algo que parece novo, apesar de já terem tido um proprietário anterior. A manutenção, o cuidado e a renovação são aspectos cruciais que contribuem para essa aparência de novo. Esta categoria valoriza a estética e a funcionalidade dos objetos, destacando a possibilidade de reutilização e sustentabilidade sem sacrificar a sensação de novidade. Como exemplo desta categoria estão os carros seminovos, móveis restaurados, roupas e livros que frequentemente são encontrados em lojas de segunda mão ou em sessões de lojas que promovem uma segunda vida[12] para os objetos, restaurando-os e recondicionando-os para deixá-los como novos outra vez.

Na categoria *Novo por ser atual* (Menezes, 2007) encontram-se os artefatos que estão atualmente disponíveis no mercado e, também, aqueles que estão prestes a serem lançados. Esses produtos são frequentemente atualizados com novas funcionalidades, melhorias tecnológicas ou mudanças estéticas para manter sua relevância e atratividade. Pode-se incluir também as atualizações, a integração de funções e a combinação de diferentes produtos em um único dispositivo. Um exemplo notável dessa categoria são os *smartphones*, que frequentemente são atualizados com novas funcionalidades e tecnologias para oferecer um desempenho superior em relação ao anterior. Contudo, muitos fabricantes de *smartphones* lançam novos modelos a cada ano, com recursos adicionais e melhorias incrementais. Os modelos mais antigos são frequentemente descontinuados ou não recebem mais atualizações, incentivando ou quase obrigando as pessoas a consumirem os modelos mais recentes. Os computadores pessoais são frequentemente projetados com componentes que não

[12] A loja francesa de desporto, *Decathlon*, tem uma sessão chamada *Segunda Vida* que recondiciona e vende produtos em segunda mão. Outro exemplo é a parceria "*ReUse*" by *Auchan*|*Cash Converters*, que se comprometem com o consumo inteligente e tem como objetivo promover uma economia circular, através da compra e venda de produtos em segunda vida. Este espaço está instalado em hipermercados em Portugal desde 2021.

podem ser atualizados, tornando-os obsoletos quando novas tecnologias são lançadas. Alguns eletrodomésticos, como máquinas de lavar e secadoras de roupas, podem ser projetados para ter uma vida útil limitada, incentivando ao descarte e à substituição ao invés de reparos. Impressoras a jato de tinta por vezes são vendidas a preços baixos, mas os depósitos de tinta são caros. Isso incentiva a substituição da impressora quando os cartuchos se esgotam, ao invés de reabastecê-los. Este tipo de novo induz ao descarte antecipado por envolver produtos ou tecnologias que são projetados com a intenção de se tornarem obsoletos ou inadequados em um período relativamente curto de tempo, isso para incentivar as pessoas a comprarem versões atualizadas.

A obsolescência programada tem sido objeto de debate e críticas por questões de sustentabilidade e consumo responsável. Ela pode gerar descarte antecipado, levando ao desperdício de recursos e contribuindo para problemas ambientais. Além disso, a obsolescência programada pode aumentar os custos para os consumidores, que são incentivados a comprar produtos novos com mais frequência. Os movimentos de conscientização estão buscando reduzir a obsolescência programada e promover produtos mais duráveis e fáceis de reparar. Por exemplo, a promoção de práticas como a reparação de dispositivos eletrônicos, a reutilização de componentes e o aumento da durabilidade dos produtos são esforços que podem mitigar os efeitos negativos desse tipo de *novo*.

A categoria *Novo efêmero* abrange itens que são considerados novos por um curto período e geralmente estão relacionados aos produtos de consumo e uso diário, especialmente aqueles com embalagens descartáveis, ou até as edições limitadas. Esses produtos perdem rapidamente seu *status de novo* devido à sua natureza perecível ou descartável. Exemplos dessa categoria são os alimentos perecíveis considerados frescos ou *novos* até que sejam consumidos, também são os produtos como sabonetes, *shampoos*, pasta de dentes, detergentes, fraldas descartáveis, entre outros, que deixam de ser novos à medida que são usados, diminuem de tamanho ou terminam o seu conteúdo.

Dessa forma, estes produtos têm implicações significativas para o meio ambiente, devido ao volume considerável de embalagens não reutilizáveis e resíduos que geram. A transição para práticas mais sustentáveis, como sistemas de recarga, reutilização de embalagens ou reciclagem eficiente, seria fundamental para reduzir o impacto ambiental negativo desses produtos e minimizar o desperdício de recursos. Além disso, a conscientização do consumidor desempenharia um papel crucial na mitigação do *Novo efêmero*. Os consumidores poderiam fazer escolhas informadas e adotar práticas de consumo mais sustentáveis, como a compra de produtos a granel, a reutilização de embalagens ou a preferência por produtos com embalagens reutilizáveis ou com a possibilidade de segunda vida. Isso não apenas prolongaria a percepção de *novo* desses

produtos, mas também contribuiria para a redução de resíduos e a preservação de recursos naturais. Pode-se considerar efêmeros também os objetos *novos sazonais*, tais como: as roupas de inverno e de verão que em determinados países há grandes diferenças de temperatura durante o ano, as decorações de Natal, ovos de chocolate na Páscoa, entre outros.

Por outro lado, podemos considerar que o *Novo clássico* - que seria o oposto do *novo efêmero* - é incontestável, tem um caráter perene e um significado duradouro que são dignos de imitação. Esses objetos geralmente não mudam com o tempo e estão enraizados na história como itens tradicionais e intemporais. Os produtos de luxo duráveis, como os relógios Rolex, que mantêm seu valor ao longo das décadas seria um exemplo. Outro exemplo desta categoria de objetos é a cadeira, Swan (1958) do designer Arne Jacobsen (Figura 1), que continua sendo considerada inovadora e atual, mesmo após décadas de seu design original.



Figura 1 - Cadeira Swan de Arne Jacobsen, 1958. Fonte: https://arnejacobsen.com/works/the-swan/ Acesso em 18/05/2022.

Na categoria *Novo antigo* estão os objetos conhecidos há bastante tempo e que, eventualmente, podem ser reinventados, atualizados ou reintroduzidos no mercado. Os frigoríficos Brastemp Retrô [Figura 2], lançados em 2007 pela Whirlpool, combinam o design dos antigos frigoríficos com a tecnologia atual e sugerem o seu uso em outros ambientes da casa diferentes da cozinha.



Figura 2 - Frigorífico Brastemp Retrô, 2007 e sugestão de uso na sala. Fonte: https://studiorenatamoura.com/2019/09/10/brastemp-retro/ Acesso em 18/05/2022.

Os itens que ganham valor devido à sua raridade e apelo *vintage* podem fazer parte desta categoria porque também são antigos, ou a sua forma remete à antiguidade, como os discos de vinil, roupas vintage, por exemplo. Podemos fazer um contraponto e referir a conotação negativa e pejorativa que o *novo velho* pode ter, diferente de ser antigo, ser velho é perder a utilidade, estar ultrapassado, desatualizado, considerado obsoleto.

Pode-se fazer uma analogia com a ideia negativa associada a pessoas idosas (velhas) que já não são produtivas e nem ativas. Os objetos com tecnologia desatualizada, como os aparelhos eletrônicos de muitos anos, os aparelhos de leitura de videocassete, produtos que podem ser considerados ainda novos por estarem em perfeitas condições formais e de uso, mas não são mais úteis porque a sua tecnologia pode estar ultrapassada.

A categoria *Novo familiar* contém itens que têm semelhanças com produtos já conhecidos, experimentados ou que fazem parte do repertório das pessoas. Eles evocam associações com objetos facilmente identificáveis. Os produtos dessa categoria podem despertar a sensação de familiaridade, envolvem mudanças e inovações, um exemplo é uma nova versão de um *smartphone* que apresenta melhorias incrementais em relação ao modelo anterior, como uma câmera ligeiramente aprimorada ou maior capacidade de armazenamento.

Cabe ressaltar que a inovação radical, por outro lado, representa uma mudança fundamental, introduzindo algo que é significativamente diferente do que existe, que por vezes pode não ser aceite de imediato pelo público por não lhe ser familiar. Isso pode ser uma tecnologia ou conceito completamente novo e, muitas vezes, rompe com o que é familiar. Para ilustrar, lembramos da introdução dos primeiros smartphones, que representou uma inovação radical em relação aos telemóveis tradicionais, pois combinou comunicação móvel com uma ampla gama de recursos de computação.

A categoria denominada *Novo customizado* engloba produtos e serviços que são adaptados de acordo com as preferências individuais, proporcionando uma experiência única e personalizada para cada pessoa. Como exemplo inclui-se roupas feitas sob medida, joias personalizadas, capas customizadas para smartphones, entre outros itens. O que caracteriza essa categoria é a capacidade de cada objeto provocar uma sensação de exclusividade, atendendo de maneira singular aos gostos e necessidades específicas das pessoas. Esse enfoque personalizado não apenas confere um toque único aos produtos, mas também pode criar uma conexão profunda e significativa entre o consumidor e o objeto customizado e, ainda, ser visto como novo pelas outras pessoas.

A categoria *Novo no mundo* abrange as invenções e as inovações que representam algo totalmente novo e original, sem precedentes. Esses artefatos são pioneiros em seu conceito e introduzem algo completamente inédito. Um exemplo marcante dessa categoria é a invenção tecnológica do telefone por Alexander Graham Bell. Esses objetos, muitas vezes considerados "impensáveis" até sua criação, têm o mérito de inaugurar novos horizontes e moldar significativamente o curso da evolução tecnológica e social.

A categoria que denominamos, *Novo com tradição,* inclui os objetos considerados *novos* que são produzidos na atualidade e incorporam componentes tradicionais significativos. Essa integração é evidenciada tanto nas técnicas artesanais empregadas em sua confecção ou produção, quanto nos materiais e insumos de origem local, que mantêm uma conexão intrínseca com o território, com as pessoas e a comunidade onde os objetos são desenvolvidos. Esses produtos estabelecem uma harmonia singular entre tradição e inovação, pois, ao mesmo tempo em que valorizam e respeitam profundamente a herança cultural e histórica, também introduzem elementos contemporâneos para atender às necessidades, desejos e expectativas atuais. Essa categoria representa um elo entre o passado e o presente, proporcionando uma experiência que transcende o tempo e se adapta às demandas da sociedade moderna.

Os objetos desta categoria não são meramente novas criações, mas uma continuação de práticas artesanais e tradições locais que têm sido transmitidas de gerações em gerações. Essa combinação resulta em produtos que são tanto inovadores quanto profundamente enraizados na cultura e na história de uma comunidade.

Apresenta-se, assim, os desdobramentos, definições e exemplos das categorias do novo que, de uma forma genérica incorporam elementos da tradição num diálogo com a inovação [Tabela 2], incluindo técnicas ou materiais tradicionais na sua concepção e produção.

Tabela 2 - Diálogo do novo com a tradição. Fonte: elaborado pelos autores.

Alguns desdobramentos do diálogo do novo com a tradição		
Desdobramentos	**Definição**	**Exemplos**
Novo pela Tradição	Usa técnicas e materiais tradicionais	Artesanato que utiliza técnicas manuais e matérias-primas locais
Novo na Tradição	Introduz elementos contemporâneos respeitando a tradição	Cerâmica contemporânea feita com argila e processos tradicionais
Novo através da Tradição	Valoriza e respeita a herança cultural e histórica	Design de produto que reinterpreta simbologias culturais locais
Novo e tradição	Harmonia entre tradição e inovação	Vestuário com técnicas e estampas típicas em peças atuais

A tradição pode ser uma fonte de aprendizagem, onde o conhecimento acumulado ao longo dos anos serve de alicerce para o desenvolvimento de novas competências e de soluções inovadoras. Ao combinar inovação e tradição, as organizações podem criar práticas que fomentem o crescimento atual e assegurem a transmissão de valores e de saberes-fazeres essenciais através das gerações.

Nesse sentido, pode-se depreender que o conceito de “Novo com tradição” valoriza a ideia de que a inovação não necessita de ser uma quebra total com o passado e que as práticas tradicionais podem atuar como uma base estável sobre a qual se podem construir novas ideias e processos, estabelecendo um ciclo contínuo em que o novo é sempre enriquecido pela tradição.

Esses são produtos que carregam histórias e memórias, encapsulando a essência de uma cultura ou comunidade. Ao adquirir um produto dessa categoria, além do objeto está o apoio e a preservação de um pedaço vivo da história e do patrimônio cultural. Essa dualidade de respeito pelo passado e a adaptação às necessidades atuais cria uma sensação de continuidade e propósito, lembrando-nos da importância de nossas raízes e do valor da inovação que honra a tradição. Assim, a experiência de possuir algo “Novo com tradição” pode transcender o mero utilitarismo, proporcionando uma profunda conexão emocional e cultural. É um lembrete de que, mesmo em um mundo em rápida mudança, há valores e práticas que merecem ser preservados e celebrados.

O conceito de “Novo com tradição” realça a ideia de que a inovação pode estar enraizada em práticas tradicionais e como as empresas podem utilizar o seu legado como um trampolim para a inovação contínua, em conformidade com um processo de continuidade cultural. Assim, longe de se tratar de um oximoro, este conceito salienta e

desafia o preconceito de que tradição e inovação são opostas, realçando como a sua articulação sinergética pode gerar valor econômico e cultural.

Nesse sentido, a integração da *Tradição e Inovação* no design não é apenas uma mistura do *antigo com o novo*, mas um processo dinâmico que envolve uma compreensão profunda e uma reinterpretação criativa de elementos tradicionais do território. Essa abordagem pode levar a avanços significativos e expressões únicas, como a inovação pode ser enriquecida pela fusão de componentes tradicionais e novos, criando uma *dissonância* inovadora.

Com "*Emotional Design*" (2004), Donald Norman desempenha um papel relevante na popularização do estudo das emoções aplicadas ao design. Norman identifica três níveis emocionais fundamentais que são influenciados pelo design dos objetos. Em primeiro lugar, o *nível visceral* refere-se às reações emocionais imediatas que são despertadas pelas características estéticas e táteis de um objeto. Em segundo lugar, o *nível comportamental* aborda as emoções que emergem do uso e funcionalidade do objeto, destacando como a eficácia de um design pode influenciar a satisfação do utilizador. Finalmente, o *nível reflexivo* relaciona-se com as emoções que são evocadas pelos significados mais profundos atribuídos aos objetos, incluindo aspectos culturais, simbólicos e outros elementos intangíveis. Segundo Norman, um design eficaz deve considerar estes três níveis para criar uma experiência emocionalmente ressonante com o utilizador.

Efetivamente, o design pode contribuir significativamente para o bem-estar subjetivo dos indivíduos. Nesse sentido, Desmet e Pohlmeyer (2013) desenvolveram o conceito de *Positive Design Framework* (Modelo de Design Positivo), baseado na ideia de que os objetos podem ser desenhados para evocar prazer — experiências agradáveis; oferecer significado pessoal — ajudando as pessoas a alcançarem metas e aspirações; e promover virtude — comportamentos moralmente corretos. Por sua vez, Mihaly Csikszentmihalyi (1990) introduziu a teoria da experiência ótima, explicando como certas condições de design podem propiciar um estado de "fluxo", onde os indivíduos experienciam um envolvimento total e uma satisfação profunda, criando uma harmonia perfeita entre as tarefas e as capacidades humanas.

Na mesma linha, Bruinsma (1995) e Krippendorff (2005), sugerem centrar-nos na dimensão da *semântica*, ou seja dos significados que os objetos podem assumir em determinado contexto, para além da função para as quais foram projetados, dotando "o objeto de algumas características de *sujeito* — um organismo vivo, que requer uma resposta emocional do utilizador, mais do que uma resposta funcional" (Bruinsma, 1995). A *vez da semântica* que Krippendorff preconiza para o design conduz à ideia de um "*design centrado no humano"*, em contraponto com o "*design centrado no utilizador*," transcendendo os aspectos funcionais e da usabilidade.

2.2 Inovação em Design

A inovação é comumente classificada como inovação de produto ou de processo, sendo que a de produto resulta em um bem ou um serviço novo ou sensivelmente melhorado, enquanto a de processo gera um método de produção ou de distribuição novo ou significativamente melhorado, ambas correspondem à inovação tecnológica (Academia Pearson, 2011).

Norman & Verganti (2012) enquadram diversos âmbitos de inovação, que podem ir desde a

> "inovação sociocultural, de sistemas, de ecossistemas, de modelos de negócios, de produtos, de serviços, de processos, de organizações, de arranjos institucionais, entre outros, aos motores da inovação (tecnologias, mercados, design, usuários, entre outros), ou à intensidade da inovação" (*ibidem*).

O economista Joseph Schumpeter, destaca o conceito de "*destruição criativa*" (McCraw, 2012) como a ideia de que *inovação* não se limita a melhorias incrementais, esta pode envolver a introdução de algo completamente novo, *levando à reestruturação do ambiente econômico*. Sendo assim, a ideia central de "*destruição criativa*" implica que o progresso econômico ocorre não apenas através da otimização ou aprimoramento contínuo, iterativo, dos métodos existentes, mas sobretudo por meio da introdução de inovações radicais que "destroem" métodos antigos e tradicionais tornando-os obsoletos e economicamente irrelevantes. Um bom (e, noutra perspectiva, mau) exemplo disso é a progressiva e inexorável extinção da produção artesanal do linho face às inovações tecnológicas na produção têxtil produzidas a partir da revolução industrial (Menezes, Chatterjee, Dias, et al., 2023).

2.2.1 Inovação Incremental *versus* Radical

A inovação incremental envolve melhorias subtis e contínuas em produtos ou processos existentes, enquanto a inovação radical, mais rara, representa mudanças profundas e disruptivas que criam mercados ou transformam significativamente os existentes.

Norman & Verganti (2012) concentram-se e explicam de forma objetiva duas dimensões da inovação: (1) a *inovação incremental*: "*fazer melhor o que já fazemos*" e (2) a *inovação radical*: "*fazer o que não fazíamos antes*"(*ibidem*).

A inovação radical introduz novos domínios e paradigmas, criando potencial para grandes mudanças, por outro lado, a inovação incremental é crucial para aproveitar esse potencial. Nesse sentido, sem a inovação radical, a inovação incremental atinge um limite; sem inovação incremental, o potencial das mudanças radicais não é realizado (Norman & Verganti, 2012). Neste contexto, Manzini (1993) afirma que

> "Os dois polos da novidade e da repetição coexistem nos sistemas social e produtivo, alternando períodos de predomínio da continuidade e fases favoráveis às rupturas com

> o passado. (...) o *redesign* de novos objetos apresenta-se como uma sucessão de aperfeiçoamentos que não questionam nem a estratégia técnica com que o tema foi abordado e resolvido, nem a estrutura formal. Cada uma destas sequências formais começa por uma invenção e só acaba quando se proporcionar o aparecimento de uma nova invenção que proponha soluções radicalmente diferentes. (...) a inovação chega ao sistema de objetos em duas fases distintas. Na primeira, o novo abre caminho por vias secundárias, modificando tão pouco quanto possível as estruturas produtivas e os modelos organizacionais existentes. (...) Na segunda fase, pelo contrário, todo o sistema é redefinido em função do grau de inovação disponível" (Manzini, 1993).

Do mesmo modo, Maldonado (2020) esclarece que a "*novidade substancial de um produto"* relativamente à tecnologia, "*abre caminho através de novidades derivadas ou secundárias*", gerando um "*processo de ramificação, de proliferação e de diversificação*". Dessa forma, um produto novo não aparece sozinho, traz consigo uma gama de "novos produtos, produtos-serviços, direta ou indiretamente gerados pelo produto inovador" (*ibidem*).

Neste quadro, o processo de inovação e de projeto de design deve começar pela aproximação às pessoas e pela observação das suas atividades. Embora seja crucial abordar as dificuldades dos produtos existentes, isso muitas vezes resulta em melhorias incrementais, pois as pessoas revelarão o que pode ser melhorado no produto que conhecem, a partir do seu repertório e da sua experiência. Tanto as pessoas quanto os pesquisadores de design, ao imergirem no contexto atual do produto, podem ter dificuldade em conceber significados radicalmente novos, ficando presos aos paradigmas existentes, porém quando se tem uma inovação radical de tecnologia e de significado corre-se o risco de as pessoas resistirem à mudança (Norman & Verganti, 2012). No caso do relógio *Swatch*, a inovação constituiu-se na transformação da ideia de um relógio para ver as horas em um acessório de moda e de coleção, o que para os autores se trata de um caso de uma *inovação radical de significado*. Por sua vez, a TV em cores é exemplo de uma inovação radical tecnológica, isto é, "empurrada" pela tecnologia.

Verganti (2012b) defende a importância da inovação radical como vantagem competitiva a longo prazo e a necessidade de entender as dimensões emocionais e simbólicas nas decisões de compra. Essa abordagem mais ampla reconhece que os consumidores não são motivados apenas por características práticas, mas também por significados mais profundos associados aos produtos e às marcas, já que "*as pessoas não compram produtos, mas significados"*(Verganti, 2012b), de acordo com Krippendorff (2000) que defende um especial foco do design na dimensão semântica, já que mais do que uma qualidade formal abstrata das coisas, reagimos sobretudo ao que elas significam para nós.

2.2.2 Inovação Guiada pelo Design

Inovação Guiada pelo Design é um conceito proposto por Roberto Verganti, professor de Gestão da Inovação no Instituto Politécnico de Milão, e autor de *"Design-driven innovation – Mudar as regras da competição: a inovação radical do significado de produtos"*. O autor apresenta a inovação radical de significado como uma importante vantagem competitiva para as empresas e defende que as pessoas "*se apaixonam por produtos com novos significados e não por aqueles desenvolvidos com base em pesquisas de necessidades dos consumidores*". O autor defende que direcionar o foco das pesquisas para o utilizador, para suas necessidades e desejos dificilmente conduzirá a algo totalmente novo. Os relatos serão, possivelmente, sobre o que o utilizador conhece e lhe é familiar, sobre o que está na sua vizinhança, resultando numa inovação incremental. Verganti defende que a inovação radical, embora financeiramente arriscada, é uma das maiores fontes de vantagens competitivas a longo prazo e afiança que "*um dos principais benefícios da inovação guiada pelo design é o desenvolvimento de produtos longevos"* (p. 99).

Para Verganti (2012a) "*a compreensão do que é novo e moderno pode ser a chave para inovações radicais, permitindo que as empresas identifiquem desafios e caminhos já explorados"* (p. 124). Assim, é possível aproveitar informações previamente investigadas por empresas de outros setores que buscam entender os mesmos nichos sociais e perfis dos consumidores (Verganti, 2012b).

A *inovação guiada pelo design* parte da premissa necessária de abandonar o consumidor em busca de uma perspectiva mais ampla, onde se deve explorar o modo como se dá a evolução na vida das pessoas, tanto em termos socioculturais (porque as pessoas compram as coisas), quanto em termos técnicos (como as tecnologias, produtos e serviços moldam este cenário), com o objetivo de propor novos cenários. Verganti (2012) refere que as empresas que produzem inovações guiadas pelo design valorizam muito o contacto com os intérpretes[13] e, com eles, trocam informações sobre os cenários, testam a validade das suas suposições e discutem as suas visões.

Observa, ainda, que assim perde-se a oportunidade de falar com as pessoas e de observá-las em outros contextos, o que seria ideal para a inovação radical de significado. Para tanto, o autor apresenta três ações importantes na inovação guiada pelo design: (1) escutar é a "*ação de acesso ao conhecimento sobre possíveis significados de novos produtos por meio da interação com os intérpretes*"; (2) interpretar, tem como objetivo permitir que uma empresa desenvolva sua proposta original, caracterizando uma dinâmica profunda e precisa de pesquisa, em vez de uma

[13] Verganti considera como intérpretes "empresas de outras áreas que buscam os mesmos consumidores, fornecedores de novas tecnologias, pesquisadores, designers e artistas" que pesquisam como as pessoas dão significados às coisas.

simples sessão de *brainstorming*. O resultado desse processo é a descoberta de um novo significado que pode ser utilizado em uma nova linha de produtos; (3) difundir, reconhece que inovações radicais de significado, por serem inesperadas, podem inicialmente confundir as pessoas. Deve haver uma preparação para tornar a proposta da empresa mais significativa e atraente quando as pessoas a conhecerem. As empresas devem ser capazes de cortar custos sem cortar a identidade e o valor de seus produtos, a inovação radical de significados é raramente iniciada pelos consumidores, mas proposta pelas empresas (Verganti, 2012a).

Os quatro tipos de inovação a partir da *tecnologia* e *significado* propostas por Verganti (2012): 1) *inovação empurrada pela tecnologia* - é aquela que altera radicalmente a tecnologia e mantém o significado, exemplo: TV a cores; 2) *inovação guiada pelo significado* - quando a mudança radical ocorre no âmbito dos significados e há mudança incremental na tecnologia, exemplo: relógio Swatch; 3) *epifanias tecnológicas* – quando há mudança radical na tecnologia e no significado, exemplo: Wii da Nintendo; 4*) inovação puxada pelo mercad*o – ocorre quando as mudanças são incrementais tanto no que diz respeito à tecnologia quanto ao significado, estão de acordo com o que os utilizadores relatam. O quadro abaixo orienta os quatro tipos de inovação:

Quadro representativo dos quatro tipos de inovação. Fonte: Verganti (2012).



2.2.3 Inovação Poética

Francisco Providência, designer, cuja obra teórica tem exercido influência na estrutura curricular dos cursos de Design da Universidade de Aveiro, define o design como "*desenho de artefactos, dispositivos e serviços de mediação cultural*", entendendo a

criação no design como uma forma de *poiesis*[14], onde a *criação* não é apenas *produção*, mas um desvelar de verdades através do trabalho artístico (Heidegger, 1950). Nesse sentido, defende uma abordagem que valoriza o *design como uma ferramenta de inovação* - que favorece a *dimensão poética do design*, entendida enquanto *Poiesis* - realçando a importância do desenho qualificado na investigação do design:

> "Não se trata apenas do desenvolvimento como instrumento para apreensão do mundo, ou como meio expressivo para o comentar, mas também como recurso de autoconhecimento, fundamental à inovação poética. Para além da competência na conformação e adequação, o desenho humanizará a técnica. Não é, pois, apenas a questão da origem e justiça das formas que lhe interessa, mas também as formas enquanto novas possibilidades e consequentemente modelação do futuro"(Providência, 2012).

Para Providência, a expressão individual e a dimensão estética, que estabelece relação com as emoções, são fundamentais para criar conexões culturais significativas, mas segundo o autor, encontram-se sob ameaça. Nesse âmbito, Providência (2012) critica a forma como o design contemporâneo se tem tornado dominado pelo processo de *Design Thinking*[15], o qual observa como uma visão eminentemente funcionalista, guiada pela gestão. Segundo o autor, essa abordagem pode limitar a capacidade criativa do designer, reduzindo-o à função de um facilitador de processos, em detrimento do seu papel como *criador*, o que representaria uma distorção da essência da atividade do design, que deve primar pela inovação e expressão individual do designer, conforme defende Providência (2012).

O conceito de "*Inovação Poética*" destaca a importância de transcender a funcionalidade imediata do design para abraçar dimensões estéticas e expressivas que conectem profundamente com a cultura e a experiência humana. Neste quadro, Providência alerta para os riscos de uma *ênfase acrítica* em processos de cocriação, que arrisca sacrificar a "*intimidade da experiência individual e subjetiva na coletividade da resposta replicável"* e adverte para o perigo de que, *"no imperativo ganho da eficiência pela visão caleidoscópica do grupo"* se venha a perder *"a pertinência e a poética, privilegiando-se uma autoria coletiva e simbiótica"*. Numa altura em que o design é frequentemente compreendido como um processo racional de gestão, aplicação de heurísticas e otimização de técnicas, uma ideia de *inovação poética*

[14] Poiesis é um termo grego que significa "criação" ou "produção", especialmente na arte e no design. Nesse contexto, a *poiesis* envolve o ato criativo que traz algo novo ao mundo e que, através do design, dá forma a algo com significado profundo.

[15] O *Design Thinking* é uma abordagem metodológica que visa solucionar problemas de forma criativa e inovadora, focando nas necessidades humanas. Tim Brown, CEO da IDEO, é uma das figuras centrais na popularização desse conceito. Brown (2009) descreve o *Design Thinking* como uma abordagem centrada no ser humano, um processo iterativo que envolve empatia, definição, ideação, prototipagem e teste para resolver problemas complexos.

destaca o papel do designer como um *criador*, valorizando a subjetividade e a interpretação cultural.

Por sua vez, Dias et al. (2024), concordando com o argumento de Providência, entende necessário uma conciliação entre os paradigmas de 'Autor'/'Coautoria,' e 'Criação'/'Cocriação' sobretudo nos processos de design no território, argumentando que estes devem potenciar-se e não se anular.

Como salienta Rafael Cardoso em "*Design para um mundo complexo*" (2012), a colaboração entre diferentes vozes e habilidades não apenas enriquece o processo criativo, mas também poderá resultar em abordagens mais inclusivas já que

> "A grande importância do design reside, hoje, precisamente em sua capacidade de construir pontes e forjar relações num mundo cada vez mais esfacelado pela especialização e fragmentação dos saberes" (Cardoso, 2012).

Uma abordagem situada do design, envolvendo comunidades e artesãos locais, exige equilibrar a cocriação coletiva com a expressão individual da criação. Dessa forma, a cocriação não deve ser percebida como uma ameaça à integridade criativa do designer, mas sim como uma oportunidade para enriquecer o processo através da colaboração mútua. Nesse sentido, alcançar um equilíbrio entre esses dois aspectos é fundamental para promover não apenas a inovação poética, mas também a relevância e a sustentabilidade das soluções de design dentro de seu contexto específico.

2.2.4 Inovação Endógena e Inovação Aberta

Ganem (2016) revela o tabu que existe ainda em relação ao encontro da tradição com a inovação como uma "*percepção de poucas compatibilidades*" e explica que a ideia construída de inovação é somente relacionada a "*aparato tecnológico*", distanciando assim a inovação de grupos artesanais. A autora argumenta que inovação não é só sinônimo de tecnologia e sim que está relacionada ao "*processo de conceber uma nova ideia e colocá-la em uso da maneira mais ampla possível*" (p. 48).

Ganem (2016) defende a atualização e a renovação dos saberes, empiricamente, por parte dos artesãos, como um tipo de inovação "*menos burocrática e mais viável*", facilitando os processos de atendimento das demandas e de adaptação dos produtos, concluindo que a

> "criatividade e a inovação são tanto possíveis como plenamente aplicáveis no contexto de saberes tradicionais, em múltiplos espaços, que vão desde a percepção de novas possibilidades de comunicar seus produtos, sua cultura, serviços, formas de acesso a mercados, até a possibilidade de aplicação de processos criativos e inovadores com relação ao desenvolvimento dos produtos tradicionais, com novos insumos, novas aplicações e mesmo novas formas" (Ganem, 2016).

Para tanto, propõe duas alternativas para que os grupos tradicionais de artesãos compreendam e se apropriem de ferramentas de inovação, nomeadamente, a inovação endógena - que ocorre no interior do grupo tradicional — e a que acontece a partir de terceiros ou em "*cocriação com o grupo*": a *inovação aberta* (*open innovation*)(*idem*).

O conceito de inovação endógena foi proposto pelo economista Paul Romer (1990) no contexto da teoria de crescimento econômico, argumentando que o progresso tecnológico é gerado internamente através de investimentos em pesquisa e desenvolvimento (P&D) e capital humano. Nesse sentido, Ganem (2016) sugere que num grupo tradicional, a inovação endógena é desenvolvida pelo próprio grupo, procurando "adensar a capacidade criativa, de modo a estimular pesquisa e desenvolvimento, no sentido de promover a autonomia e o aperfeiçoamento de seus produtos".

A inovação aberta é um conceito proposto por Henry Chesbrough (2012), que se refere ao processo de inovação em que as empresas utilizam tanto ideias internas quanto externas para avançar em suas inovações. Em vez de confiar exclusivamente em recursos e conhecimentos internos, a inovação aberta promove a colaboração com parceiros externos (*idem*), como outras empresas, universidades, clientes e fornecedores.

Ganem (2016) argumenta que a coexistência das duas tipologias de inovação — endógena e aberta — é fundamental para ampliar as oportunidades de mercado dos produtos gerados. Segundo a autora, a inovação endógena permite que uma organização ou comunidade aproveite seus recursos internos e tradições, enquanto a inovação aberta facilita o acesso a novos conhecimentos e parcerias externas, promovendo uma integração que potencializa tanto a preservação das identidades locais quanto a adaptação às exigências de um mercado global em constante mudança.

No contexto da Associação *AmaCastelões* foi possível constatar a presença dos dois tipos de inovação em momentos diferentes. Antes da intervenção do design havia somente a inovação endógena, através das alterações e atualizações dos produtos a partir do contato direto das artesãs com seus clientes. Durante a intervenção foi possível oportunizar também um contexto para a inovação aberta, que pôde ser efetivado com a participação de agentes externos à Associação, nomeadamente, alunos, investigadores e professores da Universidade de Aveiro no projeto *UA.LABDESIGN* que será detalhado no Capítulo 4.5.13.

2.2.5 Inovação Social

Para Ezio Manzini (2008), a *inovação social* refere-se a mudanças nos padrões de comportamento e ações de indivíduos ou comunidades, visando resolver problemas ou

criar novas oportunidades. O autor destaca que essas inovações são mais orientadas por mudanças comportamentais do que por transformações tecnológicas ou de mercado. Além disso, observa que as inovações sociais muitas vezes surgem de processos organizacionais "de baixo para cima" (*bottom up*), indicando uma dinâmica descentralizada e participativa, em contraste com abordagens mais tradicionais "de cima para baixo" (*top down*) (Manzini, 2008).

Por conseguinte, as *comunidades criativas* resultam de uma original "combinação de demandas e oportunidades" (*ibidem*). As demandas são geradas por desafios da vida cotidiana contemporânea, enquanto as oportunidades se originam da interseção de três elementos fundamentais, de acordo com o que Manzini postula:

> "a presença (ou ao menos a memória) das tradições; a capacidade de utilizar produtos, serviços e infraestruturas de maneira apropriada; e a existência de condições sociais e políticas favoráveis (ou, no mínimo, receptivas) ao desenvolvimento de uma criatividade difusa" (p. 65).

Um traço distintivo das organizações colaborativas é desafiar os paradigmas tradicionais, transcendendo as convencionais polaridades que sustentam os modelos organizacionais dominantes, tais como "*privado/público, consumidor/produtor, local/global, e necessidade/desejo*" (*ibidem*). Além disso, defende que essas organizações podem propor soluções onde os

> "interesses privados, sociais e ambientais podem convergir em um intricado jogo de necessidades e aspirações. São iniciativas profundamente enraizadas localmente, mas ao mesmo tempo fortemente conectadas com outras semelhantes em escala internacional" (p.72).

Na influente publicação "*Design, quando todos fazem design: uma introdução ao design para a inovação social*", Manzini (2017) define a inovação social como o desenvolvimento de novas estratégias e conceitos que fortalecem a sociedade civil e aumentam o acesso a bens e serviços essenciais, envolvendo a colaboração entre várias partes interessadas, incluindo cidadãos, organizações sem fins lucrativos, empresas e governos (*ibidem*). Sublinha, ainda, a importância da colaboração e cocriação, onde a inclusão dos utilizadores finais no processo de design é crucial para o desenvolvimento de soluções sustentáveis. Adicionalmente, a capacitação das comunidades locais é vista como fundamental, promovendo o desenvolvimento de competências locais e a valorização do conhecimento endógeno.

Escalabilidade e Replicabilidade

Manzini (2008) aborda também a escalabilidade e a replicabilidade das inovações sociais, sugerindo que iniciativas de pequena escala devem ser desenhadas com potencial para serem ampliadas ou adaptadas a diferentes contextos.

Esta abordagem reflete como o design pode transcender a sua função estética e funcional, contribuindo significativamente para o bem-estar social e ambiental através de uma integração estratégica de práticas sustentáveis e inovadoras.

"Todos os objetos feitos pelo Homem são a personificação do que é ao mesmo tempo pensável e possível" (Manzini, 1993). Com esta afirmação, Manzini abre seu livro *A matéria da Invenção*, evocando a complexidade do processo criativo. Enfatizando a dimensão "pensável", que destaca como a mente humana é capaz de conceber ideias e soluções inovadoras, refletindo a extensa criatividade e imaginação que caracterizam o pensamento humano. Este aspecto do design vai além do conhecido, projetando possibilidades que podem transformar a realidade.

Por outro lado, ao explorar o "*possível*", Manzini reconhece as limitações impostas pelas leis naturais, pelos recursos disponíveis e pela tecnologia existente. Essa perspectiva exige que a idealização seja acompanhada por uma aplicação pragmática, transformando conceitos em realizações práticas. A interação entre o pensável e o possível ilustra a dualidade da criatividade humana, que não só concebe como também realiza, moldando objetos que refletem e influenciam a cultura, a tecnologia e as condições sociais.

Manzini (1993) salienta a complexidade da interação entre o pensável e o possível no contexto do design e sugere que o design não é um processo simples ou linear, mas sim uma interação dinâmica entre ideias concebíveis e as potencialidades do que é possível realizar. O autor destaca, ainda, que a capacidade de criação e invenção no design está relacionada à habilidade de transcender limites previamente estabelecidos em outros sistemas de referência. Isso implica desafiar as normas e as restrições existentes, abrindo espaço para a emergência do "novo". Manzini (1993) diz que o verdadeiro potencial do design reside na capacidade de pensar para além do que já foi pensado, rompendo com o que parecia ser impensável.

O autor ressalta a importância de considerar a perspectiva do utilizador e reconhecer que o novo pode ser percebido de maneira diferente por diferentes partes interessadas: "*O que é* novo *para um utilizador final pode não o ser para um laboratório de investigação. (...) O conceito de novo depende do sujeito a que nos referimos e a própria expressão "novos materiais*" pode ser tomada em sentido restrito ou ganhar um significado mais rico em implicações" (*ibidem*).

Manzini (1993) salienta mais que a transformação ou mudança significativa está ocorrendo em vários aspectos, incluindo a forma como damos sentido às nossas ações e nos comunicamos:

> "Estamos a viver seguramente um destes períodos: os percursos da experiência e os da matéria obrigam o design a lidar com um "novo" que está presente em todos os níveis, desde o significado das nossas ações até as palavras que o expressam,

> passando pela escolha da área na qual trabalhamos e pelos canais de comunicação do conhecimento e dos estímulos" (*idem*, p.51).

Nesse sentido, essa reflexão aponta para a ideia de que o design não está apenas reagindo a mudanças em produtos ou soluções específicas, mas está sendo desafiado por uma transformação mais ampla em diversos aspectos da experiência humana. A habilidade de lidar com esse "novo" em diferentes níveis emerge como um elemento crucial para os designers que buscam se adaptar e inovar em um ambiente em constante evolução.

Manzini (2016) argumenta que o design que se expandiu desde a virada do século foi moldado tanto pela crescente consciência dos limites do planeta quanto por um rápido avanço na conectividade, representando o que ele denomina como o "design do século XXI". O autor observa uma significativa transição no campo, onde o foco se deslocou dos objetos tradicionais, como produtos, serviços e sistemas, para enfatizar formas de pensar e executar. Isso inclui a adoção de novos métodos, ferramentas, abordagens e culturas no design, marcando uma evolução no modo como concebemos e implementamos soluções criativas.

Em resumo, essa transformação do design é evidenciada pela transição de abordagens tradicionais centradas no produto para uma nova era em que o design se torna um veículo essencial para enfrentar desafios amplos e complexos. Nesse contexto, "o design não apenas cria produtos, mas pode propor melhorias para problemas sociais, culturais, ambientais e até políticos" (Manzini, 2016). Ao enfrentar problemas além do escopo tradicional, o design emerge como uma força proativa na sociedade, desempenhando um papel crucial na busca por inovações e respostas criativas para questões que transcendem a esfera do produto. Essa mudança de paradigma evidencia o potencial do design, não apenas para criar objetos, mas também para impactar positivamente a sociedade, ao propor melhorias para situações projetuais que necessitam transformação e cuidado.

Os designers, ao seguir a sua missão ética intrínseca — de aprimorar a qualidade do mundo material — podem desempenhar um papel transformador, tornando-se "*parte da solução*", justamente por serem os atores sociais que, mais do que quaisquer outros, lidam com as interações cotidianas dos seres humanos com os seus artefatos (Manzini, 2008). Assim, os designers poderão desempenhar um papel especial e potencialmente significativo na sociedade, pois possuem as ferramentas para operar sobre a qualidade das coisas, sua aceitabilidade e, consequentemente, a atração que novos cenários de bem-estar podem oferecer (*ibidem*). Na iminente transição que enfrentamos, o papel específico dos designers é apresentar novas soluções para problemas, sejam eles antigos ou novos. Além disso, eles têm a função de propor esses cenários como temas

em processos de discussão social, contribuindo para a construção de visões compartilhadas sobre futuros possíveis e sustentáveis.

Manzini (2008) apresenta as inovações sociais fundamentadas na vida cotidiana, exemplificadas pelas *comunidades criativas*, que destacam a capacidade das habilidades do design criar abordagens simultaneamente criativas e colaborativas. Essas iniciativas são consideradas passos promissores em direção à sustentabilidade:

> "A sociedade contemporânea emite diferentes e contraditórios sinais. Dentre eles, um verdadeiramente promissor é representado por grupos de pessoas que estão inventando espontaneamente novos modos de vida sustentáveis. Algumas das ideias desenvolvidas por estas comunidades criativas consolidam-se e sobrevivem. Outras são reproduzidas em contextos diferentes. Todas devem ser levadas em consideração como experimentações de futuros" (*ibidem*).

Os critérios propostos por Manzini para a sustentabilidade são: "*coerência com os princípios fundamentais da sustentabilidade; baixa intensidade de energia e material; alto potencial regenerativo*".

Diante desse desafio compartilhado globalmente, nossa responsabilidade é facilitar uma mudança que ocorra de maneira menos abrupta possível. A aspiração do design, enquanto comunidade global, deveria ser a de criar condições para essa transição não como uma imposição, mas como uma escolha, salienta Manzini. Em outras palavras, devemos buscar que essa "*mudança ocorra impulsionada pela atração das oportunidades e ideias inovadoras de bem-estar, e não pela pressão de eventos catastróficos*", apesar de já estarem nos batendo à porta, como as mudanças climáticas, escassez de recursos naturais, pandemias, entre outros. Manzini (2008) ainda destaca que o bem-estar "*baseado no produto, estendido em escala mundial, é intrinsecamente um modelo de bem-estar insustentável*" e explica "*mais produtos = mais bem-estar = mais consumo de recursos ambientais = menos sustentabilidade*". É urgente que essa mentalidade e comportamento sejam transformados, e, de fato, já estamos testemunhando diversas manifestações dessa mudança em diferentes esferas da sociedade. Uma das sugestões de possível solução é que "*qualquer ideia de bem-estar, para ser sustentável, deve (re)descobrir a qualidade do contexto e o valor dos bens comuns e do tempo lento e contemplativo*" (Manzini, 2008). Novas concepções de bem-estar estão gradualmente emergindo. Exemplos disso são o turismo lento, a prática de consumo mais consciente, o movimento por produtos locais e orgânicos, o incentivo ao compartilhamento de recursos e a economia colaborativa.

Nesse sentido, é essencial que cada sociedade e seus profissionais contribuam para criar um mundo em que o bem-estar não dependa exclusivamente da presença de novos artefatos. Contudo, a paradoxal situação dos designers é que a contribuição aparentemente única que podem oferecer é a criação e a produção desses mesmos

artefatos (*ibidem*). E qual seria a solução ou tentativa de superação deste paradoxo? Para Manzini:

> "é possível imaginar uma nova geração de artefatos (tangíveis e intangíveis) que colaborem na definição de novas, e mais sustentáveis, demandas sociais. Quer dizer, artefatos que sejam ao mesmo tempo apreciados pelos potenciais utilizadores e capazes de regenerar a qualidade do contexto onde se encontram" (Manzini, 1993).

No entanto, Manzini realça a dificuldade de desenvolver estes novos artefatos porque estaria longe daquilo "*que os designers, até agora, foram capazes de fazer*"(*ibidem*). Entretanto, poderíamos considerar esta como uma notícia boa também, se pensarmos que é uma oportunidade para progredir e desenvolver novos campos de atuação do design para novos modos de bem-estar.

2.2.6 Inovação *Através* da Tradição

A tipologia *Inovação Através da Tradição — Innovation Through Tradition* — surge de estudos conduzidos por Alfredo De Massis et al. (2016) sobre empresas familiares inovadoras[16], propondo sistematizar uma estratégia que assenta em combinar conhecimentos e recursos históricos de uma empresa com abordagens contemporâneas para criar produtos ou serviços novos. Essa abordagem busca valorizar a identidade e a herança da empresa, enquanto promove a inovação, garantindo que as inovações estejam alinhadas com a tradição da marca. Para De Massis et al. (2016) esta abordagem pode ser utilizada por qualquer empresa para criar vantagens competitivas ao valorizar, e não descartar, o potencial da tradição.

Diversos estudos (Capaldo et al., 2017; De Massis et al., 2016; Katila, 2002; Loschek, 2010; Magistretti et al., 2020) demonstram que inovar através da utilização de competências e recursos antigos — a inovação *através* da tradição — é uma estratégia de competitividade. Neste sentido, as empresas, segundo De Massis et al. (2016) podem comunicar a sua estratégia de inovação através da sua tradição, explorando seus recursos e conhecimentos passados para criar produtos inovadores que ainda mantenham uma conexão com a tradição da empresa.

O conceito "*Innovation Through Tradition*" (ITT) pressupõe que a inovação de produtos pode ser bem-sucedida por meio da alavancagem do conhecimento do passado, contrariando a visão convencional de que inovar requer rejeitar o passado (McCraw, 2012). Os autores desenvolvem o conceito de ITT como uma estratégia na qual o conhecimento do passado, proveniente da tradição da empresa, é interiorizado e reinterpretado para gerar inovações. Por interiorização os autores explicam que é a incorporação do conhecimento passado (pertencente à tradição da empresa ou da região em que ela está inserida) de forma que ele se torne acessível e compreensível

[16] Aboca, Apreamare, Beretta, Lavazza, Sangalli, and Vibram.

para os funcionários e envolvidos no processo de inovação. Já a reinterpretação é a combinação do conhecimento tradicional com tecnologias modernas, sejam elas de outros setores industriais, que amplia o escopo da inovação, trazendo soluções inesperadas ou familiares para criar novas funcionalidades ou significados para os produtos. A ITT está profundamente ligada à inovação em empresas familiares.

Alguns dos exemplos de empresas familiares italianas que inovaram através da tradição, citados no artigo, são: *Aboca*, uma empresa que combina as propriedades de antigas ervas medicinais com tecnologias biotecnológicas modernas para criar produtos de saúde e beleza. *Vibram* é reconhecida pela criação das solas de borracha de alto desempenho desenvolveu - a linha *FiveFingers* - calçados minimalistas que simulam a experiência de caminhar descalço. Eles reinterpretam a tradição de caminhada e montanhismo da família fundadora, combinando isso com materiais inovadores, redefinindo o conceito de calçado para atividades ao ar livre. *Atelier Sangalli*, empresa de alta costura em Milão que, sob a liderança de Federico Sangalli, combina técnicas tradicionais de costura com tecnologias modernas, como fibras ópticas integradas em tecidos, criando peças de moda inovadoras que mantêm a herança artesanal da alta-costura italiana.

Através da análise de casos ilustrativos de empresas familiares italianas de longa duração que utilizam a ITT com sucesso, o artigo realça as vantagens dessas empresas em desenvolver tal estratégia devido aos seus fortes vínculos com o passado. Além de elucidar o papel benéfico da tradição para a inovação, a pesquisa delineia uma agenda para investigação futura sobre ITT em empresas familiares e não-familiares, destacando seu potencial como estratégia viável para alavancar, ao invés de descartar, o conhecimento do passado para inovar. De Massis et al. (2016) defendem que as empresas que conseguem mesclar tradição e inovação tendem a ser mais resilientes e adaptáveis a mudanças no mercado e a crises.

Em suma, as tipologias de inovação, seus conceitos e autores elencados por este estudo são o ponto de partida para construir uma taxonomia da inovação, conforme apresenta-se a seguir [Tabela 3]:

Tabela 3 - Tipologias de inovação em design

Tipologias	**Conceito**	**Autores**
Inovação incremental	Refinamentos e melhorias em produtos ou processos existentes através de alterações ou atualizações menores.	Norman & Verganti (2012) McCraw (2012)
Inovação Radical	Criação de produtos, serviços ou tecnologias completamente novas que resultam em mudanças significativas no mercado ou na criação de novos mercados.	
Inovação Guiada pelo Design	Redefinição do significado e do funcionamento de produtos e serviços, frequentemente levando à criação de novos	Verganti (2012)

	mercados e alterando sensivelmente a interação entre consumidores e produtos.	
Inovação Poética	Utilização do desenho como veículo de expressão estética e reflexão, promovendo a transformação cultural através do design.	Providência (2012)
Inovação Aberta	Modelo de inovação que promove a colaboração com entidades externas e a partilha de conhecimento e recursos para acelerar o desenvolvimento de novas tecnologias e soluções.	Ganem (2016)
Inovação Endógena	Inovação que é gerada internamente, utilizando recursos e capacidades locais para desenvolver soluções adaptadas às necessidades específicas de uma realidade.	
Inovação Social	Desenvolvimento de novas soluções (produtos, serviços, modelos, mercados) que atendem a necessidades sociais de maneira mais eficaz que as soluções existentes, promovendo novas relações e colaborações sociais, com foco na sustentabilidade.	Manzini (2015)
Inovação Através da Tradição	Estratégia de inovação que valoriza e usa o conhecimento histórico, combinado com tecnologias contemporâneas, para criar produtos inovadores e sustentáveis que se conectam ao passado, mas que atendem às demandas do presente, especialmente em contextos de empresas familiares.	De Massis, Federico Frattini, Josip Kotlar, Antonio Messeni Petruzzelli (2016)

2.2.7 Síntese: Inovação com Tradição

O progresso técnico por si só não garante maior bem-estar, sendo necessário considerar tradições locais sobre as necessidades humanas. De Massis et al. (2016) mostram como a tradição dá estabilidade e identidade às empresas familiares, permitindo inovar sem se desviar de seus valores centrais e conhecimentos do passado.

Equilibrar tradição e inovação é um desafio central das sociedades contemporâneas, seja no âmbito empresarial, político ou cultural. A inovação "ambidestra" (De Massis et al., 2016) refere-se a uma abordagem que consegue equilibrar e integrar aspectos aparentemente contraditórios ou opostos dentro de uma tradição ou prática cultural. A expressão "ambidestro" sugere a habilidade de usar ambas as mãos com igual destreza, e, no contexto da inovação, implica na capacidade de manter e respeitar os conhecimentos tradicionais ao mesmo tempo em que utiliza tecnologias modernas (*ibidem*). Este parece ser um caminho frutífero para honrar o passado e participar ativamente na construção do futuro.

À medida que o conhecimento envelhece, sua relevância diminui, tornando-se obsoleto e não mais alinhado às demandas do mundo contemporâneo. No entanto, em contraposição, alguns estudiosos indicaram que o conhecimento mais antigo e consolidado pode ser mais confiável e valioso. Eles argumentam que as empresas têm a capacidade de extrair aprendizados não apenas de períodos recentes, mas também de épocas mais distantes (Katila, 2002).

No entanto, há uma lacuna em termos de envolvimento mais profundo e colaborativo com as comunidades locais e, também, os autores não referem sobre uma imersão no

contexto cultural e territorial das práticas tradicionais. Outro ponto que a investigação constatou é que o designer, que neste contexto de inovação poderia atuar como facilitador entre diferentes atores e interesses, não recebe um foco destacado na estratégia de ITT. A tradição é muitas vezes tratada como um recurso estático, como os exemplos que o artigo traz, que se baseiam em conhecimentos ou materiais tradicionais somados a tecnologias atuais. E, por último, o foco da ITT, conforme os autores, está nas empresas familiares e não aborda como ela pode ser aplicada ou adaptada em outros tipos de organizações ou em diferentes regiões com tradições culturais variadas.

2.3 Economia da Sabedoria

A ideia de que a continuidade, quando considera a evolução e a preservação do passado, pode resultar em algo completamente *novo,* é um conceito importante no contexto da inovação e na compreensão da criatividade, com vista a uma ideia de *Inovação com Tradição*.

Stuart Walker (2013) argumenta a favor de uma abordagem ao design informada por valores espirituais e materiais integrados numa ética com vista a uma "Economia da Sabedoria". Este pensamento questiona o paradigma da criação de valor pelo consumo e produção massificados que caracteriza a economia global, propondo, em vez disso, um foco na sustentabilidade, no bem-estar e no significado. Neste contexto, "sabedoria" não se refere apenas a um conhecimento intelectual, mas a um conhecimento tácito, que emerge da experiência vivida e se entrelaça na compreensão profunda dos valores e significados da tradição.

Os conceitos chave da "Economia da Sabedoria" incluem:

- A *sustentabilidade* e a ideia de que os produtos devem ser pensados/criados com uma consciência das limitações dos recursos naturais e do impacto ambiental.
- O *Design Reflexivo* que deve estimular a reflexão sobre como vivemos e o que valorizamos, questionando o consumismo e incentivando práticas mais conscientes e intencionais.
- A *Valorização da Tradição* ao reconhecer e integrar a riqueza do conhecimento e das práticas culturais tradicionais, valorizando as artesanias e a continuidade da herança cultural.
- O *Foco no Bem-estar* como uma mudança do foco no crescimento econômico incessante para a qualidade de vida e o bem-estar das pessoas e das comunidades.

- A *Espiritualidade* entendida como a busca de significado, propósito ou conexão com algo maior do que o indivíduo, seja isso uma força, princípio, presença ou essência que transcende o mundo material. Ela pode se manifestar em crenças, práticas, experiências e relações pessoais, e não está necessariamente ligada a uma religião ou doutrina específica.

Walker (2013) defende que, ao adotar uma abordagem orientada por esses princípios, o design pode contribuir para uma sociedade mais equilibrada e em harmonia com o mundo, onde os planos material e espiritual estão alinhados. Isso resultaria em uma cultura material que não apenas satisfaz as necessidades funcionais, mas também nutre a espiritualidade humana e promove uma conexão mais profunda com o mundo natural.

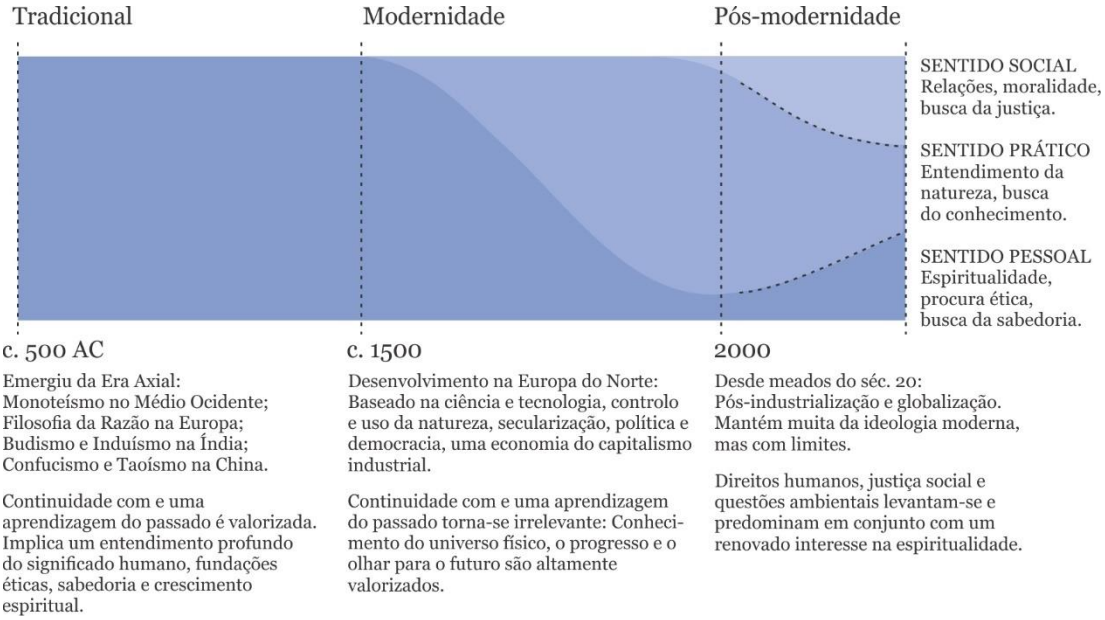


Figura 3 - Linha do tempo de Walker. Fonte: traduzido de Walker, 2013.

Walker (2013) discute o conceito de espiritualidade – uma discussão bastante rara no âmbito do design – e como este evoluiu e foi marginalizado ao longo da história, particularmente durante a modernidade com o seu foco no empirismo e materialismo (Figura 3). A espiritualidade é definida de forma abrangente como um conjunto de práticas, experiências e ideias holísticas que promovem o bem-estar humano, afetando todos os aspectos da vida. A espiritualidade está também associada *à imaginação, à criatividade, aos relacionamentos e a uma realidade transcendente que vai além das evidências baseadas nos sentidos.*

Walker (2013) explora como as tradições espirituais em várias culturas enfatizam a transformação pessoal do indivíduo, movendo-se de uma perspectiva egocêntrica para uma compreensão intuitiva da sua conexão com o todo, e como isso influencia o bem e

a verdade. O autor aponta que todas as grandes tradições espirituais reconhecem que o núcleo espiritual do indivíduo precisa ser desenvolvido através de um esforço pessoal que envolve disciplina e ações corretas, como o altruísmo e a preocupação com os outros.

A busca por um desenvolvimento verdadeiramente sustentável exige uma transformação profunda na nossa mentalidade que incorpore dimensões práticas, sociais e espirituais. Isso envolve valorizar a sabedoria ancestral e as tradições, o bem-estar humano, a ética e a conexão com a natureza. Neste contexto, a proposta de "Inovação com Tradição" harmoniza-se com o conceito de "Economia da Sabedoria", propondo também contribuir sensivelmente para uma revisão do modelo econômico atual, enfatizando a qualidade de vida, o fortalecimento do sentido de comunidade e a preservação e potenciação da cultura local e a valorização da sua herança cultural.

2.4 Design no Território

No livro "*Design e território: valorização de identidade de produtos locais"*, Lia Krucken (2009) propõe *oito ações para a valorização de produtos locais,* destacando a importância de promover a qualidade, apoiar a comunicação e desenvolver arranjos produtivos sustentáveis (*ibidem*, p.98). A autora desenvolve os seus estudos com foco no território, na biodiversidade, nos materiais e nos produtos locais.

Krucken (2009) explica que "*a perspectiva do design vem justamente ajudar nessa complexa tarefa de mediar produção e consumo, tradição e inovação, qualidades locais e relações globais*". Assim, para "dinamizar os recursos do território e valorizar seu patrimônio cultural imaterial, é fundamental reconhecer e tornar reconhecíveis valores e qualidades locais".

Neste contexto, e como ponto de partida, a autora propõe a valorização de produtos locais a partir da apresentação de *três linhas*:

> "i) promover a qualidade dos produtos, dos territórios, dos processos de fabricação; ii) apoiar a comunicação, aproximando consumidores e produtores e intensificando as relações territoriais; iii) apoiar o desenvolvimento de arranjos produtivos e cadeias de valor sustentáveis, visando ao fortalecimento de micro e pequenas empresas." (*ibidem*).

Krucken (2009) também destaca a importância de valorizar a história do produto e a sua importância para a comunidade como uma forma de fortalecer os valores que perpassam a produção e o consumo:

> "Estimular o reconhecimento das qualidades e dos valores relacionados com o produto local — qualidades referentes ao território, aos recursos ao conhecimento incorporado na sua produção e à sua importância para a comunidade produtora — é uma forma de contribuir para tornar visível à sociedade a história por trás do produto" (Krucken, 2009).

Comunicar os elementos culturais e sociais relacionados aos produtos, possibilita a sua avaliação e apreciação pelas pessoas, contribuindo para a proteção do patrimônio cultural e para a preservação da herança cultural. Para ilustrar, pode-se constatar esse processo de valorização dos produtos, artesãos e tradições locais defendido por Krucken (2009), na marca Bottega *Veneta*. Esta é uma marca italiana de luxo, que tem uma longa história de valorização da tradição e da manufatura do couro. Sua história remonta ao início dos anos 1960, quando o casal Vittorio e Laura Moltedo fundou a empresa em Vicenza, na região de Vêneto, na Itália. A marca se destacou por sua abordagem única à confecção de produtos de couro, especialmente bolsas. A tradução do nome Bottega Veneta significa *Oficina de Veneza*, o que reflete a ênfase da marca na fabricação artesanal e no respeito às técnicas tradicionais. A assinatura da grife, que se tornou a sua marca registrada, é o método *intrecciato* (entrelaçado), que é uma técnica de entrelaçamento do couro, criando uma trama distintiva e elegante. Esse entrelaçado tornou as suas bolsas e outros produtos imediatamente reconhecíveis no mercado de moda de luxo. Ao longo dos anos, a Bottega Veneta expandiu seu portfólio de produtos para incluir não apenas bolsas, mas também sapatos, móveis, decoração para casa, perfumes e uma variedade de outros produtos de luxo. Em todos esses produtos, a marca manteve um compromisso firme com a preservação e proteção das técnicas artesanais manuais. A empresa se tornou parte do grupo Kering, uma das principais empresas de luxo do mundo, em 2001, o que ajudou a impulsionar ainda mais a sua presença global. A abordagem da Bottega Veneta em relação à qualidade, à tradição e ao artesanato a tornou uma marca cobiçada e admirada internacionalmente. Ela também sublinha o valor de preservar essas habilidades manuais e proteger as pessoas que as detêm, contribuindo para a continuidade dessas tradições artesanais italianas (*Bottega Veneta*, n.d.) [17].

O projeto *Trouxa Mocha* parece ter um enfoque semelhante ao do da *Bottega Veneta*, no que diz respeito à valorização da tradição, da herança cultural e da manufatura de produtos. No caso do *Trouxa Mocha*, o objetivo é homenagear e recuperar os costumes e vivências da herança portuguesa, buscando capturar as singularidades e a identidade do cotidiano português em seus artigos. A loja *Trouxa Mocha* [Figura 4] em Coimbra, apresenta tanto o próprio projeto quanto os produtos portugueses que estão no rol selecionado pela marca.

Essa abordagem demonstra um compromisso com a preservação das tradições e da cultura local, além de valorizar o artesanato e as técnicas tradicionais. Ao elaborar seus produtos em oficinas tradicionais, o projeto promove a continuidade dessas habilidades manuais e valoriza as pessoas que detêm esse conhecimento.

[17] https://www.bottegaveneta.com/en-pt Acesso em 05/05/2023.



Figura 4 - Fachada da loja Trouxa Mocha, Coimbra. Fonte: arquivo da investigação.

Além disso, ao criar produtos que visam refletir a essência do cotidiano português, o projeto Trouxa Mocha oferece aos consumidores a oportunidade de apreciar e incorporar esses elementos culturais em suas vidas diárias. Isso não apenas mantém viva a herança cultural, mas também promove a autoestima e a valorização da cultura portuguesa. Em um mundo onde a produção em massa muitas vezes domina, iniciativas como essas são importantes para preservar a autenticidade e a riqueza das tradições culturais.

Esses exemplos reforçam a ideia de que a evolução da produção local deve ser um equilíbrio entre o tradicional e o inovador. Nesse processo, o design tem um papel significativo ao enaltecer as técnicas artesanais e ao mesmo tempo explorar como as novas tecnologias e abordagens de design podem ser integradas sem comprometer a essência e a identidade do produto e da região (Krucken, 2009).

A autora evidencia ainda que

> "O capital territorial visa evidenciar os elementos-chave de um território, de forma que o potencial local seja convertido em um processo de dinamização ou consolidação das atividades para valorizá-lo. O capital territorial remete para aquilo que constitui a riqueza do território (atividades, paisagens, património, conhecimento tradicional etc.), visando promover a competitividade territorial".

Para exemplificar com um projeto voltado à caracterização e à valorização do território e do seu capital territorial há o do designer Cristiano Bronzatto, no interior do Rio Grande

do Sul, Brasil[18], que fundou a marca de *sapatos e bolsas artesanais colecionáveis* chamada Louloux, em 2005. Após a crise de 2008, que resultou no fechamento de várias lojas da marca no Brasil e em Nova Iorque, além de uma experiência de falência, em 2013 a Louloux[19] firmou-se como uma das "etiquetas mais originais da indústria calçadista brasileira - e objeto de desejo de mulheres de Norte a Sul". O grande diferencial da marca é a utilização de resíduos de couro das grandes indústrias locais para produzir modelos exclusivos [Figura 5]:

> "O material usado para fazer o sapato que estou vendendo ali na prateleira, e que a consumidora está achando bárbaro, foi considerado fora de moda pelo meu vizinho da esquina, pela fábrica cujo estilista achou que não servia e colocou fora"[20], diz Bronzatto.

Outra característica da marca é a venda exclusiva através do *e-commerce* e, eventualmente, em lojas temporárias itinerantes com o estoque no baú de um caminhão e que percorre diferentes cidades do país.



Figura 5 - Modelos dos sapatos colecionáveis Louloux, 2013. Fonte: https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/moda/noticia/2013/11/apos-crise-cristiano-bronzatto-transformou-a-louloux-na-marca-de-sapatos-mais-cobicada-do-momento-cjqwsbf8e002rdmcnc8fj8piv.html

O designer [Figura 6] destaca que há apenas um par disponível para cada número e modelo, principalmente devido à limitada quantidade de resíduos de cada cor, o que inviabiliza a produção de múltiplos pares idênticos. Essa abordagem reforça ainda mais a identidade da marca como uma opção "colecionável" e sustentável.

> "Produzimos mais de 40 mil pares por mês todos com material que as marcas desperdiçam. (...) E na hora de fazer um produto, procuramos adequá-lo a um preço que a cliente consiga pagar. Não adianta fazer coisas que as pessoas não podem comprar. Eu quero ver os meus sapatos nos pés das pessoas, sapato em vitrine não

[18] O Brasil é o 5º maior produtor de calçado do mundo e a região Sul, uma das maiores produtoras de calçados femininos no Brasil.

[19] https://www.loulouxshoes.com.br/

[20] https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/moda/noticia/2013/11/apos-crise-cristiano-bronzatto-transformou-a-louloux-na-marca-de-sapatos-mais-cobicada-do-momento-cjqwsbf8e002rdmcnc8fj8piv.html

leva ninguém a lugar nenhum. Não adianta ser sustentável para poucos" (Bronzatto, 2012).



Figura 6 - O designer em um momento de desenho de um modelo. Fonte: https://www.facebook.com/photo/?fbid=317264164449609&set=pb.100084980836664.-2207520000

Esse exemplo denota o que Krucken (2009) sintetiza, "*quando falamos em design estamos nos referindo à mediação de dimensões imateriais (imagens e ideias) com materiais (artefatos físicos)"*. O principal desafio do design é facilitar o desenvolvimento de soluções para questões de alta complexidade, demandando uma visão abrangente do projeto que englobe produtos, serviços e comunicação de maneira integrada e sustentável, ressalta a autora, "*é a percepção sistêmica que caracteriza e estimula a atuação do design na contemporaneidade*".

Para esta investigação a valorização simbólica dos produtos através da tradição é fundamental, dos territórios, dos processos de fabricação do linho como sugere a autora e, ainda, pode-se acrescentar (1) a valorização das pessoas, não apenas das artesãs, como também de todas as envolvidas na comunidade do linho de Castelões, nomeadamente, clientes, vizinhos(as) e familiares das artesãs. Além disso, também está de acordo com a segunda linha, proposta por Krucken (2009) e, efetivamente, atuou na comunicação através (2) da criação da marca e de contas de e-mail, da presença regular nas redes sociais e, na divulgação dos eventos da *AmaCastelões* e das ações culturais relacionadas à freguesia, como rotas e feiras. A terceira linha está relacionada, neste trabalho (3) com o conhecimento das etapas de produção do Ciclo do Linho, a

salvaguarda dos saberes ancestrais tradicionais e a sua continuidade e, também, a própria tradição do linho de Castelões.

Nesse sentido, esta investigação propõe o *design "no" território* como o que está situado em determinado território, levando em consideração as pessoas, os saberes, os materiais e os produtos do local. O capital territorial, além de considerar a "riqueza do território (atividades, paisagens, património, conhecimento tradicional)" como defende Krucken (2009), também deve englobar as pessoas e a sua sabedoria.

2.5 Tradição e Contemporaneidade – Fusão de Horizontes

Em sua definição mais simples, a tradição representa, segundo Marcondes (2001), um conjunto de práticas, crenças, costumes, memórias, comportamento e valores que são transmitidos de geração em geração numa cultura ou sociedade. Essas práticas são mantidas pela comunidade como formas de identidade e continuidade, oferecendo um senso de pertencimento social e territorial.

O filósofo Hans-Georg Gadamer, na sua obra "Verdade e Método" (1999), destaca a importância fundamental da tradição no processo de compreensão. Ele concebe a hermenêutica como um diálogo incessante entre o passado e o presente, onde o processo interpretativo ocorre de maneira eficaz somente dentro dessa dinâmica interativa. Segundo Gadamer (1999), a tradição não apenas enriquece a nossa consciência histórica, mas também molda profundamente a nossa interpretação do mundo, sendo continuamente reinterpretada à luz de novas experiências e contextos. Assim, para o autor, a tradição é indispensável para a compreensão da realidade, atuando como um pilar essencial na forma como a percebemos e a interpretamos.

Este entendimento de Gadamer (1999) aprofunda-se ainda mais com o conceito de "fusão de horizontes" (*Horizontverschmelzung*), que descreve a interação dialógica na qual o intérprete une seu próprio contexto histórico-cultural ao do objeto interpretado. Este processo, além de facilitar a emergência de novas compreensões, permite uma reconfiguração contínua da nossa relação com o passado. Dessa maneira, a hermenêutica revela-se uma prática transformadora, que renova e adapta a tradição diante dos desafios do presente, mantendo-a viva e dinâmica.

No campo do design, pode-se depreender que a fusão entre tradição e inovação permite a criação de novas significações, onde a tradição oferece o horizonte de pré-concepções do passado, enquanto a inovação abre possibilidades para o futuro. Pode-se dizer que é uma construção de pontes entre o passado e o presente e entre as diferentes gerações. Não se trata de uma mera reprodução das ideias do passado ou de uma repetição de algo que "sempre fora assim". Os dois mundos, aparentemente opostos, se reconciliam, formando um novo horizonte de significado.

A perspectiva de "tradição como processo vivo" incentiva uma abordagem dinâmica do design, reconhecendo seu valor e potencial de transformação. Assim, o design é convidado a interagir ativamente com a tradição, não como algo estático, passado, desatualizado, mas como um campo vivo, onde se revela sabedoria, em constante — ainda que subtil — transformação, que pode ser reinterpretado, re-significado e requalificado pelo design. Este processo é guiado pelo "círculo hermenêutico", que transporta o design para um diálogo contínuo entre o passado e o presente, e reforça a importância de entender os contextos histórico-culturais dos saberes tradicionais, como discutido na obra de Gadamer (1999).

Neste processo, o "preconceito" (*Vorurteil*) também tem um papel esclarecedor, como explica o autor. No diálogo, sempre partimos de pré-concepções culturalmente enraizadas, que servem como um ponto de partida produtivo, e não como uma limitação.

A hermenêutica de Gadamer (1999) é particularmente relevante no quadro do design com vista a harmonizar e potenciar uma relação sinérgica e descomplexada entre tradição e inovação. Sua ênfase na cultura, história e linguagem como processos dinâmicos fundamenta a ideia de um *Novo com Tradição*, permitindo que a tradição seja reinterpretada de forma criativa e integrada à inovação contemporânea, estabelecendo um diálogo profundo e valioso entre ambos.

Por sua vez, Krucken (2009) e Albino (2017) reforçam a importância de integrar o design nas práticas tradicionais, promovendo a valorização e a preservação do conhecimento artesanal local. Albino (2017) propõe princípios que ajudam a ressignificar técnicas artesanais tradicionais, enquanto Krucken (2009) destaca a necessidade de apoiar a comunicação e desenvolver processos sustentáveis que fortaleçam a identidade cultural e o capital territorial. Ambas as autoras convergem com Gadamer (1999) ao reconhecerem que a tradição, ao ser reinterpretada pelo design, pode se tornar uma fonte de inovação contínua, preservando o patrimônio cultural e, simultaneamente, impulsionando a criatividade e a inovação na contemporaneidade.

A integração do design com o artesanato evidencia a importância de preservar, valorizar e inovar em torno das tradições culturais e práticas artesanais. A tradição é tratada como um elemento vital que se entrelaça com a inovação, proporcionando uma abordagem contemporânea que respeita, reinterpreta e revitaliza os saberes ancestrais tradicionais por meio do design.

2.6 Design e Artesanato

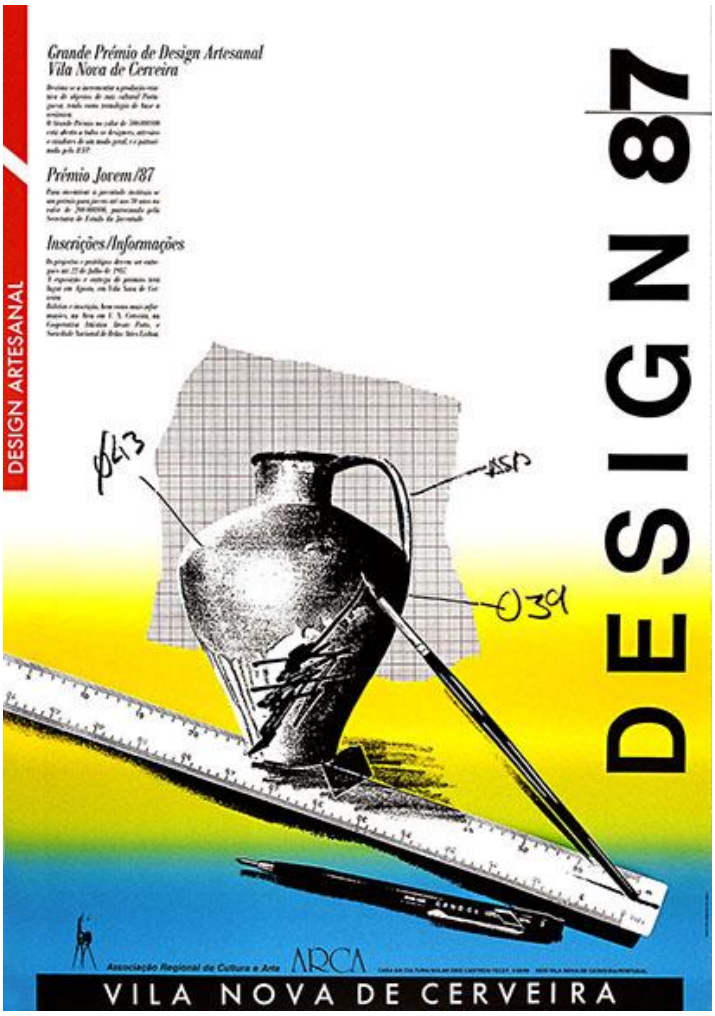


Figura 7 - Cartaz do "Grande Prémio do Design Artesanal Vila Nova de Cerveira". Design: João Nunes, 1987. Fonte: arquivo da investigação.

No mesmo ano em que a designer Helena Cardoso iniciava com as artesãs de Montemuro com o projeto das capuchas em burel, em 1987, o designer João Nunes organizava, em Vila Nova de Cerveira, uma exposição pioneira sobre design e artesanato "Grande Prémio do Design Artesanal" (Albino, 2017) [Figura 7].

Na obra *"À procura de práticas sábias: Design e Artesanato na significação dos Territórios"*, Albino (2017) destaca a importância de ressignificar técnicas artesanais tradicionais, promovendo a preservação do conhecimento ancestral português:

> "a presença do design tem como grande objetivo a ressignificação das técnicas artesanais, decorrentes de um saber tácito ancestral, rico e identitário dos lugares portugueses, mas frequentemente desvalorizado e isolado, sendo pouco conhecido e, por consequência, configurado como um conhecimento em risco de se perder" (*ibidem*, p. 102)".

Nesta perspectiva Albino (2017) sintetiza os *Sete Princípios* que resultaram das propostas teóricas de análise dos diálogos do design com o artesanato:

1) *Renascer da técnica* - técnicas artesanais como "engenho resiliente e impulsionador de novas parcerias entre designers e artesãos".
2) *Técnica e academia* - inscrição do artesanato na academia, mais especificamente no ensino de design.
3) *Amplificação da Técnica* - através da partilha de saberes entre artesãos e designers para amplificar a diversidade do local do artesanato para o global.
4) *Sustentabilidade dos Lugares pela Técnica* - o lugar concentra um saber específico pode reverter numa "situação socioeconômica deprimida, gerando novas vivências dos territórios".
5) *Técnica, Loci e Cultura* - (re)significação do "espírito do lugar a partir das técnicas artesanais".
6) *A Forma do Conhecimento da Técnica* - conhecimentos em risco de esquecimento que são ainda capazes de promover o interesse para "investigação e registro assim como pela sua preservação enquanto motores contemporâneos de inovação".
7) *Politização da Técnica* - ressignificação do artesanato pelo design "a partir de um comprometimento político e de cidadania" (*ibidem*).

Albino (2017) destaca que a técnica é humanizadora do território e impulsiona experiências, desempenhando um papel crucial nas transformações espaciais, sociais, econômicas e culturais ao longo das fases. Ressalta, ainda, a importância da experiência vivida para estabelecer relações emocionais com o espaço, explica que a emoção é fundamental para enriquecer e desfrutar das experiências no ambiente, atribuindo significado aos lugares.

A autora evidencia que a "experiência da tradição na sua dimensão veicular" continua a ser essencial para conferir sentido aos lugares na contemporaneidade, pois proporciona regularidade em meio à irregularidade do conhecimento. A experiência da tradição é indispensável para as relações das pessoas com o território e as potências, permitindo "lutar contra o anonimato dos espaços na atual era da globalização" (*ibidem,* p. 276).

No livro "design e artesanato: 22 verbos — 22 autores" editado por Albino e Paoliello (2022), estão reunidos 22 ensaios críticos de diferentes autores portugueses e brasileiros que tratam do tema design e artesanato a partir dos verbos selecionados e distribuídos pelas autoras.

O capítulo *"Ativar"* escrito por Henrique Ralheta (2022), inicia por afirmar que para ativar um local é preciso conhecer internamente os lugares, as pessoas, a história e que "o verdadeiro conhecimento só se encontra no terreno, nos contatos com os detentores desses saberes, e cresce na proporção do tempo vivenciado *in loco*" (Ralheta, 2022). O autor defende que "qualquer programa de intervenção deve começar por um processo de imersão cultural". Ralheta discute a importância de valorizar os saberes tradicionais e conectar essas práticas ao mundo contemporâneo, criando oportunidades de

inovação através do design. O autor reforça a ideia de que é preciso valorizar o produto do trabalho do artesão, tanto entre os consumidores quanto com os próprios artesãos e revela que este é o maior desafio.

Ralheta (2022) argumenta que a presença contínua da mediação, particularmente do designer, é fundamental para garantir o sucesso no processo de ativação de práticas artesanais em contextos locais. Acrescenta ainda que o designer assume um papel diferente do de projetista de produtos, porque nestes contextos trabalha-se com uma transformação de realidades e o designer

> "Deverá ser entendido menos como quem dá o traço a um artefacto e mais por outras valências do âmbito do design social ou do pensamento estratégico ao serviço do futuro de um território. O seu foco de trabalho é o contexto. Definir objetivos, dinamizar toda uma rede, estabelecer pontes e garantir as condições para a criatividade dos outros. A sua maior arma é a empatia" (*ibidem*).

O autor aponta que muitas iniciativas país afora são "assentes no designer como agente externo num processo de capacitação de comunidades remotas" (p.30), com tempo e orçamento limitados, muitas vezes secando mais do que alimentando. Ralheta revela a importância de sair dos "*programas-piloto e exercícios e atingir a efetividade*" num trabalho com continuidade. Propõe ainda que o designer deve ser um agente desta transformação e que é preciso agir na comunidade, encontrar as potencialidades do território, das pessoas, dos saberes e ajudar na clarificação do particular para *"potenciar a sustentabilidade econômica das suas práticas"*.

O designer, nesse contexto, ajuda a identificar oportunidades, orientar processos de inovação suave e promover uma colaboração eficaz entre artesãos e novos mercados. A mediação contínua é essencial para garantir que as práticas tradicionais possam se adaptar às novas realidades sem perder a sua essência cultural e simbólica, criando um equilíbrio entre tradição e inovação.

Por fim, Ralheta evidencia que o "*mundo se está a ver forçado a acalmar*" e que está surgindo um novo perfil de consumidor, mais consciente e preocupado com a sustentabilidade. Esse consumidor é cada vez mais exigente quanto às origens das matérias-primas e deseja ser capaz de rastrear toda a cadeia de produção dos itens que utiliza, desde a extração das matérias-primas até o produto no mercado. A mudança no comportamento do consumidor reflete uma busca por autenticidade, justiça e responsabilidade nas escolhas de consumo, o que favorece práticas mais sustentáveis e o retorno a valores presentes no artesanato tradicional (*ibidem*).

O capítulo intitulado *"Fazer"*, redigido por João Nunes[21], aborda a relação entre o ato de fazer manual e a sua importância tanto no design quanto no artesanato. Nunes (2022) explora como o fazer se conecta profundamente com questões de identidade, cultura e sustentabilidade, posicionando o artesanato como uma prática vital que transcende a simples criação de objetos.

O autor destaca a relevância das mãos como a ferramenta primária do fazer, ressaltando que o trabalho manual não apenas produz bens materiais, mas também facilita uma reflexão mais profunda sobre o nosso entorno. Ao manipular as matérias-primas, o artesão engaja em um processo de criação que é ao mesmo tempo técnico e simbólico. As ferramentas tornam-se mais do que simples extensões do corpo (McLuhan, 1964); elas carregam saberes acumulados ao longo das gerações e são instrumentos que conectam o presente com o passado (Nunes, 2022).

Além disso, Nunes (2022) ressalta que o ato de fazer artesanal envolve uma interação entre o saber técnico e a criatividade, funcionando como uma forma de meditação e cura. O autor argumenta que a desaceleração proporcionada pelo fazer manual favorece a saúde mental e o bem-estar, criando um espaço de calma e foco. Nunes também defende que as práticas artesanais podem ser uma forma de resistência contra a produção em massa e o consumo acelerado, promovendo a sustentabilidade ao valorizar o trabalho humano e o respeito pela natureza.

No capítulo intitulado *"Identificar",* Raul Cunca (2022) explora a relação entre identidade local e o design, com foco específico na valorização do patrimônio cultural e na importância de uma abordagem consciente e contextualizada ao projetar objetos. O autor argumenta que para um projeto de design ter sucesso é necessário interagir com os recursos materiais e imateriais de uma comunidade — como os saberes tradicionais e as práticas culturais (Cunca, 2022). Destaca ainda que esse patrimônio cultural é o suporte sobre o qual o designer deve atuar, promovendo soluções que estejam alinhadas com o contexto/território em que o projeto está inserido.

Cunca (2022) reflete sobre como a inovação, quando orientada pelos valores da tradição e da memória local, pode aproximar-se de uma produção que respeite e revitalize as identidades culturais. O autor afirma que o design, além de promover o desenvolvimento local, fomenta as estruturas culturais e produtivas do território. O uso de novas tecnologias, como a fabricação digital, também é mencionado como um facilitador para aumentar a qualidade dos produtos enquanto reduz os recursos

[21] Em 1987, João Nunes organizou o Concurso do Design Artesanal em Vila Nova de Cerveira, evento pioneiro que reconhece e divulga a parceria entre Design e Artesanato para a valorização da identidade dos lugares, conforme apresentado no item 2.6.

necessários, possibilitando que o design local alcance uma visibilidade global sem perder suas raízes culturais.

Rita Filipe (2022), no capítulo *"Internacionalizar",* traz a discussão sobre o papel do design na expansão das tradições culturais para contextos globais, mantendo uma ligação forte com o local. A autora exemplifica seu argumento com projetos como o trabalho desenvolvido em *Saint-Louis du Senegal*, onde as práticas locais foram reinterpretadas com o apoio do design para alcançar novos mercados, mas de forma que preservasse a autenticidade e o contexto cultural dos produtos. Filipe (2022) também menciona o sucesso de diversas iniciativas que conseguiram posicionar o artesanato local como símbolo de identidade territorial, gerando valor não apenas econômico, mas também social e cultural.

Por fim, Filipe (2022) reflete sobre o papel do design na criação de novas oportunidades para o artesanato tradicional em um mundo globalizado. A autora conclui que o design pode ser um facilitador de transformação positiva, desde que haja uma abordagem respeitosa e colaborativa que permita a internacionalização sem a perda do valor simbólico e cultural que torna o artesanato único.

A sessão *"Investigar",* por Mônica Moura (2022), explora o papel da investigação no contexto do design e artesanato, destacando a sua importância na contemporaneidade brasileira. A autora parte da premissa de que o artesanato e o design são expressões culturais e produtivas fundamentais que, em determinadas épocas e locais, foram negligenciadas devido a fatores políticos, econômicos e ideológicos.

Moura argumenta que a investigação no design deve ir além da simples criação de produtos; ela deve englobar um processo mais amplo de entendimento das dinâmicas culturais, sociais e econômicas das comunidades envolvidas. O design, nesse sentido, emerge como um campo interdisciplinar que pode dialogar diretamente com o artesanato, promovendo inovações que respeitam as tradições e, ao mesmo tempo, geram novas oportunidades para essas comunidades.

A autora defende que o "artesanal passará a ser cada vez mais valorizado e utilizado", considerando o mundo repleto de objetos com "redução de características personalizadas e estéticas, gerando uma grande massa de coisas iguais e sem sentido". Por fim, Moura (2022) ressalta que a investigação em design deve ser um processo contínuo, adaptável e sensível às transformações socioculturais, com o objetivo de não apenas inovar, mas também preservar e valorizar os saberes tradicionais em um diálogo constante com as demandas do mundo atual (*ibidem*).

Inês Secca Ruivo (2022) explora a relação entre design, artesanato e sustentabilidade, no capítulo intitulado *"Projetar",* e destaca a importância do design como mediador e promotor de inovação. A autora sublinha que o design, desde sua origem, funciona

como um facilitador colaborativo entre diversas áreas e se estabelece como um propulsor criativo multifacetado. Neste contexto, o design é apresentado como uma disciplina de abordagem holística, atenta à sociedade, à cultura, ao ambiente, à economia e à tecnologia, enfatizando a responsabilidade de preservar e reinterpretar o legado cultural para o futuro.

Além disso, o design é visto como um agente que não apenas produz soluções funcionais, mas também se preocupa com o impacto sustentável e a preservação da memória e da identidade cultural. O conceito de "projeto" aqui envolve não apenas a criação de objetos ou produtos, mas também uma reflexão crítica sobre os valores ecológicos, culturais e econômicos subjacentes a essa produção.

O capítulo também discute como o artesanato pode ser revigorado por meio de processos colaborativos e transdisciplinares, considerando os pilares do desenvolvimento sustentável. Secca Ruivo (2022) destaca a tendência dos consumidores de buscar produtos que tenham uma "reputação de responsabilidade ambiental e social", especialmente em países como China, Austrália e Suécia.

A autora defende que, ao projetar, é necessário um diálogo contínuo entre tradição e inovação, sendo o design uma ferramenta para a construção de soluções que respeitem e valorizem a história, o ambiente e as comunidades envolvidas (Secca Ruivo, 2022).

O capítulo *"Significar"* de Cláudia Albino (2022) explora a intersecção entre o design e o artesanato no contexto da contemporaneidade, investigando como as técnicas artesanais podem ser mais do que meros resquícios do passado. A autora destaca a relevância para a construção de identidades territoriais e para a sustentabilidade cultural, econômica e social. Albino (2022) argumenta que, embora muitos produtos artesanais tradicionais possam estar em desajuste em relação às necessidades do consumo moderno, os processos artesanais, por sua flexibilidade e abertura à experiência, oferecem um caminho para reequilibrar o ecossistema global e renovar as identidades locais.

Um ponto central no texto é a ideia de que as técnicas artesanais são profundamente enraizadas nos territórios e representam manifestações culturais que conectam as pessoas aos seus contextos socioculturais. Albino (2022) observa que, no caso português, as microempresas representam 93% do tecido empresarial, e muitas delas ainda utilizam técnicas artesanais que correm o risco de desaparecer, devido à idade avançada de seus praticantes. A autora resume que a revitalização dessas técnicas, em cooperação com o design, torna-se uma estratégia essencial não apenas para preservar o patrimônio, mas também para adaptá-lo às novas realidades.

Ao longo do capítulo, Albino (2022) reflete sobre o papel do design como uma atividade relacional que vai além da criação de objetos, envolvendo diálogos entre designers,

artesãos e o território. E propõe que o design pode funcionar como uma ponte que não apenas preserva o passado, mas o transforma e o integra ao presente, promovendo novos significados e relações.

O conteúdo dessa sessão evidencia o papel central do design como catalisador de transformações na interface com o artesanato, promovendo a salvaguarda e a revitalização de técnicas tradicionais em um contexto contemporâneo globalizado. A ressignificação dessas práticas ancestrais, mediada pelo design, preserva o patrimônio cultural e identitário dos territórios e, ainda, viabiliza inovações que favorecem a sustentabilidade econômica, social e cultural. Dessa forma, o diálogo interdisciplinar entre designers e artesãos emerge como um processo estratégico para equilibrar a preservação da tradição com as demandas da inovação, assegurando a continuidade e a relevância dessas práticas.

2.7 Movimento *Slow*

O *Movimento Slow*, abrangendo áreas como a *alimentação* (*Slow Food*), *turismo* (*Slow Tourism*) e a *moda* (*Slow Fashion*), é uma resposta contemporânea à aceleração da vida moderna, promovendo uma maior consciência e qualidade em detrimento da quantidade. Este movimento, descrito por Honoré (2004), apela a uma existência que dá prioridade ao bem-estar e à sustentabilidade através de um ritmo de vida reduzido e mais intencional e com maior propósito e consciência global. Dentro deste contexto, o "slow design", conforme proposto por Fuad-Luke (2005), enfatiza a necessidade de repensar os processos de design para incorporar princípios de sustentabilidade, qualidade e respeito pelo artesanato.

Sennett (2009) defende que “a lentidão do tempo artesanal é fonte de satisfação”, pois permite que a prática se consolide e que o artesão desenvolva e se aproprie de suas habilidades de forma profunda. Argumenta, ainda, que esse ritmo mais lento também favorece o trabalho de reflexão e imaginação, algo que não é possibilitado num contexto de trabalhos rápidos. Para o autor, a maturidade no artesanato está associada a um tempo prolongado, em que o indivíduo se apropria de maneira duradoura de suas habilidades, alcançando um domínio mais completo e significativo da prática (Sennet, 2009). Nesse contexto, Albino (2017) conclui que é a “revolução do tempo lento que impulsionará os diálogos ente o design e o artesanato para a significação dos territórios urbano-rurais”.

O conceito de *Slow Food*, iniciado por Petrini (1989), surgiu como um contraponto crítico à *fast food*, propondo uma alternativa com o objetivo de preservar culturas alimentares locais e promover a agricultura sustentável. O *Slow Tourism*, descrito por Dickinson e Lumsdon (2010), foca-se em pensar o turismo e as viagens que minimizam o impacto ambiental e promovem uma conexão mais profunda com as comunidades

locais. Da mesma forma, a ideia de *Slow Fashion*, articulada por Fletcher (2010) critica a moda rápida, enfatizando a produção ética, o uso de materiais sustentáveis e o consumo consciente.

O movimento *Arts and Crafts*, surgido no final do século XIX, oferece um paralelo histórico significativo ao *slow design*. Liderado por figuras como John Ruskin e William Morris, este movimento nasceu como uma crítica à industrialização e à produção em massa, que se acreditava diluir a qualidade estética e a integridade do trabalho artesanal. Morris e seus contemporâneos defendiam uma produção que valorizasse a habilidade artesanal, a estética e a funcionalidade dos objetos, promovendo uma integração mais profunda entre o design e a execução (Cardoso, 2008).

O termo "*craftsmanship*", frequentemente associado ao movimento, encapsula a ideia de um alto grau de habilidade artesanal e de um conhecimento profundo do ofício, princípios que são também fundamentais para o *slow design*. A filosofia de Morris que versa sobre uma ideia de um *tempo lento* por antítese à ideia de rapidez do progresso industrial, valorizava a qualidade e a autenticidade na produção artesanal, é um precursor direto dos ideais do Movimento *Slow*. Essa valorização do processo criativo, onde o tempo torna-se um componente essencial para a qualidade final do produto, ressoa fortemente no conceito de *slow design*, que apela à desaceleração na criação e produção, focando na sustentabilidade e na ética de produção.

Ambos os movimentos compartilham uma crítica à produção em massa, que contribui para a desqualificação da qualidade de vida do ser humano, e uma valorização da produção manual como meio de garantir a integridade e a qualidade dos produtos. O resgate das técnicas artesanais e a ênfase na qualidade dos materiais e no processo de fabricação são aspectos que continuam a ser relevantes no design contemporâneo, oferecendo uma alternativa à descartabilidade e à produção não sustentável que dominam grande parte da indústria moderna.

2.8 Design Dialógico

Márcia Ganem (2016) no livro "*Design Dialógico: gestão criativa, inovação e tradição*", explora a interseção entre inovação e tradição no contexto do design e defende a ideia de que é possível promover a inovação enquanto se reconhecem e respeitam os patrimônios culturais. A autora define *Design Dialógico* como uma iniciativa estratégica de design que visa integrar a cultura da criatividade e inovação, fundamentada na identidade local, para impulsionar a criação de produtos, aprimoramento de processos, oferta de serviços e estabelecimento de conexões. E seu objetivo é contribuir para o desenvolvimento sustentável de territórios, promovendo uma abordagem holística que valoriza a autenticidade cultural enquanto impulsiona o progresso econômico e social (Ganem, 2016).

Importa aprofundar o que significa uma interpretação dialógica e como esta é aplicada ao design. Ganem (2016) caracteriza *Design Dialógico* como a ação projetual estratégica e colaborativa que tem por objetivo inserir

> "a cultura da criatividade e inovação baseada na identidade local, na geração de produtos, processos, serviços e conexões, que buscam como resultado contribuir para o desenvolvimento sustentável de territórios"(*ibidem*).

As dimensões estabelecidas são, nomeadamente, a ambiental, a social, a econômica e a inteligência coletiva. Essas dimensões valorizam os recursos endógenos, as pessoas, a cultura e a memória locais, dinamizam atividades que combinam a lógica da economia solidária, criativa e de mercado e, ainda, estabelecem diálogo entre a sociedade civil, entidades públicas, privadas e do terceiro setor. Dessa forma, o design dialógico nas tradições artesanais:

> "aborda a importância da inclusão dos contextos culturais no universo de materialidades contemporâneas, enquanto caminho de alinhamento entre a cultura e o desenvolvimento humano, social e econômico das comunidades tradicionais, a partir dos princípios da economia criativa" (*ibidem*, p. 30).

Nesse sentido, para o entendimento e a superação de desafios, Ganem (2016) aventa alguns desafios para que seja possível pôr em prática o Design Dialógico nas Tradições Artesanais. O primeiro desafio é a compreensão e a inclusão das identidades como base dialógica, a que é denominada como a fase do "reconhecimento", em que é

> "fundamental compreender códigos contidos nos grupos tradicionais, como o tempo empreendido na elaboração de cada peça, a singularidade de cada artefato, a importância das relações interpessoais e de confiança no processo de gestão, o universo de sutilezas que envolve o modo de vida. Da mesma forma, os valores que envolvem o design devem ser compreendidos como sua capacidade inovadora, propondo novos materiais, novos conhecimentos, novos processos, novas formas, novos usos, enquanto elementos de vitalidade e dinamização" (*ibidem*).

O segundo desafio proposto é a necessidade de qualificar o vínculo para gerar maior confiança, protagonismo e autonomia dos agentes da comunidade. Para isso, a autora reforça a importância da qualidade do vínculo, que deve ser baseado na confiança mútua e assim revela "*o potencial de valor, a perenidade de ações e a capacidade de transformação positiva de cenários, tanto para designers quanto para artesãos e para os empreendimentos compartilhados, surgidos a partir do diálogo"*. Em resumo, o processo inovador e o saber dos artesãos tradicionais são "*colocados em ambiente de trocas, para a geração de ações cooperativas, co-criativas, dentro da perspectiva dialógica"*.

O terceiro desafio é "*superar a visão monofocal de produto no trato com o artesanato tradicional*". Ganem critica a ação projetual do design "*comumente empreendida sobre um produto*" a qual ela chama de visão monofocal, considerando que o sistema de produção é sofisticado e complexo, e alerta que as "*ações produtivas e relacionais podem ser muito invasivas, implicando profundas mudanças no modo de vida de*

comunidades tradicionais, considerando que essa prática migra soluções estritamente empresariais, numa logica quase industrial, para uma realidade artesanal".

A autora reconhece que o artesanato tradicional vai além de ser simplesmente um produto; ele é a expressão de uma cultura. Compreendendo a sua importância, diversas materialidades se tornam possíveis, sendo o artesanato apenas uma delas. No entanto, o foco vai além do produto em si, abrangendo o próprio modo de vida das comunidades e o significado das culturas tradicionais. Isso resulta na expansão do alcance do artesanato para áreas como turismo, moda, decoração, gastronomia, conhecimentos e muitos outros, "*saindo de uma visão monofocal para uma visão polifocal de resultados*"(*ibidem*).

O Design Dialógico evolui para se tornar uma estratégia na gestão criativa ao buscar o reconhecimento de identidades como um alicerce para fortalecer a cooperação, promover a autonomia e incentivar o protagonismo dos indivíduos, tornando-se assim uma fonte de criatividade.

Ganem (2016) apresenta a metodologia em seis passos do Design Dialógico conforme resumo no quadro abaixo [Tabela 4]:

Tabela 4 - Metodologia do Design Dialógico – Ganem, 2016

Os seis passos do Design Dialógico	**Ação**	**Consequência**
1. Reconhecimento das identidades	Reconhecer o repertório individual: história, cultura, experiência de vida e trabalho	Mudança na percepção de valor e valorização da identidade do outro
2. Renovação das identidades	Aprofundar o diálogo	Importância da inovação para a permanência das tradições
3. Materialização das identidades	Materializar as identidades em três âmbitos	Em artefatos, espaços/territórios, cultura/festas e espetáculos
4. Fruição dos resultados	Ampliar o diálogo	Difusão das materialidades: exposições e parcerias com designers
5. Comercialização dos resultados	Desenvolver estratégias de comercialização dos produtos	Economia plural: lógica de mercado e soluções solidárias
6. Apreciação do processo dialógico	Apreciar os resultados	Disseminação da cultura interna aos participantes do processo

Os principais resultados desse diálogo: (1) para as *comunidades tradicionais* é o contributo para a "sustentabilidade das matrizes tradicionais"; (2) para os *designers* é a "compreensão das possíveis amplitudes" de atuação; (3) e para as *forças locais atuantes* é a "interação proativa, construindo bilateralidades com o lugar e suas

tradições, a fim de construir alianças eficazes para a implantação de um sistema que favoreça o desenvolvimento humano" (*ibidem*).

O papel do design neste contexto é estruturado em três atributos conforme proposto por Ganem (2016): o *design como catalisador* e a capacidade de estimular mudanças ou acelerar processos; o *design enquanto modelador* e a capacidade de dar forma e transformar observações em ideias e inovação; o *design enquanto orquestrador* e a capacidade de compreender as interfaces, as conjunções e identificar pontos de interseção.

Assim, essa abordagem contribui para a promoção do desenvolvimento local, potencialmente resultando no aumento do turismo, na geração de renda e na retenção de talentos no território. Valoriza-se tanto os produtos quanto as técnicas tradicionais, alimentando o florescimento da cultura local.

O design possui a habilidade única de sintetizar diversos caminhos, buscando soluções e estratégias cujas implementações demandam a articulação das cadeias de produtos e serviços. Esse processo dissemina a ideia de um ambiente inovador, envolvendo, por conseguinte, muitas das disciplinas do design, incluindo design de moda, de produto, de embalagem, design de comunicação, de serviço, de interação, entre outros. O design atua como um catalisador integrador, unindo diversas disciplinas para criar soluções abrangentes e holísticas.

2.9 Positive Design — Das Emoções para o Bem-Estar

Na transição do milénio, em 1999, a *Design & Emotion Society* marcou um ponto crucial na consolidação das emoções como um componente central na disciplina do design. O foco estava no potencial de produtos, serviços e ambientes projetados cuidadosamente para evocar emoções positivas e minimizar experiências emocionais negativas.

A *Design & Emotion Society* encerrou as suas atividades em 2016, durante a décima edição da conferência *Design & Emotion*[22], realizada em Amsterdam. Desde então, a investigação em design tem-se aprofundado na qualidade da experiência e no bem-estar. Marc Hassenzahl é reconhecido pelo seu modelo de "Atributos de Experiência", que distingue características dos produtos em pragmáticas e hedónicas, visando enriquecer a interação tecnológica (Hassenzahl, 2010). Pieter Desmet é notável pelas suas contribuições ao design emocional e Positive Design, explorando como os produtos podem promover prazer, significado pessoal e virtude (Desmet & Hekkert, 2009). Paul Hekkert destacou-se pela sua análise sobre a estética e a experiência emocional no design, reforçando a necessidade de uma abordagem holística (Hekkert,

[22] https://waag.org/en/event/design-emotion-conference-2016/ Acesso em 10/09/2024.

2006). Elizabeth Sanders e Pieter Stappers são igualmente reconhecidos pelo seu trabalho em co-design e métodos participativos, enfatizando a colaboração ativa dos utilizadores no processo de design para realçar o bem-estar e a interação (Sanders & Stappers, 2008).

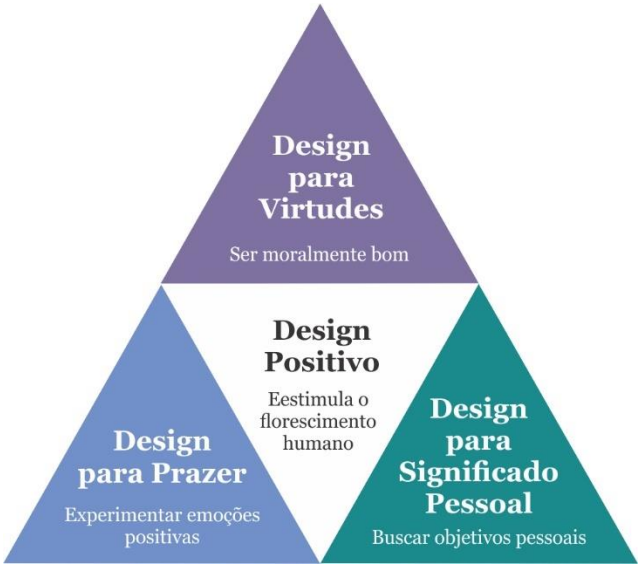


Figura 8 - Estrutura do Positive Design. Fonte: Desmet & Pohlmeyer, 2013.

Efetivamente, o design pode contribuir significativamente para o bem-estar subjetivo dos indivíduos. Nesse sentido, Desmet e Pohlmeyer (2013) desenvolveram o conceito de *Positive Design Framework* (Modelo de Design Positivo) [Figura 8], baseado na ideia de que os objetos podem ser desenhados para evocar prazer — experiências agradáveis; oferecer significado pessoal — ajudando as pessoas a alcançarem metas e aspirações; e promover virtude — comportamentos moralmente corretos (Desmet & Pohlmeyer, 2013).

Damazio & Tonetto (2022) reforçam a ideia de que tanto o Design e Emoção quanto o Design para o Bem-Estar são "*como partes do mesmo movimento teórico-metodológico, centrado em impactos emocionais duradouros e transformadores, mais do que em respostas emocionais rápidas e situacionais*".

Estes conceitos são subsidiários da Psicologia Positiva, ramo da psicologia que foca no estudo dos aspectos positivos da experiência humana e o "tema central é a felicidade e os três aspectos: emoção positiva, envolvimento e significado" (Seligman, 2012). Contrastando com a abordagem tradicional, que se concentra sobretudo em tratar doenças e disfunções, a Psicologia Positiva investiga o que torna a vida valiosa e gratificante, explorando temas como a felicidade, a gratidão, a resiliência, forças de caráter e bem-estar, com o objetivo de entender e promover o florescimento humano e a realização pessoal. O objetivo desses componentes é promover o florescimento

humano, um estado de bem-estar ótimo, refletindo tanto as discussões de filósofos antigos como de psicólogos contemporâneos que sugerem caminhos para que os indivíduos desenvolvam ao máximo o seu potencial e atuem em benefício da sociedade. Essa abordagem apoia-se na ideia de que alavancar qualidades e aspectos positivos pode ajudar as pessoas a viverem vidas mais plenas e satisfatórias. Seligman (2012) explica no âmbito da teoria do bem-estar que o "bem-estar é uma combinação entre sentirmo-nos bem e termos, de facto, significado, boas relações e realização pessoal".

2.10 Do Utilizador à Humanidade

Desde o final da década de 1980, o *Design Centrado Utilizador*, fundamentado em heurísticas da *usabilidade*, manteve uma presença notável na teoria e prática do design. Com o avanço para o século XXI, observou-se uma expansão do foco da usabilidade para outras áreas relevantes da experiência humana. Inspirados pela "*Economia da Experiência*" proposta pelos economistas Pine e Gilmore (1999), teóricos como Shedroff (2001) e Hassenzahl (2010) desenvolveram o "*design da experiência*", estabelecendo uma base conceptual para projetar experiências holísticas do utilizador que transcendem o "*uso*". Norman (2003) também atualizou seu foco para o "*Design Emocional",* admitindo que "as coisas atrativas funcionam melhor", marcando uma transformação paradigmática na abordagem ao design, que passou a integrar também as emoções e a estética na interação.

Por sua vez, Krippendorff (2006) argumenta sobre a necessidade de uma "*mudança semântica*" através de um *Design Centrado no Humano*, uma evolução do Design Centrado no Utilizador que interliga as necessidades humanas à compreensão contextual no processo de design para abordar problemas sistêmicos complexos (Buchanan, 1992). Esta transição de um foco puramente sintático e funcional para uma abordagem que valoriza significados e compreensão humana reflete um movimento em direção a uma prática de design mais rica e inclusiva.

A IDEO[23], por sua vez, sistematizou esses princípios num *"Kit de Ferramentas para o Design Centrado no Humano"* (Brown, 2009), promovendo uma abordagem de design fundamentada na *empatia* e *colaboração iterativa*. Este kit evoluiu para o atual foco da IDEO no "*Design de Serviços Centrado no Humano*", que interliga interações humanas, digitais e físicas para criar experiências abrangentes e continuamente aperfeiçoadas. Paralelamente, Manzini (2009) fundou a DESIS, uma rede académica que se compromete com o fomento da *Inovação Social* e da sustentabilidade através do design.

[23] A IDEO é uma empresa internacional de design e consultoria em inovação, fundada em Palo Alto, Califórnia, Estados Unidos, em 1991.

Atualmente, face aos desafios existenciais emergentes, Norman (2023) advoga um *Design Centrado na Humanidade*, incentivando os designers a adotarem uma mentalidade aberta e focada na sustentabilidade em larga escala e no atendimento às necessidades da sociedade. Este enfoque colaborativo e integrado torna-se essencial, segundo Norman (2023), para enfrentar os desafios contemporâneos para contribuir para um "*mundo melhor*".

2.11 Para um Design Centrado no Ser

Na continuidade da trajetória das abordagens centradas do design que, como verificamos no ponto anterior, se estendem do *Design Centrado no 'Utilizador',* no *Humano* e, recentemente, na '*Humanidade*' (Norman, 2023), evocando os desafios existências que o mundo enfrenta, o '*Design Centrado no Ser'* (Dias, 2015) aponta para uma perspectiva *existencialista* que questiona o '*Ser'* e o *devir* a partir de uma abordagem situada, com o propósito de transcender a essência antropocêntrica dos modelos prevalecentes. Nesse sentido, o '*Ser'* representa tanto o ser humano quanto a natureza e a cultura que o envolve e lhe dá, em primeira instância, a possibilidade e o sentido de existência.

Nesse horizonte, o modelo *existencialista* do *Design Centrado no Ser* (DCS) propõe uma abordagem especulativa e crítica sobre futuros modos de existência desejados. Essas reflexões são realizadas em diálogo com as pessoas do lugar, incorporando e valorizando os potenciais positivos da natureza, cultura e comunidades onde o design atua (Dias et al., 2024).

Centralizado na ideia do '*Ser'*[24], o Design Centrado no Ser não apenas aborda a dimensão da "*inovação poética*" (Providência, 2012) da criação e produção de design (*poiesis*), mas também a sua receção, através dos usos e interação com os produtos, conceitos desenvolvidos e suas narrativas contextuais uma dimensão fundamental da mediação do design.

Esta ideia especulativa sobre o Ser inspirou a experiência do laboratório PROJECT@X, que será apresentado no ponto 3.2.12, que trabalhou com alunos de design em imersão nos territórios de baixa densidade do interior e, posteriormente, a iniciativa UA.LABDESIGN a partir da qual apurou o seu modelo conceptual e metodológico, aprofundando um diálogo intrínseco com a presente investigação sobre o *novo com tradição*.

[24] que se relaciona com conceito de *Dasein*[24] ou "*Ser-aí*" de Heidegger (2009) desenvolvido na sua obra seminal *'Ser e Tempo'*, publicada em 1927, — que enfatiza a ideia de que a existência só pode ser pensada a partir da presença e de um "aí", ou seja, de um *lugar* — através da fenomenologia da "*contemplação*" e "*espiritualidade*" (Walker, 2013), bem como da "*transcendência do eu*" (Maslow, 1968).

Também é certo que a sua evolução dependeu da reflexão sobre a própria aplicação nessas iniciativas situadas. Nesse âmbito, enfatiza-se a importância de uma "*imersão radical em contexto*" baseada em três pilares essenciais: *efetividade, afetividade e continuidade cíclica* (Dias et al., 2024), explorando os saberes locais, o conhecimento tácito e a herança cultural dos locais onde o design opera.

A *Efetividade Local* aprofunda-se nos impactos tangíveis e positivos da mediação no contexto local. As soluções devem florescer diretamente na comunidade, enraizando-se nas suas necessidades, aspirações e propósitos. Este princípio assegura que o design não é apenas uma intervenção temporária, mas uma força transformadora e duradoura, que respeita e potencializa o tecido social e cultural existente. Uma *Afetividade Mútua* é fundamental para a promoção de uma colaboração empática e sinergética entre designers, alunos de design, artesãos e comunidades. Este intercâmbio valoriza não apenas o conhecimento técnico, mas também as experiências, emoções e desejos partilhados (*ibidem*). A afetividade mútua cria laços fortes e duradouros, onde cada participante encontra valor pessoal e coletivo, contribuindo para um ambiente de aprendizagem contínua e crescimento conjunto. Por fim, a Continuidade Cíclica: Embebe-se na filosofia do Movimento *Slow* (Honoré, 2004) e do *Slow Design* (Fuad-Luke, 2005) criando as condições para que as inovações respirem e amadureçam ao seu próprio ritmo, emergindo de uma vivência com os lugares e as comunidades.

2.11.1.1 *Uma perspectiva para uma inovação poética e aberta*

O *Design Centrado no Ser* (DCS) emerge no quadro da filosofia e a prática do ensino de design integrado que se estabeleceu na Universidade de Aveiro (UA), em 2003, quando os cursos de graduação em 'Design Industrial' e 'Design de Comunicação' do Departamento de Comunicação e Arte da UA foram unificados num programa integrado em 'Design' estruturado no modelo conceptual do "Triângulo do Design" — *tecnologia/autoria/programa* — de Francisco Providência (2012).

Nesse sentido, avança uma perspectiva ao conceito de design integrado da UA. Este enfoque é orientado pela ideia de "*inovação poética*" (Providência, 2012), que se propõe manifestar, neste modelo, através do nexo de um "*espaço de poética*" (Dias et al., 2024) que promove tanto a criação como a cocriação, propondo uma ideia de *inovação poética* e *aberta* ao contexto onde atua.

O *espaço de poética* emerge do nexo *Design/Dasein/Desejo* é um conceito que representa uma fusão entre criação (*Poiesis*), reflexão filosófica e engajamento comunitário. Este ambiente não apenas engloba a técnica e a estética na produção de objetos e experiências, mas também incorpora a contemplação e reflexão crítica sobre o impacto e o significado do design na existência humana [Figura 9]. Os designers, ao

operarem neste espaço conceptual — que representa tanto a oficina da prática como a vivência com a prática e a sua produção — buscam inovar de maneira que transcenda a funcionalidade utilitária, promovendo um diálogo entre a arte, a técnica e os valores culturais e sociais da comunidade envolvida (Dias et al., 2024).

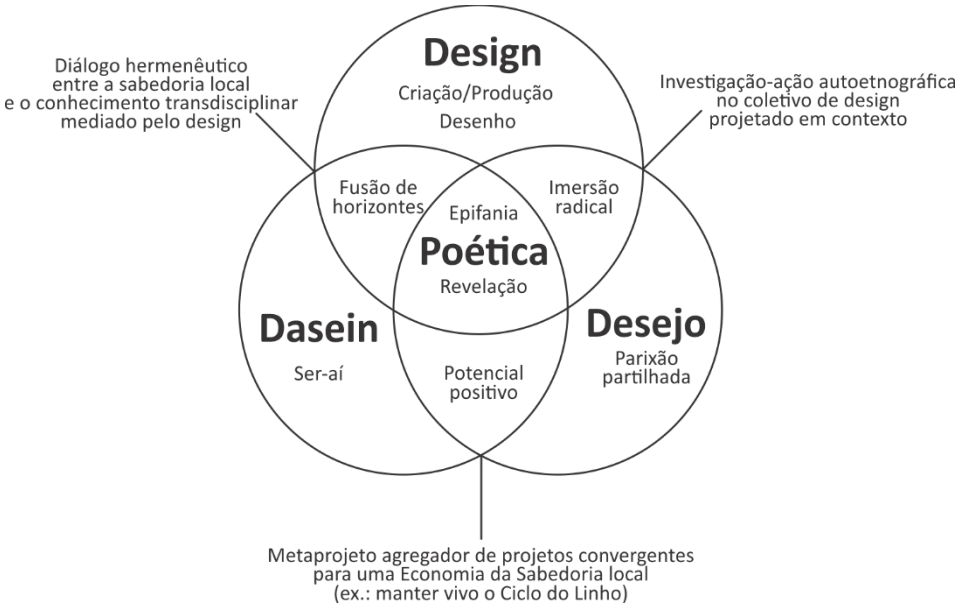


Figura 9 - Modelo conceptual do Design Centrado-no-Ser. Fonte: Dias et al., 2024.

2.11.1.2 *Implicações Práticas e Teóricas*

A implementação do Design Centrado no Ser implica uma mentalidade holística e integrada ao processo de design, onde a relação do design com a humanidade é vista como intrinsecamente ligada à capacidade de responder e integrar-se ao contexto específico e dinâmico de cada comunidade e lugar. Este modelo teórico, portanto, visa sinalizar uma nuance que expande os horizontes do design tradicional, mas também propõe clarificar uma perspectiva através da qual o design poderá apurar o seu contributo para a sustentabilidade e o bem-estar das comunidades.

Respeitar o tempo natural de integração cultural é essencial para que as tradições sejam revitalizadas e se adaptem de maneira sustentável. Este princípio garante que as transformações são absorvidas de forma orgânica, preservando a essência enquanto se evolui. Pode, no entanto, constituir um obstáculo para o processo já que está dependente de investimentos, relevantes e por vezes difíceis de obter, de partes interessadas que, em vários casos, o design não controla e sem os quais uma verdadeira imersão se torna mais improvável ou difícil.

O DCS pretende dar ênfase à capacidade do design de transformar realidades de maneira contextual e empática que se sintetiza numa integração eficaz dos princípios de *efetividade local*, *afetividade mútua* e *continuidade cíclica através de um processo*

em que se salientam quatro etapas fundamentais [Figura 10]: *Imersão, Revelação, Integração* e *Evolução*:

O Design Centrado-no-Ser (DCS) estrutura-se em quatro fases essenciais para a intervenção no "Design do Desejo do Dasein" (Dias et al 2024), conforme detalhado a seguir:

I. *Imersão*. A fase inicial de "imersão radical em contexto" envolve uma profunda vivência no local e a recolha de dados através de métodos etnográficos. Esta etapa é crucial para compreender as especificidades culturais, sociais e humanas da comunidade, estabelecendo uma base de confiança e inter-relação essencial para as fases subsequentes.

II. *Revelação*. Através de uma prática iterativa e cíclica, esta fase promove uma '*fusão de horizontes'* (Gadamer 1998) entre os designers e a comunidade local. O processo não impõe, mas revela as aspirações da comunidade através de um diálogo hermenêutico, onde conceitos e potenciais são explorados coletivamente.

III. *Integração*. Nesta fase, a imersão e a colaboração estreita com a comunidade culminam na integração dos investigadores e designers no tecido social e cultural da prática do linho artesanal. Atividades como residências artísticas de design são fundamentais para revitalizar práticas tradicionais e fortalecer as conexões entre a comunidade, o setor criativo e a academia.

IV. *Evolução*. A sustentabilidade do projeto é reforçada pela formação de um "cluster" que inclui a comunidade, autoridades locais, museus e instituições educacionais. A visão é a criação de um laboratório de design territorial, que funcione como uma rede para a expansão e cooptação de diversas disciplinas, visando a criação de uma nova economia local interligada, conforme descrito por Walker (2012) em "Design e Espiritualidade".

Cada uma destas fases é projetada para transformar e enriquecer a comunidade local, alinhando práticas tradicionais com inovações sustentáveis através do design, estabelecendo uma economia da sabedoria que beneficie todos os envolvidos.

Particularmente nas fases de *Integração* e *Evolução*, a mediação do design assume um papel crucial para escalar e integrar-se num *metaprojeto* (De Moraes, 2010) *transdisciplinar* (Nicolescu, 2012) com o programa de fundar ou reativar uma "*Economia da Sabedoria*" local, em linha com a visão de Walker (2012) o que exige encontros e integrações no coletivo de design entre diferentes disciplinas e áreas do conhecimento, bem como o engajamento comunitário.

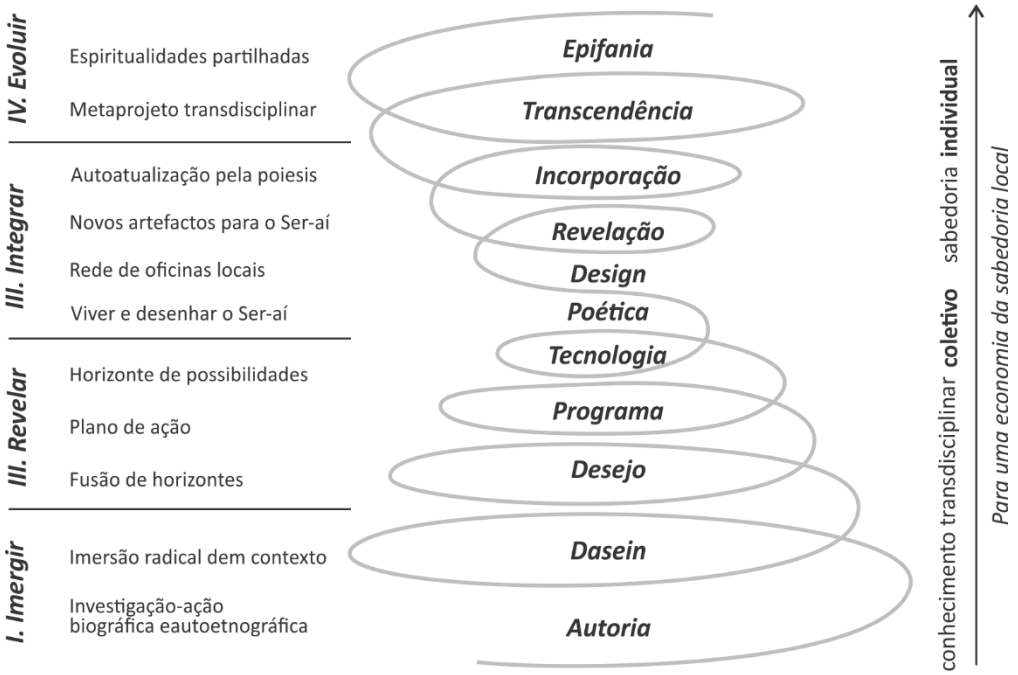


Figura 10 - As quatro fases da abordagem do Design Centrado no Ser são representadas através de uma dinâmica em espiral, que ilustra as jornadas biográfica e (auto)etnográfica essenciais ao processo dos designers e criativos. Esta abordagem inicia com a imersão, de fora para dentro, concentrando-se na essência do lugar. Na integração, onde a compreensão profunda do contexto permite abrir um leque de possibilidades. A partir daqui o processo fenomenológico expande-se de dentro para fora, facilitando a evolução e a transcendência pessoal, alinhando-se com o objetivo de fomentar uma economia da sabedoria local. Fonte: Dias et al., 2024.

Como salienta Dijon De Moraes, tendo em conta o seu âmbito abrangente e holístico,

> "... o metaprojeto explora toda a potencialidade do design, mas não produz *output* como exemplo como modelo projetual único e soluções técnicas preestabelecidas, mas um articulado e complexo sistema de conhecimentos prévios que serve de guia durante o processo projetual. Nesse sentido, o metaprojeto pode ser considerado (...) como o 'projeto do projeto' em que amplio o conceito para o '*design do design*'. Dessa maneira o design vem aqui entendido, em sentido amplo, como disciplina projetual dos produtos industriais e serviços, bem como um agente transformador nos âmbitos tecnológicos, sociais e humanos" (De Moraes, 2010).

Com o objetivo de estabelecer um *metaprojeto* perspectivado a fundação ou aprofundamento de uma economia de sabedoria local, o DCS destaca o design como uma disciplina privilegiada para a incorporação e articulação da *transdisciplinaridade* (Nicolescu, 2012) que envolve a integração de diferentes disciplinas e níveis de realidade para enfrentar a complexidade dos desafios contemporâneos. Este conceito visa transcender os limites tradicionais do conhecimento disciplinar, fomentando um diálogo entre ciência, arte e espiritualidade. Nesse contexto, Nicolescu (2012) esclarece as diferenças entre *multidisciplinaridade*, que se caracteriza pela aplicação paralela de várias disciplinas sem integração efetiva; *interdisciplinaridade*, que promove uma síntese e integração de conhecimentos de diferentes disciplinas, resultando em estruturas teóricas e metodológicas que permitem uma compreensão holística dos

problemas; e *transdisciplinaridade*, que transcende esses limites ao explorar dimensões que se situam entre, além e através das disciplinas.

A aplicação dos princípios do Design Centrado no Ser no projeto "Ciclo do Linho" da AmaCastelões, permitiu demonstrar a viabilidade de uma abordagem que simultaneamente respeita e revitaliza a tradição local, especificamente no âmbito da implementação de componentes pedagógicos. Esta intervenção iniciou com uma "imersão radical em contexto", que continua em andamento, e tem sido uma componente fundamental da investigação. Através de um processo biográfico e (auto)etnográfico, foi possível uma análise profunda das relações entre práticas de design inovadoras e a sabedoria local encarnada nas artesãs do linho e na comunidade envolvente. O projeto tem servido como um laboratório vivo, onde os conceitos teóricos podem ser testados, validados e ajustados. A aplicação do modelo teórico ao mundo real, incluindo os seus processos e resultados provisórios, é uma parte integrante desta tese, fornecendo revelações valiosas sobre a interação entre o novo e o tradicional no campo do design.

2.12 Síntese — Em Busca de Realidades Desejadas

Bruinsma (1995) e Krippendorff (2005), sugerem centrar-nos na dimensão da *semântica*, ou seja nos significados que os objetos podem assumir em determinado contexto, para além da função para as quais foram projetados, dotando "*o objeto de algumas características de sujeito — um organismo vivo, que requer uma resposta emocional do utilizador, mais do que uma resposta funcional*" (Bruinsma, 1995).

A ideia "imersão radical em contexto", torna-se aqui relevante já que realça a necessidade de uma mentalidade empática, que exige um design relacional e dialógico, aberto à alteridade, o que, no limite, transforma o designer num membro da comunidade para a qual trabalha, transcendendo a sua condição de agente externo.

Neste quadro, uma estratégia promissora para impulsionar uma economia da sabedoria que promova uma inovação poética e aberta é precisamente uma ideia de "Inovação com Tradição" que surge como a sua síntese. Um processo de fusão de horizontes (Gadamer, 1998) sugere fortalecer uma relação positiva entre tradição e contemporaneidade, entre o passado e o presente, ajudando a revelar e projetar futuros desejados. Essa abordagem visa promover a continuidade e o diálogo com processos e saberes ancestrais, conferindo autenticidade e rastreabilidade às origens. A célebre formulação de Herbert Simon[25] (1981), "*faz design quem elabora cursos de ação com o propósito de transformar situações existentes em outras preferíveis*", sintetiza uma natureza abrangente do design, em linha com a ideia de Frascara (2004) sobre o

[25] Herbert Simon (1916-2001) norte americano de origem alemã, Prémio Nobel da Economia em 1978.

propósito de *transformar uma realidade existente em outra mais desejável*. Para ambos os autores uma transformação positiva da realidade pode ser conseguida através da ação do design.

Para Simon (1981) ser *inovador* depende do conhecimento prévio do indivíduo que resolve o problema e do retorno que recebe do ambiente. Isto realça que criatividade e inovação estão intrinsecamente ligadas ao conhecimento existente do contexto e à capacidade de ampliar esse conhecimento através da interação com o ambiente, já que a "*exposição a novas experiências mudará os critérios de escolha, e a maior parte dos seres humanos procura deliberadamente essas experiências*" (Simon, 1981).

Frascara (2006) realça a necessidade de *"desviar a nossa atenção dos produtos para as ações e relações sociais que eles mediam"*. Assim, o designer não se deve preocupar apenas com os objetos em si, mas também com os impactos que estes trazem para a vida das pessoas, suas necessidades e desejos, dado que o design pode "*afetar o conhecimento, as atitudes e o comportamento das pessoas*"(Frascara, 2006) e, nesse sentido, entendido como meio privilegiado para mitigar problemas sociais.

Frascara (2006) destaca que o design tem tanto um impacto operacional quanto cultural, afetando comportamentos e criando consensos culturais. O autor enfatiza que os objetos de design devem ser vistos como meios para alcançar objetivos relacionados às necessidades humanas e que o foco deve ser nas pessoas, na melhoria de suas vidas e no bem-estar.

3 Intervenções do Design em Contextos Artesanais em Portugal

No âmbito do encontro do Design com o Artesanato foi oportuno tentar perceber o foco das pesquisas acadêmicas que relacionam estas áreas em Portugal nos últimos cinco anos e, também, recolher exemplos de projetos que têm em comum esse propósito. Os projetos estudados revelam contributos valiosos para a investigação, bem como referencial teórico e prático, fornecendo exemplos concretos de como a interação entre designers e artesãos pode ser frutífera e transformadora.

3.1 Investigações sobre Design e Artesanato

Para tanto, fez-se um levantamento das dissertações de mestrado e teses de doutoramento que em seus títulos e/ou resumos apresentassem alguma articulação entre os termos: Design; artesanato; tecelagem e linho. O recorte temporal escolhido foi o período entre os anos de 2019 e 2023 — últimos cinco anos - e as buscas foram feitas nas bibliotecas virtuais das universidades portuguesas. O objetivo desta recolha foi o de perceber como a investigação na área tem se desenvolvido. A apresentação que segue inicia pelas investigações mais recentes.

O projeto intitulado "*As Camisolas Poveiras: Estudo Etnográfico e Proposta de Criação de Identidade Visual*", de Ana Marilia Aires Rebelo Fontinha dos Santos (2022), apresenta uma abordagem abrangente da história das camisolas poveiras, explorando questões ambientais, diversidade cultural, mudanças no mercado, impacto psicológico do consumo, evolução histórica, inovação tecnológica e relevância econômica. Essas diversas facetas convergem para proporcionar uma compreensão holística da moda e do design como um fenômeno multifacetado e em constante transformação. A pesquisa faz uma contribuição significativa ao situar as camisolas poveiras em um contexto mais amplo de questões sociais, culturais e econômicas (Santos, 2022). A autora espera com essa investigação abrir um novo horizonte para as escolas de design e que assim possam incentivar os alunos a terem melhores resultados ao trabalhar diretamente com os produtores. Destaca-se a importância de preservar as tradições locais, promover práticas sustentáveis, e o reconhecimento do artesanato tradicional pelo valor identitário que possui.

Outra investigação de mestrado relacionada, tem como título "Boas práticas de design para inovação social: Contributos do estudo retrospectivo do projeto Manto", de Gabriela Ricarte de Lacerda (2021), aborda a intervenção do design em ações voltadas

para a inovação social, destacando a necessidade de abordagens sustentáveis e eficazes para os desafios enfrentados pela sociedade. A pesquisa demonstra a diversidade de abordagens possíveis, realçando o potencial do design para impulsionar a inovação social ao compreender e atender às necessidades locais. E ressalta, ainda, a importância das parcerias interinstitucionais e da colaboração com profissionais comprometidos com o aspecto social para garantir a continuidade dos projetos (Lacerda, 2021).

A pesquisa, *"Designers e Ofícios Tradicionais: olhar para o passado em busca de um novo futuro. A Ressignificação dos Antigos Ofícios na Formação de Estudantes de Cursos Superiores de Design: O Estudo de Caso dos Lenços de Amor"*, de Miriam Regina Zanini (2021), centrada na reinterpretação do Lenço de Amor do Norte de Portugal, destaca a importância dos Ofícios Tradicionais Portugueses como práticas criativas em constante evolução. Concentrando-se no Concelho de Vila Verde, o estudo busca enriquecer o ensino de design ao incorporar elementos culturais, históricos e técnicos dos Ofícios Tradicionais Portugueses (Zanini, 2021).

O estudo *"Artesanato e design: contribuições da comunicação na parceria entre marcas de moda e artesãos",* de Mariana Cavalcanti Farias (2021), ressalta o notável esforço dos artesãos na preservação e valorização das técnicas tradicionais têxteis, mesmo diante das transformações no mercado e nos padrões de consumo. Os designers emergem como agentes-chave nesse contexto, introduzindo novos conhecimentos e estratégias para aprimorar a produção artesanal e ampliar sua comercialização além das fronteiras locais (Farias, 2021). Contudo, destaca-se a importância crucial de conduzir essas intervenções com responsabilidade social, evitando qualquer forma de exploração e priorizando a valorização e independência dos artesãos.

A dissertação intitulada *"O design emocional e a relação designer-artesão: o caso do bordado de Tibaldinho"*, Inês Cristiana Marques Lobão (2021), salienta que a tradição do bordado está enfrentando uma perda de relevância entre as gerações mais jovens em Portugal, destacando a necessidade premente de preservar o conhecimento das artes tradicionais do país. Com o reconhecimento de que o artesanato muitas vezes sobrevive devido ao saber dos mais idosos e à sua divulgação nos círculos sociais, bem como no interesse dos turistas, a pesquisa busca estabelecer uma ponte entre o bordado, uma arte secular, e o design contemporâneo (Lobão, 2021). Neste caso a preservação das tradições têxteis é crucial, especialmente diante do declínio do interesse das novas gerações e, consequentemente, do desaparecimento dos últimos artesãos, que levam consigo o conhecimento das antigas artes. A autora propõe criar coleções contemporâneas que incorporam técnicas tradicionais, como o bordado, emergindo como uma estratégia vital para manter viva essa tradição, demonstrando que ela pode ser esteticamente atraente e moderna (*ibidem*).

"Design e artesanato: Implementação da Tecelagem de Almalaguês em novos produtos", de Inês da Conceição Fernandes Rodrigues (2020), é o título da pesquisa que destaca a evolução da colaboração entre design e artesanato em Portugal ao longo do tempo, desde a primeira parceria documentada em 1987 até um renovado interesse contemporâneo impulsionado por preocupações culturais, patrimoniais e ambientais. O estudo propôs uma abordagem inovadora que integra a técnica artesanal tradicional de tecelagem de Almalaguês em um casaco de ganga através do *upcycling*, unindo valores materiais e imateriais à peça (Rodrigues, 2020).

A pesquisa *"Design e artesanato: o papel do design na regeneração da tradição cesteira às novas gerações"*, de Joel Filipe Peixoto Moreira (2020), concentra-se na investigação da relação entre o design e a cestaria tradicional em Penafiel, com um foco específico na aproximação das novas gerações a essa prática artesanal. Utilizando métodos participativos, o estudo busca compreender a dinâmica entre aprendizes e artesãos, explorando a história da cestaria e identificando os desejos e ambições das partes envolvidas em relação ao futuro desse ofício (Moreira, 2020). A imersão progressiva revelou *insights* sobre como a análise dos sistemas que cercam a comunidade cesteira pode gerar alternativas para aproximar as gerações e estabelecer bases regenerativas para a prática da cestaria. Esta passa por ser uma proposta para a continuidade deste saber naquele território.

O estudo intitulado *"Contributos do Design para intervenção social na criação e desenvolvimento de produtos artesanais têxteis: estudos de caso: 'As Capuchinhas de Montemuro' e 'Mulheres de Bucos'"*, de Virginia Hellena Viana Cardoso, concentra-se na análise das intervenções de designers em grupos de produção têxtil artesanal em Portugal e no Brasil. O objetivo principal é avaliar o impacto do design na criação de produtos artesanais, considerando fatores culturais e econômicos regionais, bem como promovendo a sustentabilidade de grupos desfavorecidos (Cardoso, 2019).

Síntese

Cada projeto aborda diferentes aspectos da relação entre o design e o artesanato. Alguns valorizam a preservação e a valorização das tradições locais; outros referem sobre a sustentabilidade e as práticas responsáveis; metade menciona sobre as intervenções de design e inovação social; dos oito trabalhos, três discutem a integração de técnicas tradicionais com abordagens contemporâneas e apenas dois valorizam a aproximação entre novas gerações e as tradições.

Conclui-se que os trabalhos analisados, de certa forma, reforçam a importância de valorizar e cuidar da interação entre design e artesanato, sendo essencial que essa relação seja equilibrada e mutuamente benéfica. O ideal é que essa aproximação se configure como uma parceria bidirecional, onde haja uma troca rica de conhecimentos

e práticas entre designers e artesãos, beneficiando ambas as áreas de atuação. Apenas dessa forma, em colaboração mútua, será possível garantir continuidade, visibilidade e valorização para os produtos, os saberes, as pessoas, os territórios e as comunidades onde estão inseridos.

3.2 Referências do encontro do Design com o Artesanato em Portugal

Esta sessão pretende apresentar exemplos de processos colaborativos entre Design e Artesanato em diferentes modelos organizacionais, como associações, cooperativas, projetos, iniciativas e empreendimentos. Esses casos foram identificados ao longo do doutoramento de forma empírica e por diferentes meios: alguns foram indicados pela equipe de orientação, outros por colegas e amigos que conheciam o tema do estudo, e ainda outros foram encontrados em sites, matérias jornalísticas e reportagens televisivas, utilizando a técnica de amostragem em bola de neve.

Essas referências representam uma tendência crescente e valiosa no contexto do encontro do Design com o Artesanato. A convergência entre o mundo do design e as tradições artesanais não é uma novidade, mas tem ganhado um certo destaque e valorização no país, esse encontro muitas vezes resulta em produtos sustentáveis, autênticos e com história.

A Resolução do Conselho de Ministros n.º 136/97 reconhece que o ressurgimento dos ofícios e microempresas artesanais representa um processo multifacetado com inúmeros benefícios para a sociedade e a economia, que desempenha um papel fundamental na preservação da identidade cultural ao incorporar elementos tradicionais e autênticos em produtos, processos e práticas. Além disso, realça que essas empresas se podem destacar no mercado global por meio da qualidade e originalidade de seus produtos, contribuindo para a competitividade econômica. O ressurgimento desses ofícios gera oportunidades de emprego, estimula o desenvolvimento econômico, fortalece as comunidades e promove o turismo cultural. As profissões artesanais, por sua vez, valorizam as habilidades criativas e técnicas, podendo proporcionar emprego qualificado, especialmente para as gerações mais jovens. Para tanto o texto da Resolução aponta para a necessidade de um movimento onde:

> "A expansão, a renovação e a valorização dos ofícios e microempresas artesanais devem basear-se numa estratégia que permita cruzar tradição com modernidade e combinar os saberes tradicionais com saberes novos, nomeadamente nos domínios do design, das novas tecnologias de produção, do marketing e da capacidade empresarial em geral." https://dre.tretas.org/dre/84718/resolucao-do-conselho-de-ministros-136-97-de-14-de-agosto

Para ilustrar a convergência do Design com o Artesanato em Portugal, escolheram-se um conjunto projetos e iniciativas de naturezas distintas que demonstram o movimento/ tendência de resgate e salvaguarda de saberes e fazeres tradicionais aliados à ação do design, resultando em promover a viabilidade e visibilidade de produtos e serviços. Alguns exemplos foram selecionados a partir do livro intitulado *"À procura de práticas sábias: design e artesanato na significação dos territórios"* da designer Cláudia Albino (2017), no qual a autora apresenta um mapeamento territorial dos "vinte e cinco anos de diálogos entre o design e as técnicas artesanais". Na parte 2 — Experiências do Design com o Artesanato, a autora justifica a sua busca e escolha por projetos de cocriação "nos quais existe sempre a combinação de saberes de designers e de artesãos" (Albino, 2017) e faz a seleção de trinta e cinco projetos que resultaram na organização dos sete princípios teóricos, a saber, "(I) *o renascer da técnica*; (II) *técnica e academia*; (III) *amplificação da técnica*; (IV) *sustentabilidade dos lugares pela técnica*; (V) *técnica,* loci *e cultura*; (VI) *a forma do conhecimento da técnica*; (VII) *politização da técnica*", conforme apresentados no item 2.6. Cabe salientar que o mapeamento das "práticas sábias" resultou na observação de que a localização de boa parte dos projetos e de seus promotores não coincide com a localização geográfica do desenvolvimento e concretização dos projetos (*ibidem*).

Dentre os projetos elencados por Claudia Albino, as *Capuchinhas de Montemuro* representam a relevância e o pioneirismo na atuação do design e artesanato em Portugal (*ibidem*) há mais de 35 anos e é o primeiro projeto escolhido para bem representar o início do diálogo entre o design e o artesanato.

3.2.1 Capuchinhas de Montemuro



Figura 11 - As Capuchinhas de Montemuro. Fonte: https://www.facebook.com/Capuchinhas/

O projeto Capuchinhas de Montemuro[26] iniciou em 1987, com o propósito de revitalizar as técnicas artesanais locais para geração de emprego e renda para mulheres da comunidade [Figura 11]. Em particular, o projeto se concentrou na tecelagem, uma habilidade tradicional endógena que foi reconhecida como uma maneira de proporcionar sustento para as pessoas na aldeia de Campo Benfeito (Albino, 2017). O uso de materiais como lã, linho e burel foi essencial para consolidar a capucha - um tipo de capa tradicional usada pelos pastores nas regiões serranas de Portugal - como o produto tradicional local que merecia destaque no projeto.

Em 1999, as Capuchinhas de Montemuro constituíram-se como cooperativa, o que permitiu o seu crescimento de forma autônoma. É evidente a colaboração de designers ao longo dos anos, começando com Helena Cardoso, que desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento inicial do projeto. Atualmente, o projeto conta com a designer Paula Caria, que concebe duas coleções por ano, ajudando a manter a relevância e a inovação nas criações (Albino, 2017; Capuchinhas de Montemuro, 1999).

Graças ao trabalho das artesãs e ao apoio de designers, o projeto Capuchinhas de Montemuro ganhou reconhecimento tanto a nível nacional quanto internacional. As quatro artesãs receberam vários prêmios, o que aumentou sua visibilidade e abriu novas

[26] https://www.capuchinhas.pt/materiais/

oportunidades de mercado para suas peças artesanais. Esse sucesso é um exemplo de como a valorização das tradições locais e a colaboração com designers pode contribuir para a preservação e a revitalização das técnicas artesanais e do patrimônio cultural de um território e promover a sua continuidade.

3.2.2 À Capucha



Figura 12 - Primeira edição da marca. Fonte: https://acapucha.com/capucha-first-edition/

Outro projeto também referido por Albino (2017) é o *À Capucha* idealizado pelas designers Raquel Pais e Maria João Ruivo, com o objetivo de vender capuchas [Figura 12] *online*, inicialmente desenhadas também por Helena Cardoso (Albino, 2017) numa edição limitada, em que a autenticidade é explorada como uma forma de luxo (Pais & Ruivo, 2013). *À Capucha* demonstra a viabilidade de comercializar produtos atuais valorizando os saberes artesanais tradicionais que, muitas vezes, estão ameaçados de extinção e subvalorizados pela própria comunidade. No *site* as idealizadoras do projeto apresentam-no como "uma prática de design baseada em pesquisa que explora as relações entre artesanato, cultura material e imaterial" (Pais & Ruivo, 2013).

Helena Cardoso desempenhou um papel importante, contribuindo como designer e com a sua expertise, o que sugere uma continuidade no estilo e na influência da designer nestes contextos artesanais em que o produto identitário está relacionado com as tradições locais. Esse projeto desempenha um papel importante na preservação das tradições artesanais e na promoção dos saberes, do trabalho das artesãs, da economia local e do design.

3.2.3 TASA — Técnicas Ancestrais Soluções Atuais



Figura 13 - Imagem do *site web* do Projeto TASA que mostra o encontro da técnica ancestral com a solução atual e a intergeracionalidade. Fonte: https://projectotasa.com/projeto/

O projeto Técnicas Ancestrais Soluções Atuais | TASA [Figura 13] iniciou em 2010 com o objetivo de promover o encontro do Design com o artesanato do Algarve *"para o elevar, através de soluções que lhe dão uma marca contemporânea e utilitária, sem perder a sua matriz cultural e ecológica"*. Gerido pela empresa de turismo ProActiveTur, visa a promoção das artes tradicionais, e *"pretende trazer a inovação estratégica à atividade artesanal afirmando-a como uma profissão de futuro"*[27].

3.2.4 Saber Fazer



Figura 14 - Imagem da loja física localizada no Porto. Fonte: https://www.saberfazer.org/about

O projeto Saber Fazer[28] [Figura 14], fundado e coordenado por Alice Bernardo desde 2011, é uma iniciativa privada que desempenha um papel importante na investigação,

[27] (http://projectotasa.com/projeto/ Acesso em 25/09/2023).

[28] (https://saberfazer.org/ Acesso em 20/09/2023).

valorização e divulgação das técnicas de produção artesanal e semi-industrial em Portugal.

O projeto concentra-se ainda em recursos genéticos locais, o que sugere um interesse em preservar e promover variedades de plantas e animais autóctones. Além disso, ressalta processos produtivos sustentáveis de pequena e média escala, o que está alinhado com a ideia de produção responsável e ambientalmente consciente. É uma iniciativa que visa preservar e promover as tradições de produção artesanal em Portugal, ao mesmo tempo em que educa e sensibiliza para questões de sustentabilidade em suas várias dimensões [Figura 15], nomeadamente, ambiental, social, econômica.



Figura 15 - Livros e cursos disponíveis no site da loja. Fonte: https://www.saberfazer.org/livros. Acesso em 16/10/2024.

3.2.5 Herança do Passado — Tecelagem de Almalaguês



Figura 16 - Exemplo de uma peça em produção da tecelagem de Almalaguês com os motivos de flores. Fonte: arquivo da investigação.

A tecelagem manual de Almalaguês é um ofício têxtil com raízes no século XI, praticado na freguesia de Almalaguês, Concelho de Coimbra. Caracterizada por suas intricadas manipulações de urdidura da teia e trama, essa arte produz tecidos com relevos *jacquard*[29] de motivos geométricos e florais [Figura 16]. Os produtos resultantes, como colchas e tapetes, são conhecidos por sua durabilidade e esses conhecimentos são passados de geração em geração como herança familiar. Embora geograficamente restrito, o artesanato de Almalaguês desempenha um papel fundamental na preservação das tradições locais e na conexão com a cultura e o ambiente da região, tornando-se uma parte significativa da identidade cultural local. No entanto, *"sua relativa obscuridade e falta de reconhecimento no mercado e na academia limitam sua visibilidade e impacto mais amplo"*, segundo o projeto Anti-Amnesia[30].

Maria Emília propôs uma partilha de conhecimento entre as duas associações locais, *Herança do Passado* de Almalaguês e *AmaCastelões*. O plano envolveria intercâmbios

[29] Os relevos jacquard são o resultado do cruzamento e sobreposição de fios numa tecelagem engenhosa.

[30] www.up.pt/arquivoweb/antiamnesia.fba.up.pt/case-studies/heranca-do-passado/index.html Acesso em 10/10/2024.

entre as artesãs das duas regiões: as associadas da "Herança do Passado" visitariam Castelões para aprender técnicas de fiação, enquanto as de "AmaCastelões" iriam a Almalaguês para se aperfeiçoar na arte de bordar no tear. Embora as visitas ainda não tenham ocorrido, esta iniciativa tem o potencial de empoderar ambos os grupos, facilitando o desenvolvimento de uma rede colaborativa de oficinas-escolas. Durante a visita exploratória, a investigadora teve a oportunidade de usar o tear de Almalaguês, enfrentando o desafio de aprender o puxado e o bordado diretamente no tear, técnicas que se mostraram inicialmente complexas [Figura 17].



Figura 17 - A investigadora no tear com a supervisão das duas senhoras, à esquerda, Sra. Natália e à direita, Maria Emília. Fonte: arquivo da investigação.

3.2.6 Projeto Anti-Amnesia: Regeneração e Reinvenção do Património Industrial e Artesanal Português

O projeto *Anti-Amnesia* (Alvelos et al., 2022) foi uma iniciativa de investigação em design financiada pela FCT que se propôs atuar como agente de regeneração e reinvenção das culturas e técnicas de manufatura tradicionais portuguesas que estão em risco de desaparecimento. Este projeto aborda a preocupação crescente com a perda de indústrias e artesanatos tradicionais em Portugal, que enfrentam desafios significativos devido à evolução dos modelos de produção, à alteração dos padrões de consumo e à falta de reconhecimento e visibilidade das suas narrativas e valores intrínsecos.



Figura 18 - Imagens dos estudos de caso do projeto Anti-Amnesia, além da tecelagem tradicional, a indústria do calçado, a tipografia e os azulejos. Fonte: https://www.up.pt/arquivoweb/antiamnesia.fba.up.pt/actions/index.html

O Anti-Amnesia foca-se em várias frentes estratégicas para alcançar a revitalização deste património:

- recolher documentos, testemunhos e factos históricos essenciais para preservar o conhecimento sobre as práticas tradicionais.
- reconhece que os processos e os protagonistas das indústrias e do artesanato tradicional não são apenas agentes econômicos, mas representam um património cultural valioso.
- comunicar eficazmente o valor simbólico e histórico das indústrias e artesanatos em questão.
- explorar a contemporização das estéticas e a hibridização de materiais desses contextos tradicionais.

Através destas estratégias, o projeto *Anti-Amnesia* preserva o legado das práticas industriais e artesanais tradicionais e, também, incentiva uma nova valorização destas na sociedade atual. O objetivo é criar um círculo virtuoso onde a tradição inspire inovação e a inovação, por sua vez, reforce o valor e a sustentabilidade das tradições. Nesse sentido, o Anti-Amnesia alinha-se com a ideia de Inovação com Tradição, representando um esforço crucial num momento em que a rápida transformação social e tecnológica ameaça obscurecer práticas ricas e diversificadas que fazem parte da identidade cultural portuguesa.

3.2.7 Portugal Manual — Curated Cultural Experiences



Figura 19 - Uma das imagens de abertura do *site web* da iniciativa. Fonte: https://curatedexperiencesportugal.com/

O projeto *Portugal Manual — Curated Cultural Experiences*[31] é uma iniciativa que tem como objetivo promover e valorizar as tradições manuais e artísticas [Figura 19] em Portugal. Através dessa ação, o projeto busca reposicionar a imagem do país, apresentando-o como um local cosmopolita, contemporâneo e criativo, e ressaltando o papel fundamental dos artesãos e artistas na concretização dessa visão por meio de suas experiências autorais.

O projeto destaca os artesãos e artistas que, com paixão e talento, preservam os ofícios tradicionais e, utilizam matérias-primas locais, produzindo em pequena escala. O que se realça nesta abordagem é o facto de que esses criativos não se restringem ao passado; também incorporam elementos e tecnologias contemporâneos nos seus projetos, adotando uma perspectiva empreendedora que visa não somente à preservação das tradições culturais, mas também à construção de uma economia sustentável.

[31] https://curatedexperiencesportugal.com/

Assim, a iniciativa não apenas valoriza a rica cultura e tradição de Portugal, mas também desempenha um papel ativo na preservação e promoção do patrimônio português. Além disso, oferece oportunidades únicas para o encontro, compartilhamento e aprendizado, proporcionando um espaço onde as pessoas podem interagir com os artesãos e os artistas, compreender seus processos criativos e se envolver profundamente na cultura local.

No seu todo, a combinação de elementos tradicionais e contemporâneos, o compromisso com a sustentabilidade, a flexibilidade e a promoção da cultura local tornam essa iniciativa inovadora na sua abordagem à preservação das tradições culturais de maneira criativa e relevante para a contemporaneidade. O projeto emerge como uma plataforma eficaz para destacar e apoiar os incansáveis esforços dos artesãos e artistas que estão reinventando com destreza a rica tradição portuguesa, abrindo caminho para um futuro culturalmente enriquecedor.

3.2.8 Lindo Linho



Figura 20 - Uma das imagens da abertura do *site web* da marca. Fonte: https://lindolinho.pt/

A marca *Lindo Linho* [Figura 20] foi estabelecida como parte de um projeto de Requalificação do Linho Artesanal na região de Covide, no norte de Portugal. Ela surgiu como resultado de um esforço de Desenvolvimento Regional Sustentável, com o objetivo de preservar uma tradição local e contribuir para o crescimento econômico e social da região. *Lindo Linho*[32] foi criada para representar a tradição ancestral do cultivo e uso do linho, que é característico dessa área. Entrei em contato via e-mail com a marca e como resposta recebi a ligação telefônica da gestora do projeto, Luciana Castelli, que me convidou a visitar a loja, o que não foi possível ainda. Na sequência

[32] https://lindolinho.pt/sobre/

desta ideia, Luciana lançou a marca Linda Lã[33] [Figura 21] em novembro de 2023, como continuidade e diversidade da ideia inicial "Projeto de Requalificação da Lã da Bordaleira de Entre Douro e Minho e Churras do Minho, duas raças portuguesas autóctones, em vias de extinção, que produzem uma lã de excelente qualidade".



Figura 21 — Imagem de abertura do site web Linda Lã. Fonte: https://lindala.pt/

3.2.9 Fórum de Artes e Ofícios Hands on Azores - Pensar o Fazer

A *1ª edição do Fórum de Artes e Ofícios Hands on Azores*[34] — Pensar o Fazer, ocorrido em junho/2023, nos Açores, teve como objetivo promover o artesanato local. O evento reuniu mais de 100 artesãs e artesãos e designers, para pensar o desafio contemporâneo do fazer artesanal.

A investigadora participou à distância, assistiu às apresentações dos convidados do Fórum. Na oportunidade, algumas ideias dos oradores foram precisas e esclarecedoras, como a da professora ceramista Célia Macedo, que valoriza a tradição com ares de manutenção e continuidade e propõe que "a tradição não é a adoração das cinzas, mas a perseverança do fogo". A 'leitura' desta frase é que a tradição deve ser mantida de forma dinâmica e viva, adaptando-se ao presente e ao futuro, em vez de ser uma mera repetição ou preservação estática do que já foi.

A artista plástica e tecelã, Guida Fonseca, trouxe uma questão reveladora quando disse que "o valor do produto não está no sacrifício", referindo-se ao discurso de alguns artesãos que se apoiam na dificuldade e demora do processo de desenvolvimento do produto como argumento para justificar o valor (preço) do artefato. No caso do Ciclo do Linho, o valor do produto está não apenas no tempo necessário para transformar a semente em tecido, mas também no conhecimento ancestral envolvido e na qualidade

[33] https://lindala.pt/projeto-pioneiro-portugal/

[34] https://www.facebook.com/HandsOnAzores/ Acesso em junho de 2023.

do produto final. É a combinação desse processo de transformação, do saber transmitido ao longo de gerações e da ideia que o produto representa, que contribui para o valor da peça artesanal. Não é apenas o esforço ou a dificuldade que conferem valor, mas a riqueza cultural, a tradição e o resultado que carregam um significado e uma história únicos.

Na oportunidade, a coordenadora executiva da ARTESOL, Brasil — Artesanato Solidário (https://artesol.org.br/) — Josiane Masson revelou os principais desafios do artesanato brasileiro, nomeadamente, "a invisibilidade dos artesãos, a desarticulação do setor, a desinformação dos consumidores". É de referir que em Portugal não é diferente, alguns artesãos ligados a projetos maiores, como os apresentados acima são mais conhecidos, mas ainda temos muitos que estão na invisibilidade, como era o caso das artesãs da AmaCastelões antes da intervenção desta investigação.

A designer brasileira, Renata Mendes, é consultora do projeto ARTESOL — Artesanato Solidário — e diz que o ponto de partida do seu trabalho depende do "contexto local e das habilidades das pessoas". Trabalha com projetos de impacto social, desde 2002, e o objetivo é sempre "apoiar a formação empreendedora, desenvolver produtos/serviços viáveis, instrumentalizar para a construção de competências e criar terreno para a inovação".

> "Os saberes e fazeres tradicionais também dizem respeito a toda gama de relações que são estabelecidas com o local onde o artesão vive - as relações que ele tece com as matérias-primas, a forma ética com que as extrai de seu local de origem, com o conhecimento dos seus ciclos de crescimento" (Gomes, 2022).

Para ilustrar essa ligação, a designer Vanessa Gomes, que se dedica à pesquisa, conteúdo, curadoria e interlocução junto a artesãos, artistas populares e comunidades nos diversos territórios brasileiros, levanta duas questões: *"Até onde o artesanato de tradição pode ousar se reinventar sem ameaçar sua ancestralidade? Qual o limite para o artesão ou o artista popular criar e inovar sem romper seu compromisso com a sua história?"*

A autora inicia a responder as questões situando o artesanato brasileiro genuíno como não sendo apenas uma coleção de objetos esteticamente cativantes, e sim um reflexo da rica cultura brasileira, resultado do sincretismo entre povos originários, africanos escravizados e imigrantes europeus e asiáticos. Além de técnicas tradicionais, incorpora relações éticas com matérias-primas, conhecimento de ciclos de crescimento e práticas sociais, econômicas e educativas das comunidades. Esses saberes e fazeres tradicionais representam uma expressão única da cultura popular brasileira, enraizada nas relações coletivas e individuais, transcendendo as preferências individuais dos artesãos (*ibidem*).

3.2.10 A Avó Veio Trabalhar

Durante o trabalho de campo foi identificado e realizada uma visita[35] ao centro de criatividade *A Avó Veio Trabalhar*. *Esta iniciativa* tem como proposta valorizar as "habilidosas mãos das avós" que materializam alfineteiras, fotografias antigas bordadas, colchas, tapetes, bonecos, uma coleção de originais almofadas em forma de comprimido, entre outros. Um dos realizadores do projeto[36], Ângelo Campota, convidou a investigadora a participar do *workshop Bordado sobre Fotografia*[37] que aconteceria no dia seguinte da visita.

Foi muito interessante perceber o entusiasmo e a paciência das "avós" ao ensinar aos mais novos o bordar e ao mesmo tempo contar as histórias das suas vidas e a sua relação com as atividades manuais. Revelou-se ali um ambiente de troca, de vivência intergeracional [Figura 22] e de valorização dos saberes tradicionais do bordado e do crochê.



Figura 22 - Imagens do *workshop* Bordado sobre Fotografia realizado a 22 de fevereiro de 2020 na loja da Avó Veio Trabalhar, em Lisboa. Fonte: arquivo da investigação.

[35] Além desta, algumas visitas a outros projetos estavam previstas, porém com o início da pandemia Sars-Cov-2 em março de 2020, foram canceladas e tudo ficou em estado de espera.

[36] https://www.fermenta.org/pt/

[37] Anúncio veiculado na página do Facebook do projeto. Fonte: https://www.facebook.com/AAvoVeioTrabalhar/?locale=pt_PT. Acesso em 30/03/2020.

Em suas palestras nas edições do TEDx Aveiro (2017) e Peniche (2019), a designer Susana António, em sua apresentação intitulada "*Super-heróis, envelhecimento e design*", destacou a importância de ensinar às gerações mais jovens que "a idade é um valor". António evidenciou que os "superpoderes" dos mais velhos residem em "*ter tempo, mestria e sabedoria*" (António, 2017). Além disso, Susana mencionou que, considerando que as pessoas têm, em média, mais 20 anos para viver após a aposentadoria, a idade deve ser "*dignificada e vista como um símbolo positivo, algo que se merece, e não como algo de que devamos nos envergonhar*"(*ibidem*, 2019). O trabalho colaborativo da designer com as avós resulta em coleções de objetos e dá resposta a demandas externas valorizando o lavor e o saber dessas pessoas. As avós participam de todo o processo de design das coleções, da produção e confecção das peças e, ainda, em troca vivem experiências coletivas como concertos de verão, viagens pelo país e ilhas e para o exterior proporcionadas pelo projeto.

Esta iniciativa propõe combater a solidão dos mais velhos através dos lavores, criando peças de design artesanal. Na página inicial do *site web* da Associação Fermenta está claro o objetivo do projeto, "*projetamos inovação através da disrupção*" [Figura 23]. Este tipo de inovação social também é radical, através do seu significado porque não tem ligação com grandes tecnologias, inovando através do design para a melhoria da qualidade de vida e bem-estar daquelas pessoas que o projeto abarca.



Figura 23 - *Sítio web* da Fermenta responsável pelo projeto A Avó Veio Trabalhar. Acesso em 15/11/2023. Fonte: arquivo da investigação.

Neste caso, apesar da idade declarar que aquelas pessoas são/estão velhas, elas não parecem e não se sentem velhas ou desatualizadas. São exímias bordadeiras, costureiras e artesãs, carregam imensa sabedoria e querem transmiti-la. A categoria *novo antigo* está muito presente no mundo que tem envelhecido — em idade — por conta do aumento da longevidade e da redução dos nascimentos. Segundo o Pordata, em Portugal, a esperança de vida à nascença é de 81,2 anos, em comparação com os

67,1 anos em 1970[38]. Considerando a idade da reforma em Portugal, de 66 anos, a população ainda tem mais de 14 anos para continuar a viver. Esta realidade permite a possibilidade de iniciar um novo projeto de vida, e perspectivar pôr em prática desejos e vontades de uma época em que o tempo talvez fosse mais escasso.

3.2.11 Água Musa, L4CRAFT e Agricultura Lusitana

Entre 2013 e 2015 João Nunes desenvolveu uma notável trilogia de projetos promovidos pela ADXTUR (Agência para o Desenvolvimento das Aldeias do Xisto) que contribuíram para inspirar futuras iniciativas de design no território, designadamente na UA.

Identificada por "*Craft* + *Design* + *Identidade*", essa trilogia é composta pelos projetos *Água Musa* (2013), *L4CRAFT* (2014) e *Agricultura Lusitana* (2015), que, em conjunto, mobilizaram mais de duas centenas criativos (designers, artesãos e alunos, com o *Agricultura Lusitana, também alunos* de design) numa imersão sobre as realidades das aldeias e dos meios rurais.

O projeto Água Musa (Figura 24), inspirado na interseção entre artesanato, design e natureza, pretendeu promove a inovação nos artefatos das Aldeias do Xisto, refletindo a recuperação de identidades e a renovação comunitária através da temática da água. Como sintetiza João Nunes,

> "A água foi o tema inspirador para este novo relacionamento craft + design + natureza que ao permitir uma ligação entre as manualidades, o saber fazer e a cultura do projeto, proporcionou uma direção inovadora nos argumentos e narrativas dos artefatos contemporâneos, que as Aldeias do Xisto querem implementar, e são o reflexo de uma preocupação com a recuperação das identidades e a renovação das comunidades ao serviço da causa do homem." (Nunes 2013) Fonte: www.aguamusa.com

[38] https://www.pordata.pt/pt/estatisticas/populacao/esperanca-de-vida-e-obitos/esperanca-de-vida-nascenca-por-sexo. Acesso em 23/10/2024.



Figura 24 - Água Musa (2013) coordenado por João Nunes e promovido pela ADXTUR. Fonte: www.aguamusa.com



Figura 25 - L4Craft (2014) coordenado por João Nunes e promovido pela ADXTUR. Fonte: www.l4craft.com.

Com o projeto L4Craft (Figura 25) pretendeu-se convocar o *genius loci* das Aldeias do Xisto, integrando o saber-fazer local, o pensamento reflexivo e as metodologias de design para criar objetos que evocam a essência dos lugares e convidam a uma experiência tangível e universal, como descreve Rui Simão, então coordenador da ADXTUR:

> "Num determinado lugar, o conhecimento mobilizado para agir cumulativamente sobre os recursos disponíveis, resulta num mapa de significados e de sensações que lhe conferem um carácter concreto, uma identidade quotidiana. Com o projeto L4CRAFT é essa identidade dos lugares que as Aldeias do Xisto querem convocar, juntando ao saber-fazer e à autoria local, o pensamento reflexivo e a metodologia projetual do design, para construir objetos capazes de explorar sentimentos de interpretação universal e, através deles, transportar o observador para um lugar tangível e vivenciável. Cada um destes objetos evoca saberes e recursos singulares de lugares únicos que a todos desafiam a pertencer." (Rui Simão, 2015) www.l4craft.com

Em continuidade, o projeto *Agricultura Lusitana* [Figura 26], também em parceria com a ADXTUR, fecha a trilogia *Craft* + *Design* + *Identidade*. Tratou-se de uma iniciativa de maior escala que envolveu várias escolas de design portuguesas a interagir em diferentes aldeias de um território interior centro de Portugal.



Figura 26 - Agricultura Lusitana (2015-2018). João Nunes (Coord.) e ADXTUR. Fonte: www.agriculturalusitana.com/

Um dos objetivos do *Agricultura Lusitana* foi estabelecer uma ligação efetiva entre o conhecimento académico e as comunidades locais em ambientes rurais de baixa densidade, fomentando o surgimento de uma nova economia baseada na valorização das tradições e na inovação sustentável. Desse modo, João Nunes pretendeu criar as condições para o desenvolvimento de conceitos e protótipos de "*design rural*", propondo "*uma abordagem inovadora que posicionou o território como um laboratório vivo, aberto a novas ideias e a indivíduos capazes de transformar o tecido social, criando novas formas de fazer, estar e ser*", estimulando a "*memória de um espírito comunitário, solidário e genuinamente rural, incentivando a experimentação com recursos locais e abrindo espaço para novas reflexões e colaborações"* (Nunes, 2015).

> "este projeto centrou-se também na materialização de novos produtos contemporâneos, objetos mudos, que são veículos de comunicação e criam uma imagem mental, baseada nos sentidos e na dimensão emocional. (...) Permitiu-nos alargar horizontes sobre o desenvolvimento futuro e refletir sobre os relacionamentos que a disciplina do design pode trazer, criando pontes de contacto e de saber entre distintas ou aparentemente opostas áreas de conhecimento" (*ibidem*, p. 23).

O projeto "Agricultura Lusitana" resultou num conjunto significativo de trabalhos, realizados por mais de 150 participantes, entre artesãos, designers, professores e estudantes de nove instituições de ensino superior de design em Portugal, e por 22 oficinas artesanais. O objetivo era reinterpretar a cultura do território e das aldeias envolvidas, tendo como resultado a produção de artefatos que refletem a memória e a identidade desses lugares. Foi promovida a exploração e desenvolvimento de conceitos associados ao "design rural", fomentando a criação de protótipos que inovavam pela reinterpretação da tradição. Esta abordagem procurava fortalecer a ligação entre as manualidades e os saberes locais com o design, estabelecendo o território como um laboratório vivo de experimentação. Para Nunes, esta estratégia representou "*uma abordagem inovadora que posicionou o território como um laboratório vivo, aberto a novas ideias e a indivíduos capazes de transformar o tecido social, criando novas formas de fazer, estar e ser*" (*ibidem*).

O programa inicial visava realizar uma grande exposição da relação do design e artesanato português que foi o tema central da participação das Aldeias do Xisto em representação de Portugal como país convidado na EUNIQUE 2015 – *International Fair for Applied Arts and Design*, em Karlsruhe, na Alemanha. Seguidamente, a exposição esteve patente na Universidade de Aveiro [Figura 27], entre dezembro 2015 e fevereiro de 2016. Após ter estado no Museu e no Museu de Arte Popular em Lisboa, entre março e dezembro 2018, pode-se visitar hoje como exposição permanente do Museu Etnográfico Dr. Louzã Henriques na Lousã, distrito de Coimbra.

Os resultados do *Agricultura Lusitana* tiveram um grande impacto e contribuíram para a consolidação de uma linha de investigação em design no território na Universidade de

Aveiro, inspirando uma nova abordagem pedagógica e de atuação. Isso permitiu que os alunos imergissem nas aldeias do interior para desenvolverem conceitos de design inspirados no contacto direto com a natureza, as comunidades e a vivência das aldeias.



Figura 27 – Exposição do Projeto Agricultura Lusitana na Reitoria da Universidade de Aveiro 2015. www.ua.pt/en/news/1/44782



Figura 28 – Protótipos desenvolvidos pelos alunos do 2º ano da licenciatura em design da Universidade de Aveiro inspirados pela imersão nas aldeias do Xisto no âmbito do Agricultura Lusitana.

Tendo sido a Universidade de Aveiro [Figura 28] uma das 9 instituições de design convidadas a participar no Projeto Agricultura Lusitana, o seu programa foi integrado

nas disciplinas de Projeto em Design II (1º semestre) e Projeto em Design III (2º semestre) durante o ano letivo de 2014-2015. João Nunes lecionou estas duas disciplinas, coordenadas por Nuno Dias. A experiência recolhida com esta iniciativa foi essencial para a criação dos laboratórios PROJEXT@X e, posteriormente o UA.LABDESIGN (Universidade nas Aldeias).

Em particular, o UA.LABDESIGN assume em grande parte a metodologia de imersão dos criativos com os artesãos e as comunidades locais e assume-se como um laboratório que visa permitir levar, de forma consistente e permanente, a universidade às aldeias, promovendo o estabelecimento uma ligação mais profunda e perene entre inovação académica e o diálogo com as comunidades e as tradições locais.

3.2.12 PROJECT@X

O PROJECT@X é uma iniciativa pedagógica da Licenciatura em Design do Departamento de Comunicação e Arte (DeCA) da Universidade de Aveiro (UA) em parceria com a ADXTUR que representou o estabelecimento de uma nova prática de ensino, investigação e desenvolvimento projetual do design na UA, enraizado na identidade, cultura e vivência nos lugares onde atua.

De facto, os resultados promissores obtidos levaram à continuação e fortalecimento da parceria entre o DeCA e a ADXTUR. Um exemplo marcante desta colaboração bem-sucedida foi o lançamento do projeto "*Pedalar é Preciso*" (2017-18), em colaboração com a empresa Órbita, que envolveu o desenvolvimento de uma bicicleta elétrica orientada para o turismo das Aldeias do Xisto. Este projeto culminou com uma residência de uma semana na aldeia de Janeiro de Cima, em julho de 2018, onde foi desenvolvido um programa de acessórios complementares. O "*Pedalar é Preciso*" pode ser considerado como a edição piloto precursora do PROJECT@X, estabelecendo as bases para as futuras iniciativas.

A partir do ano letivo de 2018-19, adotou-se a designação PROJECT@X para os programas de design em colaboração com as Aldeias de Xisto. Estes programas envolviam o desenvolvimento de projetos de design durante o ano letivo, fundamentados em temas de design territorial propostos pelos docentes em articulação com a ADXTUR. O programa culminava com uma semana de residência em aldeias específicas, reunindo professores e alunos da UA com artesãos e a comunidade local. Desde então, a Licenciatura em Design estabeleceu um programa de quatro anos, que incluiu mais três edições, tendo sido interrompido no ano letivo de 2020-2021 devido aos condicionantes dos confinamentos provocados pela COVID-19, que impediam residências com alunos e docentes nas aldeias.

Cada ano letivo caracterizava-se por um programa específico, que incluía um fim de semana de vivência em aldeias selecionadas, com atividades programadas. Os temas eram escolhidos de forma a se relacionarem com o local de intervenção e as estratégias da ADXTUR para promover o turismo, em especial o turismo cultural, de atividades e de experiências na região. As temáticas abordadas foram as seguintes:

- "*Por esse Rio Acima*" (2018-2019) em Janeiro de Cima, no concelho do Fundão, explorando a íntima relação da aldeia com o Rio Zêzere;
- "*Viagem à Luz das Estrelas*" (2020-2021) no Fajão, aldeia do concelho da Pampilhosa da Serra, que propôs desenvolver o conceito de *Dark Sky* aplicado ao design para o turismo de observação das estrelas numa região de baixa densidade populacional e cercada de montanhas, por conseguinte, com baixa poluição luminosa e por isso especialmente vocacionada para o efeito.



Figura 29 - Sessão do PROJECT@X na Universidade de Aveiro, onde alunos e docentes de Projeto em Design II apresentam e discutem conceitos de design com Rui Simão, coordenador da ADXTUR e os docentes. Fonte: arquivo da investigação.

- "*A Minha Aldeia*" (2021-2022) voltando em Janeiro de Cima e tirando partido da empatia já previamente gerada com a comunidade. Nesta edição a investigadora teve a oportunidade de participar e desenvolver um tecido em linho [Figura 30] que será detalhado na sessão 4.5.9.



Figura 30 - Tecido em linho e estopa produzido pela investigadora. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 31 - Linha do tempo e evolução dos projetos de intervenção no território das Aldeias do Xisto até à primeira edição da residência do UA.LABDESIGN em julho de 2023 no Concelho de Tondela. Fonte: arquivo da investigação.

Estes programas [Figura 31] proporcionaram uma rica troca de experiências e conhecimentos, integrando teoria e prática em contextos reais e promovendo a valorização do património cultural local. Em parceria com partes interessadas, em especial a ADXTUR, a iniciativa PROJECT@X gerou um ecossistema colaborativo onde o design se apresenta como catalisador para a mudança positiva, desenvolvendo conceitos que especulam sobre a qualificação de futuros modos de existência

desejados para as aldeias, designadamente ligados ao turismo cultural. A metodologia consistiu em trabalhar programas com oficinas de técnicas artesanais (madeira e couro) e uma oficina de comunicação [Figura 32 e Figura 33].



Figura 32 - Oficinas do couro coordenadas pelo Prof. José Leite (Janeiro de Cima 2019). Fonte: arquivo da investigação.

O PROJECT@X marcou a primeira aplicação do modelo conceptual de Design Centrado no Ser, atuando como um laboratório vivo de design nas aldeias através de uma abordagem de investigação situada [Figura 34].



Figura 33 – Oficinas da madeira coordenadas pelo Prof. Paulo Bago D'Uva (Janeiro de Cima, 2019), onde se desenvolveu um barco inspirado na tradicional barca do Rio Zêzere. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 34 - Viagem inaugural da "nova barca" no Rio Zêzere Dia no dia da apresentação pública dos resultados do PORJECT@X à comunidade (Casa do Lagar, Janeiro de Cima 22/7/2019) Fonte: arquivo da investigação

Em 2023, este projeto evoluiu para o UA.LABDESIGN, expandindo as suas oficinas para oficinas situadas na serra do Caramulo e aldeias adjacentes no concelho de Tondela. Esta área geográfica, não apenas mais próxima (a cerca de uma hora de carro de Aveiro), mas também culturalmente rica, proporcionou um ambiente ideal para a imersão do design em territórios de baixa densidade populacional. A maior proximidade com a UA

facilitou a logística e o estabelecimento de um laboratório mais permanente, como se veio a verificar.

3.3 Síntese

No âmbito dos projetos em que a intergeracionalidade surge como um elemento crucial, promovendo a troca de conhecimento entre gerações, projetos como *A Avó Veio Trabalhar*, e o *Fórum de Artes e Ofícios Hands on Azores* e o Projeto TASA exemplificam a relevância desta abordagem.

A Avó Veio Trabalhar foca na valorização das habilidades das gerações mais velhas, envolvendo-as em processos criativos que também acolhem jovens, designers e artesãos. Este projeto não só preserva habilidades tradicionais, mas também promove a sua evolução através da incorporação de métodos e ideias modernas. Por fim, o *Fórum de Artes e Ofícios Hands on Azores* ofereceu um espaço de debate para que artesãos de diferentes idades e nacionalidades partilhassem técnicas artesanais, estimulando a inovação e o respeito pela tradição.

No contexto das iniciativas que articulam a inovação do design com a tradição dos territórios e artesanias, identifica-se um conjunto de projetos que oferece uma amostra saliente de como o design pode interagir com as comunidades locais e os artesãos. Projetos como TASA*, Saber Fazer*, *Herança do Passado*, e *Anti-Amnesia* exemplificam a integração entre métodos de design contemporâneos e práticas tradicionais, refletindo uma abordagem que valoriza e revitaliza patrimónios culturais locais.

Por sua vez o *Agricultura Lusitana* demonstra como a colaboração entre instituições de ensino superior e comunidades rurais pode resultar na criação de produtos que não só respeitam a tradição, mas também introduzem inovações relevantes para inspirar uma nova economia artesanal qualificada pelo design. Este projeto destacou-se pela sua capacidade de conectar o conhecimento académico com as necessidades e habilidades regionais e sabedoria local, perspectivando o desenvolvimento econômico sustentável baseado na valorização do artesanato tradicional. Por seu lado, o PROJECT@X uma iniciativa diretamente implementada e liderada pela UA não apenas promoveu a o diálogo entre alunos de design e a comunidade, mas também estabeleceu um modelo educacional e de investigação inovador que posiciona o design como um catalisador para transformações sociais e culturais positivas. Através de residências e imersões em comunidades locais, o PROJECT@X explorou como o design pode contribuir para a preservação e revitalização de práticas culturais, enquanto responde a desafios contemporâneos, designadamente na área do turismo cultural, da natureza e das experiências, particularmente relevantes para o desenvolvimento econômico de áreas de baixa densidade como as aldeias do interior.

Estes projetos, embora constituam apenas uma parte de um movimento mais vasto, validam claramente o argumento sobre a relevância de uma nova tipologia de "Inovação com Tradição" no campo do design. Não apenas demonstram como a inovação pode ser integrada em sinergia com a preservação das heranças culturais, mas também estabelecem um sólido precedente teórico e prático.

Ressalta-se a importância de uma abordagem colaborativa para a valorização das tradições culturais e a incorporação de práticas contemporâneas de design, respeitando as particularidades dos territórios e das comunidades envolvidas. A intergeracionalidade como uma estratégia chave para garantir a transmissão de saberes tradicionais para as gerações mais jovens. Desse modo, o design contemporâneo pode atuar como um facilitador, permitindo que o artesanato se mantenha relevante e competitivo em mercados modernos, sem perder sua autenticidade. A principal lição aqui é a necessidade de criar um equilíbrio entre inovação e preservação cultural, garantindo que ambas as áreas se beneficiem dessa colaboração.

Cabe evidenciar, ainda, que a conexão entre o conhecimento acadêmico e o saber local pode gerar inovações relevantes, que respeitam a tradição e promovem o desenvolvimento econômico sustentável dos territórios.

4 Investigação-Ação Sobre o Ciclo do Linho de Castelões

Esse capítulo trata da trajetória da pesquisa de campo e narra o processo da *Inovação com Tradição* que se dá obrigatoriamente num território, com pessoas e em torno de um saber-fazer. Esse processo tem como principais ações projetuais: conhecer, observar e intervir/atuar.

Esse tempo envolveu participar nas atividades regulares (encontros na Associação; participação nas Rotas do Linho, Rota dos Laranjais, Rota Gastronômica, preparação e participação em feiras — FICTON 2022 e Feira das Castanhas de Múceres 2022); nas atividades propostas e mediadas pela investigação (mudança de Sede, workshops e oficinas); participar ainda em conversas informais (sobre a vida das associadas, sobre agricultura e o que se planta em cada época, sobre receitas de doces e salgados, sobre para o que serve o chá de limonete[39], sobre os costumes da Páscoa e do Natal) e criar laços de confiança com os participantes (ir à casa das artesãs a convite delas para ver as peças de linho no baú da família, para semear o linho, para almoçar, para buscar laranjas e couves nos quintais).

Envolveu, também, aprender e saber a hora de falar sobre a investigação e de questionar sobre as questões relativas ao projeto de investigação. Quando se está num contexto de estudo etnográfico, essa entrega é indispensável, devemos nos deixar levar pelas histórias, pelas atividades diárias, pelos costumes da comunidade, por observar tudo como se fôssemos *estrangeiros* — a investigadora era uma "estrangeira" de várias formas, por vir de outro país, por nunca ter visto uma produção de linho artesanal antes, por não conhecer a região. O investigador deve recolher e interpretar os dados de forma sensível e respeitosa (respeitar o tempo da aldeia, das artesãs, das rotinas, dos encontros - alguns mais dinâmicos e outros menos), evitando imposições culturais ou preconceitos pessoais. O foco foi entender as perspectivas das artesãs e da comunidade relativamente ao Ciclo do Linho.

Além de participar ativamente como aprendiz do Ciclo do Linho, a investigadora observou e registrou as atividades e interações com um olhar atento aos detalhes, às nuances e comportamentos que podem oferecer *insights* sobre a cultura e as práticas da comunidade. O trabalho envolveu a coleta de diversos tipos de dados, como notas de campo (Diário de Campo – Apêndice B), entrevistas (Transcrições – Apêndice E) e relatos orais, registros visuais (fotos, vídeos) e outros materiais relevantes (fotos e *links*

[39] Limonete ou lúcia-lima é uma planta utilizada para fazer chá.

antigos da divulgação da Associação ainda disponíveis no *site web* da CMTondela) que possam enriquecer a compreensão do contexto.

É essencial contextualizar as práticas e os significados dentro da cultura da comunidade. Isso implica compreender as tradições, as crenças, os valores e as histórias que moldam as práticas artesanais e a vida da comunidade (Rota do Linho, Rota dos Laranjais, Feira das Castanhas, Rota Gastronômica, rezar o terço durante os encontros e a fotografia do grupo).

4.1 O *Lugar* — Apresentando Castelões

Castelões é uma das 19 freguesias do município de Tondela [Figura35], "região Centro de Portugal (NUT II)[40], pertencente por sua vez à sub-região de Viseu Dão Lafões (NUT III), e ao distrito de Viseu"[41].

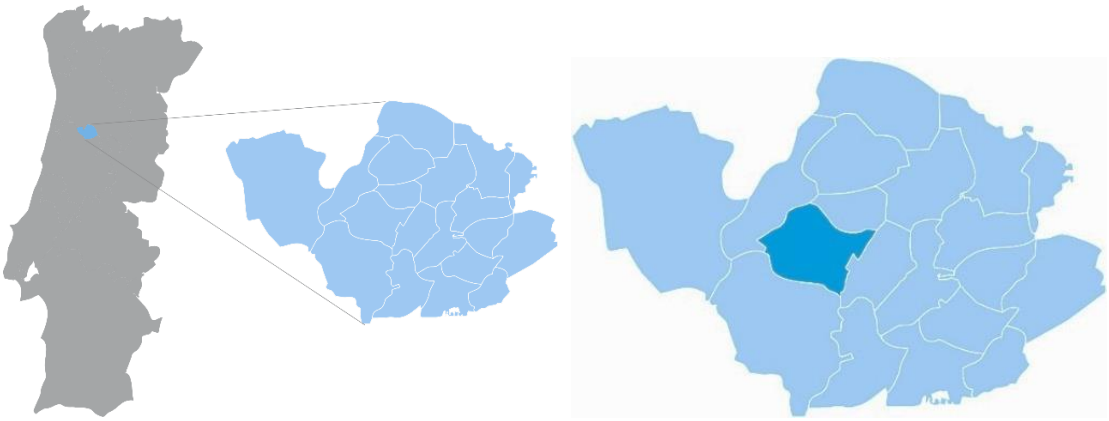


Figura35 - Mapa de Portugal Continental com o concelho de Tondela destacado e a seguir, a freguesia de Castelões situada no coração de Tondela junto à encosta da serra do Caramulo. Fonte: arquivo da investigação.

Emoldurada pela Serra do Caramulo, sua paisagem é repleta de florestas de pinheiros, solo fértil e abundância de água doce. A entidade regional de turismo — Turismo Cento de Portugal — ressalta os motivos para uma visitação à região: zona montanhosa de origem granítica, com uma flora rica em urzes e carqueja, marcada por aldeias típicas de granito. Oferece vestígios romanos, campos verdes, e o ponto mais alto, o Caramulinho (1076,57m), proporciona vistas deslumbrantes do mar e da Serra da

[40] NUTS é a sigla (em francês) para "Nomenclatura das Unidades Territoriais para Fins Estatísticos", um sistema hierárquico para a divisão do território econômico da União Europeia (UE) para efeitos de recolha, desenvolvimento e harmonização de estatísticas regionais europeias, avaliação de níveis de elegibilidade para os fundos estruturais da UE e enquadramento de políticas regionais da UE. (Diário da República, n.d.)

[41] https://www.pordata.pt/Municipios

Estrela, sendo um convite à exploração da natureza e a desfrutar de um ar puro e saudável[42].

A região [Figura 36] é conhecida pela produção de mel, laranja, vinho e linho. É comum nesta região as caminhadas pelo interior das aldeias e as principais são a Rota do Linho, a Rota dos Laranjais e a Grande Rota, muitos participantes prestigiam as subidas e descidas pela encosta da Serra do Caramulo, o mirante para o Vale de Besteiros e as florestas. Entre as atividades locais pode-se destacar as feiras, nomeadamente, a Feira da Castanha de Múceres e a Feira Gastronómica de Múceres.



Figura 36 - Vista da região de Castelões a partir do Caramulo. Fonte: arquivo da investigação.

Para os moradores de Castelões, a agricultura tem sido um modo de vida e a sua principal atividade econômica, juntamente com empresas rurais tradicionais ligadas ao

[42] "A Serra do Caramulo é uma zona de montanha de origem granítica e xistosa. As urzes e a carqueja predominam a sua flora. A serra é povoada por aldeias com casas e espigueiros em granito típicos desta região. Tendo sido esta zona povoada por romanos, ainda se podem encontrar alguns vestígios dessa época, como os trilhos de pedra. Pode-se apreciar os campos verdes e a beleza das árvores junto à água cristalina dos ribeiros que a atravessa por todos os lados e desfrutar da deslumbrante paisagem enquanto respira um ar realmente puro e saudável. Pode-se subir ao Caramulinho, o ponto mais alto da Serra com 1076.57 metros, onde se avista o mar e a Serra da Estrela em dias sem nebulosidade. A paisagem da Serra do Caramulo é um monumento à natureza e o ar puro que ali se respira convida à exploração de todos os recantos, por mais escondidos que sejam. É um lugar cheio de surpresas, de vistas magníficas e de desafios estimulantes" (https://turismodocentro.pt/poi/serra-do-caramulo/). Acesso em 10/01/2022.

barro negro, à cestaria, à tanoaria, à latoaria, entre outras [Figura 37]. Destes saberes tradicionais, o barro negro é o que está mais estabelecido e desenvolvido na região de Molelos, onde há alguns oleiros mais jovens que aprenderam a técnica com os mestres mais velhos e que estão produzindo artefatos em quantidade considerável.



Figura 37 - Mapa de Tondela com as freguesias e suas principais artesanias, com Castelões e as agricultoras e tecedeiras do linho em destaque. Fonte: arquivo da investigação.

Na região de Tondela, destaca-se o Ciclo do Linho, uma tradição ancestral da freguesia de Castelões, preservada por um grupo de mulheres idosas que trabalham com determinação na Associação das Mulheres Agricultoras de Castelões para manter viva essa herança.

4.2 Apresentação do Ciclo do Linho

Esta sessão apresenta uma breve contextualização sobre o linho em Portugal e segue por mapear as manifestações relacionadas com o linho e que estão disponíveis ao público em museus, associações, cooperativas, projetos e, por fim, apresenta e descreve o trabalho de campo realizado entre agosto de 2020 e julho de 2023 na AmaCastelões.

4.2.1 O linho em Portugal: uma cultura tradicional

Em Portugal a produção do linho esteve presente por todo o país com uma tradição observável desde o período pré-romano "organizado num sistema produtivo doméstico e rural, de meios técnicos rudimentares" (Sequeira & Melo, 2012). Há vestígios da presença do cultivo do linho e da sua utilização têxtil na Península Ibérica que remontam a 2500 a.C. em jazidas da província de Almería, hoje Espanha, e a 2000 a.C. no Algarve, Portugal (Oliveira et al., 1991).

Foi durante a dominação romana e com a instauração da *pax* romana na Península Ibérica que o cultivo e a utilização têxtil do linho experimentaram um verdadeiro desenvolvimento, assim como as indústrias caseiras de fiação e tecelagem. Ao longo da Idade Média, a produção de linho e a sua importância econômica aumentaram, chegando ao ponto de, frequentemente, o pagamento de rendas ser efetuado com linho produzido (*ibidem*).

Em Portugal, as atividades relacionadas ao linho eram realizadas em todo o país, com uma natureza caseira e artesanal, individual e dispersa. Apesar disso, já no século XVI, havia regiões no país onde essas atividades se concentravam, como Guimarães, conhecida pela finura dos tecidos que produzia. Suas feiras atraíam mercadores que abasteciam o comércio na capital, no Alentejo e Algarve.

Com o advento da fiação mecânica do linho e com a introdução dos primeiros teares mecânicos nos inícios e meados do século XIX, surgiu a expectativa de que a implantação de uma nova economia de produção e o rápido desenvolvimento industrial da época impactariam e exigiriam uma revisão nos processos de produção de matérias-primas. No entanto, isso não ocorreu, e a industrialização da tecelagem do linho ocorreu exclusivamente com a importação de ramas do estrangeiro. A introdução dos teares mecânicos coincidiu com um aumento na importação de linho em fio (*ibidem*).

A decadência na produção de linho acentua-se com a disseminação do algodão, que se torna a fibra têxtil mais importante e praticamente exclusiva para tecidos comuns e acessíveis. Isso resulta na ascensão da indústria algodoeira em nosso meio. O linho, com sua produção e utilização caseiras, confinado ao seu ciclo tradicional restrito, não consegue competir com o algodão e gradualmente desaparece. Além de ser um recurso valioso, utilizado em uma grande variedade de aplicações, desde vestuário até medicina e culinária, a cultura do linho ocupava um lugar proeminente na vida social e cultural de cada comunidade. Sua produção estava envolta em rituais e lendas, que ainda hoje perduram na memória coletiva das comunidades.

As artesãs de Castelões relatam que era comum haver teares nas casas das aldeias e que as famílias semeavam o linho todos os anos. Aqueles que não tinham tear podiam entregar o fio para as tecedeiras que devolviam o tecido pronto.

A produção de trabalhos em linho, ao unir a sabedoria ancestral preservada em gestos transmitidos por gerações com as inovações contemporâneas, representa um patrimônio cultural significativo e valioso. Esse valor está no fato de que o Ciclo do Linho permite a preservação de uma tradição milenar, essencial para a identidade de comunidades locais. Além de manter viva essa herança cultural, ele possibilita a geração de renda, a continuidade do saber-fazer artesanal e a transmissão desse conhecimento para as futuras gerações, assegurando a sobrevivência de práticas tradicionais. No entanto, essa tradição enfrenta desafios em sua sobrevivência devido ao surgimento de tecidos modernos e formas de confecção mais práticas e lucrativas. Apesar desses obstáculos, a produção de linho persevera em Castelões, resistindo à pressão do progresso e buscando manter viva uma parte importante da sua herança cultural.

Em resumo, o Ciclo do Linho de Castelões é composto por vinte e duas etapas, iniciando pela preparação da terra e semeadura até a tecelagem. Pode-se dividir essas etapas em cinco grandes fases, a do (1) cultivo — da preparação da terra, ripar para se ter as novas sementes até secar ao sol; a da (2) transformação e tratamento das fibras — que inicia no maçar e vai até o sedar; a do (3) processamento do fio — que parte da fiação e vai até dobar; a da (4) preparação para a tecelagem — do urdir até o empeirar; e por fim (5) o tecer. Todo este processo será detalhado na sessão 4.2.4.

4.2.2 Mapeamento e localização do Ciclo do Linho em Portugal

A fim de registrar o Ciclo do Linho em Portugal foi desenvolvido um mapeamento dos artesãos, associações, cooperativas e dos museus ligados ao tema do linho. Para este fim, fez-se contato através de e-mails e telefonemas com os mais diferentes órgãos públicos ligados à governança, turismo e aos museus, nomeadamente, Direção Geral do Património Cultural, Turismo de Portugal, Federação Portuguesa de Artes e Ofícios, CEARTE (Centro de Formação Profissional para o Artesanato e Patrimônio) e Gabinete para a Promoção das Artes e Ofícios. Foi realizada também pesquisa no motor de busca Google e no Facebook a partir das palavras: “linho” e “Ciclo do Linho”.

Percebeu-se que poucas são as pessoas e instituições que realizam atualmente o Ciclo do Linho em Portugal. Alguns eventos para recriar e representar o Ciclo do Linho acontecem esporadicamente, como o de Cabeceiras de Basto, que o linho foi semeado no início do mês de abril de 2024, numa iniciativa da Câmara Municipal de Cabeceiras de Basto em colaboração com a Junta de Freguesia de Pedraça, Associação Cultural Recreativa e Desportiva de Nuno Álvares de Pedraça – ANAP, Banco Português de Germoplasma Vegetal (BPGV) e Cultilinho – Fátima Mota, Pedraça [43].

[43] https://cabeceirasdebasto.pt/36667 Acesso em 25/09/2024.

Por este motivo, fez-se uma busca por museus que dedicassem ao tema uma parte do seu acervo e assim encontrou-se um número considerável espalhado por todo o território continental português, com maior incidência nas regiões centro e norte. O linho e suas ferramentas são apresentados em museus etnográficos, históricos e agrícolas, sendo que em alguns ainda se pode ver uma tecedeira em plena atividade, bastando fazer marcação prévia, como é o caso do Museu do Linho de Várzea de Calde em Viseu.

Neste contexto, detectou-se uma lacuna quanto à informação organizada e centralizada das manifestações relacionadas ao linho e ao Ciclo do Linho no país. Ainda há algumas artesãs que tecem o linho isoladamente, muitas vezes com os fios herdados de seus familiares ou mesmo com fio industrial.

Dentre as informações recebidas como resposta aos contatos realizados pela investigadora, ressalta-se que:

A tradição do Ciclo do Linho está praticamente desaparecida no Algarve e que há apenas *uma tecedeira* a desenvolver o processo na freguesia de Cachopo, Serra de Tavira, a senhora Otília Cardeira, que participou do projeto TASA — Técnicas Ancestrais Soluções Atuais[44]. Segundo o *site* do projeto, Otília conseguiu realizar o seu sonho: formou uma sucessora, a jovem Elsa, que se dedica à tecelagem a tempo inteiro. Otília reforça que "não há futuro sem passado".

O Grupo Folclórico e Cultural As Lavradeiras do Vale do Sousa — Meinedo, Louzada - tem realizado *representações etnográficas* do Ciclo do Linho — "*As voltas que o linho leva antes de entrar no tear*" - no âmbito das apresentações e comemorações locais e regionais, que consiste em encenar as etapas do Ciclo do Linho em festas e feiras[45].

A Associação de Artesãos Esfera Triunfante é uma Associação de cariz social e cultural constituída por artesãos de diversas tipologias de artesanato. Por iniciativa e interesse de alguns artesãos, por incentivo também do Museu do Traje Algarvio e devido a tradição do Linho no concelho de São Brás de Alportel, Faro, decidiram implementar, desenvolver e reavivar a tradição relativa ao linho. Este grupo de artesãos *demonstram* algumas das fases do Ciclo do Linho [46] e desejam manter esta tradição viva.

O projeto *Linho de Cerva e Limões*[47], realizado pela consultoria VERde NOVO[48], tem como objetivo divulgar o trabalho e a arte da produção de linho e a tecelagem nas

[44] https://projectotasa.com/projeto/artesaos/otilia-cardeira/ Acesso em 20/09/2022.

[45] https://www.facebook.com/Lavradeiras/?locale=pt_PT Acesso em 05/12/2023.

[46] https://m.facebook.com/p/Associa%C3%A7%C3%A3o-Esfera-Triunfante-100066199765766/ Acesso em 20/09/2022.

[47] https://www.linhocervalimoes.pt/pt/ Acesso em 25/09/2022.

[48] https://www.verdenovo.pt/ Acesso em 25/09/2022.

freguesias de Ribeira de Pena. Segundo a respondente do e-mail, enquanto projeto está, neste momento (dezembro/2022), inativo, mas as tecedeiras não. Portanto, são nove as tecedeiras e três delas ainda realizavam o *Ciclo do Linho em Limões*. Em Ribeira de Pena existem duas cooperativas de produção a laborar o linho e um Centro de Artesanato.

O que mais se encontrou foram as *representações* de algumas etapas do Ciclo do Linho geralmente ligadas a grupos folclóricos que relembram e remontam o passado, demonstrando fases e ferramentas ligadas à atividade pontualmente em contexto de festas locais.

Em maio de 2022, houve uma iniciativa de revitalização do cultivo do linho na região de Agarez, Freguesia de Vila Marim, Concelho de Vila Real. A atividade consistiu na sementeira de um campo experimental de linho. A prática agrícola, outrora tradicional na localidade, havia sido extinta por décadas, apesar da reputação da região pelos magníficos trabalhos em linho produzidos pelas mulheres locais[49]. A retomada dessa tradição foi possível graças a uma colaboração entre a Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), a Junta de Freguesia de Vila Marim e a empresa Ruralidade Verde. Mais uma iniciativa que reforça a ideia de que a união dos diferentes setores da sociedade pode revitalizar para salvaguardar os saberes ancestrais.

4.2.3 O Linho em Museus e Centros Interpretativos de Portugal

A representação do Ciclo do Linho e do linho como atividade agrícola e têxtil foram encontradas em alguns museus referidos pelos *sites web* pesquisados, nomeadamente, Direção Geral do Património Cultural[50], Museus de Portugal[51], VisitPortugal[52] e AllAboutPortugal[53], evidenciando a relevância histórica e cultural dessa atividade têxtil no passado. A pesquisa identificou 18 museus nos quais o linho é abordado em conjunto com outras formas de atividades, além de seis museus integralmente dedicados à sua exposição: o *Museu do Linho*, Vila Verde, Braga; *Núcleo Museológico do Linho*, Santa Marta de Portuzelo, Viana do Castelo; *Museu Vivo Engenho do Linho*, moinho de Casais, Louzada; *Centro Interpretativo do Ciclo do Linho Orgânico Para Todos*, Paredes, Recarei; *Centro de Interpretação-Museu do Linho*, Ribeira de Pena, Vila Real e o *Museu de Várzea de Calde*, localizado em Viseu. Este último, foi visitado durante a investigação e será apresentado no final da lista que segue:

[49] https://noticias.utad.pt/blog/2022/05/06/linho-agarez/ Acesso em 10/11/2023.

[50] https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/ Acesso em 25/09/2023.

[51] https://museusportugal.org/default.aspx Acesso em 25/09/2023.

[52] https://www.visitportugal.com/ptpt/search/site/linho?f%5B0%5D=im_field_poi_tipo%3A402 Acesso em 29/11/2023.

[53] https://www.allaboutportugal.com Acesso em 10/12/2023.

- Museu Regional e Etnográfico de Alvito[54], São Pedro, Barcelos, mostra o património cultural regional e com uma coleção de mais de 1000 peças domésticas, alfaias agrícolas e instrumentos ligados aos trabalhos do linho.

- Museu de Agricultura de Fermentões, Guimarães, apresenta atividades agrícolas tradicionais da região, entre elas os trabalhos relacionados com as fases do Ciclo do Linho. Website: http://www.museudeagriculturadefermentoes.pt.

- Museu da Terra de Miranda, Miranda do Douro, Bragança, o acervo do museu é constituído por coleções arqueológicas que cobrem vários períodos históricos, bem como uma importante coleção etnográfica da região transmontana. As diferentes artes e ofícios da Terra de Miranda estão representadas em diversas salas, a tecelagem da lã e do linho estão representadas por apetrechos de confecção, numerosas peças de linho e de lã e uma colecção de peças do traje mirandês.
(www.museuterrademiranda.gov.pt/).

- Museu Municipal de Penafiel, exibe as principais atividades de subsistência dominantes desta região até meados do século XX, nomeadamente, a casa rural, o ciclo do pão e a moagem hidráulica, o Ciclo do Linho e as indústrias têxteis domésticas, ofícios mecânicos, a pesca e o transporte fluviais. (www.cm-penafiel.pt)

- Museu Municipal de Vale de Cambra, a exposição permanente do Museu incide sobre a cultura rural do concelho, as tradições e as vivências das gentes da terra, reconstituindo trabalhos agrícolas e etnográficos como os ciclos do pão, do linho e do vinho. www.geira.pt/mmvalecambra/).

- Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco, mostra os tecidos bordados que tomam grande importância nos núcleos dedicados à paramentaria, ao traje e às colchas antigas de Castelo Branco. A oficina-escola de bordado regional faz parte integrante do circuito de visita, inserida no núcleo das tecnologias têxteis tradicionais, no qual se mostram os processos de produção e transformação do linho. Website: (www.imc-ip.pt).

- Museu do Milho e do Linho[55], São Mamede de Infesta, Matosinhos, é propriedade do Rancho Folclórico do Padrão da Légua, o Ciclo do Linho é representado através dos diversos momentos de cultivo e respectivos utensílios, tais como rodas de fiar, espadelas ou Sedeiros.

[54] https://www.uf-alvitosecouto.pt/cultura/museu-etnografico/.

[55] https://www.cm-matosinhos.pt/pages/426?poi_id=75.

- Museu da Venda Nova[56], Ribeira de Pena, mostra exposições monográficas que estudem e divulguem o património do concelho, como seja o Ciclo do Linho ou os Brasões do concelho de Ribeira de Pena.

- Museu Etnográfico Doutor Lousã Henriques, Lousã, Coimbra, Este museu apresenta um espólio etnográfico diversificado, de abrangência nacional, onde se podem encontrar instrumentos relacionados com a agricultura, como alfaias agrícolas e sistemas de atrelagem. Encontra-se dividido por diversos núcleos, como o da matança do porco, da olaria, da cozinha serrana, do pão, do azeite, do ferreiro, do linho e do sapateiro. Website: https://www.allaboutportugal.pt/pt/lousa/cultura/museu-etnografico-doutor-louza-henriques.

- Museu das Técnicas Rurais, Museu Municipal de Oliveira de Frades, Viseu, mostra etnológica que apresenta o Ciclo do Linho, algumas atividades agrícolas e técnicas antigas de construção. Website: https://www.allaboutportugal.pt/pt/oliveira-de-frades/cultura/museu-das-tecnicas-rurais-museu-municipal-de-oliveira-de-frades.

- Museu Municipal de Vouzela, Viseu, dentre os objetos expostos estão incluídos utensílios do linho. Website: https://www.visitviseudaolafoes.pt/listagem/museu-municipal-de-vouzela/.

- Museu Municipal de Castro Daire[57], Viseu, expõe uma panóplia de objetos relacionados com o Ciclo do Linho e da lã, artesanato, alfaias agrícolas, trajes regionais e objetos arqueológicos.

- O Museu do Traje de Viana do Castelo, tem como missão estudar e divulgar a identidade e o património etnográfico vianense através do seu expoente máximo, o traje à vianesa. Além de expor os trajes, apresenta algumas fases do Ciclo do Linho [Figura 38]. A investigação visitou o museu em 05/02/2022. Website: https://www.visitportugal.com/pt-pt/content/museu-do-traje-viana-do-castelo.

[56] https://www.allaboutportugal.pt/pt/ribeira-de-pena/cultura/museu-da-venda-nova.

[57] https://www.visitviseudaolafoes.pt/listagem/museu-municipal-de-castro-daire/.

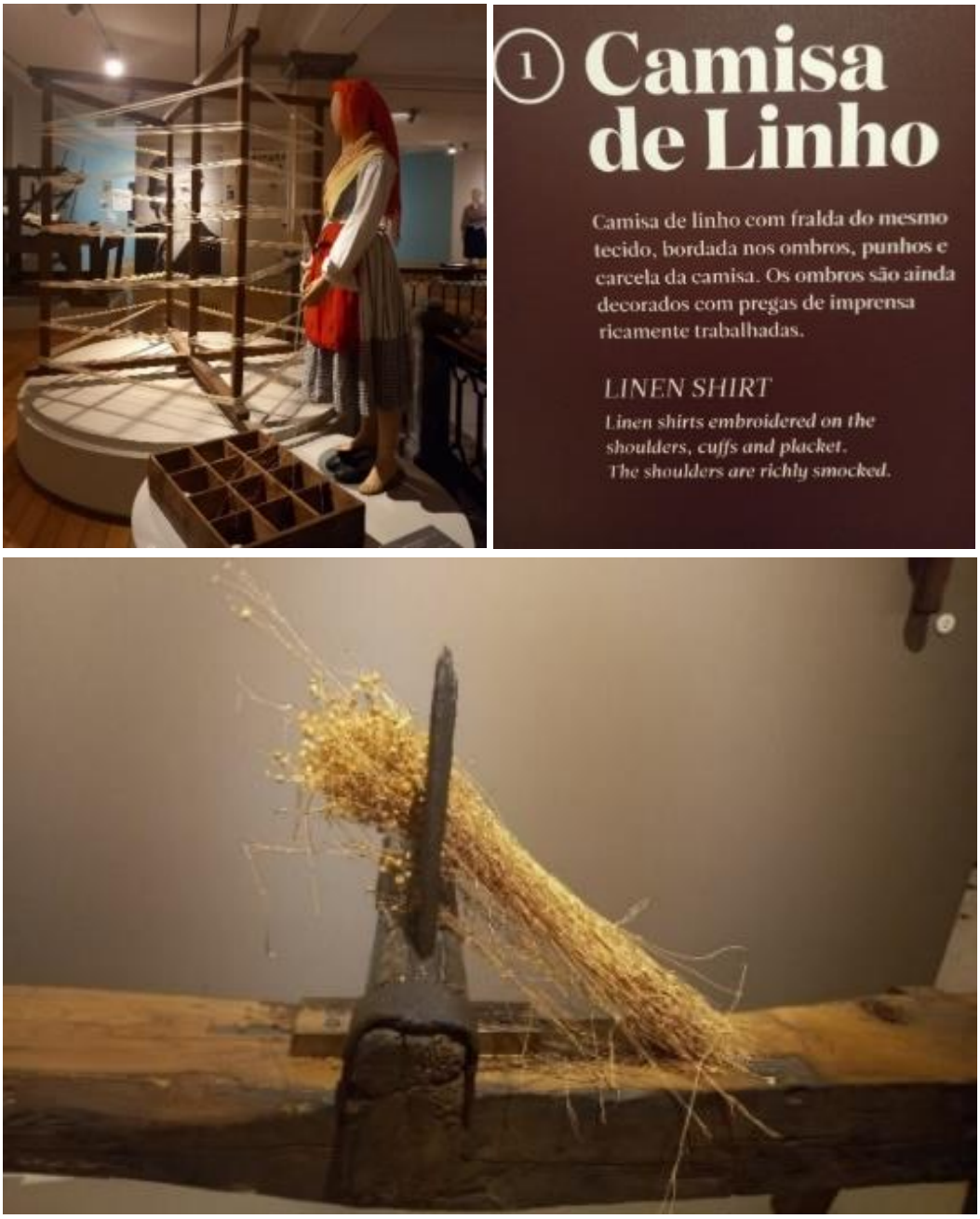


Figura 38 - Imagens da exposição sobre o Ciclo do Linho, com o foco na camisa de linho que compõe o traje vianense. O comparativo dos Ciclos da Lã e do Linho. A última imagem mostra os caules de linho no ripanço para o processo de tirar a baganha para fazer a sementeira. Fonte: arquivo da investigação.

- Museu de Alpiarça - Casa dos Patudos, Santarém, demonstra a tradição e estética portuguesas do início do séc. XX. De salientar ainda a colecção de tapetes de Arraiolos, considerada uma das maiores em Portugal, entre os quais se destaca um exemplar de 1761 bordado a seda sobre linho. Website: http://www.cm-alpiarca.pt.

- Museu de Arqueologia e Etnografia de Setúbal, exibe as coleções etnográficas que abrangem a fiação e a tecelagem da lã e do linho, rendas, bem como trajes típicos da

região. Website: https://visitsetubal.com/museu-de-arqueologia-e-etnografia-do-distrito-setubal/.

- Museu do Bordado e do Barro, em Nisa, Portalegre, apresenta materiais utilizados para o fabrico do linho e na produção de alguns bordados e rendas. Website: https://museubordadoebarro.cm-nisa.pt/colecao_bordados.html.

- Casa do Linho, Moreira, Viana do Castelo, perpetua a tradição ancestral, onde se pode ver uma pequena exposição sobre o Ciclo do Linho e trabalhos realizados por algumas das artesãs. Website: https://www.altominho.pt/fr/visitar/comer/casa-do-linho/.

Os museus e centros interpretativos dedicados somente ao Ciclo do Linho:

- Museu do Linho de Vila Verde, Braga, "Inaugurado em setembro de 2013, é o primeiro museu do país exclusivamente dedicado ao linho. Situado na antiga Escola EB de Marrancos, é constituído por um espólio resultante da doação da coleção privada de Abílio Soares Ferreira. O Ciclo do Linho está em evidência, sendo demonstradas as suas diversas fases, através de diversos artefatos, fotos e trajes [Figura39]. Website: http://www.cm-vilaverde.pt/web/cultura/museu-do-linho.



Figura39 - Imagem do site web https://lifecooler.com/artigo/atividades/museu-do-linho/438028. Acesso em 19/12/2022.

- Centro de Interpretação-Museu do Linho, Ribeira de Pena, pretende promover e dinamizar as tradições associadas ao trabalho artesanal do linho, a investigação histórica e etnográfica e a atração turística, valorizando assim a continuidade desta tradição e o reconhecimento que continua a merecer. Aliando o tradicional com o multimédia, o visitante é conduzido pelo Ciclo do Linho até a oficina do Grupo de Tecelagem onde lhe é permitido visualizar e experimentar o trabalho no tear, conhecendo os pormenores desta tradição secular. Website: https://www.cm-rpena.pt/ecomuseu/?id=7.

- Centro Interpretativo do Ciclo do Linho Orgânico Para Todos, Paredes/Recarei, pretende preservar a memória, a cultura e a milenar história do linho. Serafim Ferreira a partir da sua coleção transformou em acervo, proporcionando uma viagem pelo Ciclo do Linho, que tão bem conhece desde a infância. https://www.cm-paredes.pt/pages/1884.
- Núcleo Museológico do Linho de Santa Marta de Portuzelo, Viana do Castelo, divulga e preserva o Ciclo do Linho desde 2017. Pretendem incentivar a intergeracionalidade e a partilha de saberes num espaço de memória e cultura. Website: https://www.facebook.com/NucleoLinhoSantaMartaPortuzelo/?locale=pt_PT.
- O Museu Vivo Engenho do Linho, localizado no moinho de Casais, Lousada, oferece a possibilidade de conhecer o ciclo de produção do linho. O linho foi, durante séculos, uma das culturas mais produzidas em Lousada. Hoje em dia o seu cultivo não tem a mesma importância, mas, em Casais, a tradição subsiste.
- Museu do Linho de Várzea de Calde, Viseu, dedicado especialmente ao Ciclo do Linho e às demonstrações de tecelagem, também conhecido como Casa de Lavoura e Oficina do Linho [Figura 40]. São apresentadas todas as etapas do Ciclo do Linho através de imagens, vídeos, ferramentas e é possível ter uma visita guiada. Além disso, o museu mantém uma oficina onde é possível, através de marcação prévia, ver as tecedeiras em plena atividade. O espaço também oferece oficinas e workshops de tecelagem e outras atividades ligadas ao Ciclo do Linho. Website: https://www.visitviseudaolafoes.pt/listagem/museu-do-linho-de-varzea-de-calde/



Figura 40 - Imagem externa e internas do museu. Visitado em 05/03/2022. Fonte: arquivo da investigação.

Há uma certa movimentação em relação à Recriação do Ciclo do Linho por grupos folclóricos e associações culturais que são divulgadas na televisão e na internet, que se passa a referir abaixo:

- Rompecilha — São Pedro do Sul — 06/05/2015 — Registro das fases do Ciclo do Linho —https://www.youtube.com/watch?v=LrUkoxf1fys
- Felgueiras — 2009 — Recriação do Ciclo do Linho para memória futura — https://www.youtube.com/watch?v=cSJbnushXX8
- Murtosa — Recriação do Ciclo do Linho — 20/11/2014
- https://www.youtube.com/watch?v=UcbhjMoFk-o
- Grupo Folclórico da Corredoura — São Torcato, Guimarães — www.grupocorredoura.bigteo.net

Recriação do Ciclo do Linho na freguesia de Orvalho [Figura 41], na SIC Notícias, veiculado no dia 13 de agosto de 2022. Em 2023, houve a Rota do Linho passando por duas freguesias, Orvalho e Estreito, com o apoio da Câmara Municipal de Oleiros. No *site web* das Aldeias do Xisto diz que “O programa inclui ainda a visita a duas oficinas do linho com grande enfoque na tecelagem e almoço animado com a atuação do Grupo de

Danças e Cantares Etnográficos do Grupo de Amigos Incondicionais do Orvalho" https://www.aldeiasdoxisto.pt/pt/agenda/orvalho-e-estreito-recebem-rota-do-linho/.



Figura 41 - Frames da SIC notícias capturadas a 13 de agosto de 2022, que demonstra as guardiãs do linho na recriação do Ciclo do Linho na aldeia de Orvalho. Fonte: arquivo da investigação.

Em agosto de 2022 foi inaugurado o Centro Interpretativo do Linho [Figura 42] na Lomba da Maia, São Miguel, Açores, reunindo as memórias de uma tradição antiga na freguesia. Segundo a reportagem restam duas pessoas que sabem trabalhar o linho e a junta de freguesia aposta que algumas pessoas mais jovens queiram aprender pelo menos para saber demonstrar o Ciclo do Linho para não se perder este saber, conforme a fala do senhor presidente Alberto Pacheco da Ponte.
https://www.facebook.com/watch/?v=687725886293541

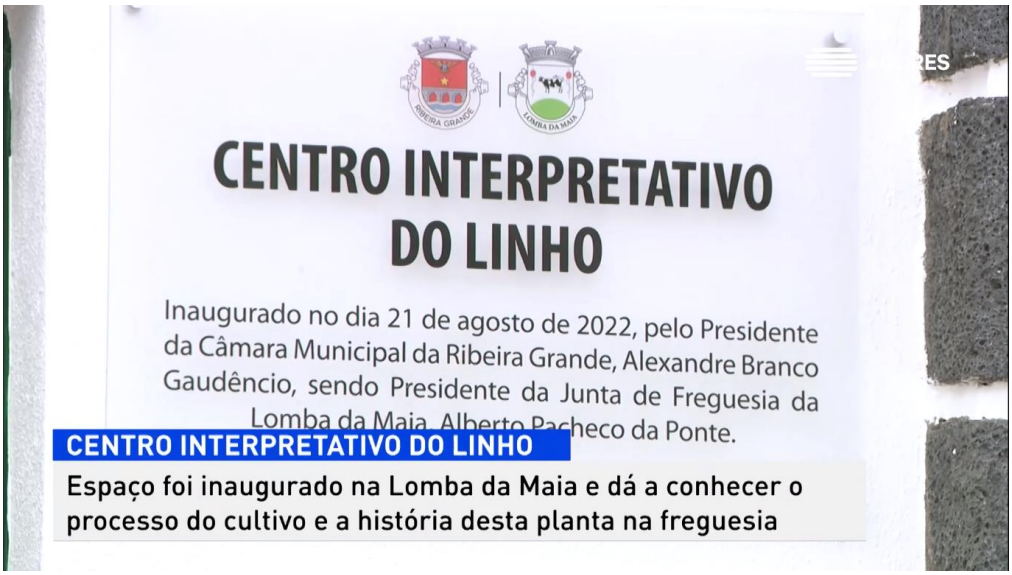


Figura 42 - *PrintScreen* da notícia da inauguração do Centro Interpretativo do Linho da Lomba da Maia a 24 de agosto de 2022. Fonte: arquivo da investigação.

Encontrou-se algumas tecedeiras e grupos que também semeiam o linho:

- A artesã Rosa Aurora, Argela, Viana do Castelo, ainda semeia linho todo ano para "não perder as sementes", em uma reportagem do jornal O Público, de fevereiro de 2020, Rosa explica cada etapa do demorado e árduo Ciclo do Linho. Já deu

formação nos teares recuperados e mantidos em funcionamento, mas queixa-se que "ninguém quis pegar nisto" e que "é muito trabalho e muitas horas para se conseguir um ordenado". https://www.publico.pt/2020/02/15/fugas/perfil/rosa-aurora-cabelos-linho-artesa-argela-1903533

- Casa do Linho de Moreira, Maia, mantém a tradição há mais de 30 anos, estão na terceira geração de tecedeiras, onde a mais jovem tem 12 anos e aprendeu com a avó a tecer o linho. https://www.facebook.com/p/Casa-do-Linho-de-Moreira-00064592236266/?paipv=0&eav=Afa2DoIg_yx4G0Ope5XhtZ6KBYAcD5CIfk03v60KNGqUuX7Tx4tDSUBpwEHDvah0jic&_rdr.

Apresenta-se na página seguinte, um mapa [Figura 43] com os Museus do Linho e centros interpretativos; com o Ciclo do Linho vivo; com as Representações do Ciclo do Linho por grupos folclóricos e com os Museus com referência ao Linho. Nota-se uma maior concentração das atividades e presença do linho nas regiões centro e norte. A maioria dos museus relacionados tem seções dedicadas ao Ciclo do Linho, sendo poucos os destinados inteiramente ao Ciclo do Linho.



Figura 43 - Mapa com os Museus do Linho e centros interpretativos; com o Ciclo do Linho vivo; com as Representações do Ciclo do Linho por grupos folclóricos e com os Museus com referência ao Linho. Fonte: arquivo da investigação.

Entretanto, a prática se encontra em um momento crítico. Devido à evolução dinâmica das realidades socioeconômicas, a região sofreu um declínio populacional nas últimas décadas, e as gerações mais jovens continuam a migrar para cidades maiores e para o exterior. Para aqueles que decidem permanecer, a produção manual de linho em Castelões ainda apresenta uma oportunidade limitada de sustento e crescimento, ao contrário do passado, quando o linho era uma verdadeira cultura comercial e constituía um componente essencial da existência cotidiana em grande parte do país (Oliveira et al., 1991). Consequentemente, a base da prática diminuiu drasticamente, restando apenas quatro agricultoras-artesãs, com idades entre os 69 e 88 anos, no início deste projeto. Essas artesãs eram, portanto, as últimas representantes de uma tradição

clássica de fabricação local - que carrega milênios de conhecimento incrementalmente refinado e aprimorado passado de geração em geração - e são guardiãs de um *ethos* único que une prática, natureza e cultura em um ciclo imutável. Como tal, as artesãs são um patrimônio em si e, felizmente para a pesquisa, elas também reconhecem o ônus que recai sobre si para garantir a continuidade da tradição e de seus sistemas de conhecimento.

4.2.4 O processo do Ciclo do Linho

Ao demonstrar interesse em aprender sobre o Ciclo do Linho, a investigadora foi bem recebida e passou a frequentar a Associação. A cada semana a investigadora aprendia um ponto de bordado, outro ponto de crochê. Posicionou-se então como uma *aprendiz do Ciclo do Linho*, pois queria conhecer e aprender sobre as ferramentas, os termos utilizados e os seus significados, as etapas do Ciclo — desde a semente, o cultivo da planta, o tratamento das fibras, a fiação, a tecelagem até os acabamentos das peças. E, consequentemente, com o tempo e o envolvimento a investigadora também *se tornou* uma das praticantes e associadas. Não apenas observava, mas *vivenciava* e participava na realidade do grupo, ouvia as suas histórias de vida, contava as suas, tornando-se, assim, mais próxima das artesãs, numa relação construída lentamente de confiança mútua.

As fases do Ciclo do Linho de Castelões

O Ciclo do Linho é composto por vinte e duas etapas, iniciando pela preparação da terra, passando pelo cultivo da planta, pela transformação e tratamento das fibras, a preparação para a fiação, a fiação propriamente dita, o tratamento do fio, a preparação do tear, finalizando com a tecelagem, como se pode observar abaixo, no quadro escrito à mão pela artesã Celeste Nápoles [Figura 44]. Este processo foi acompanhado pela investigadora durante a pesquisa de campo e será apresentado e descrito a seguir.

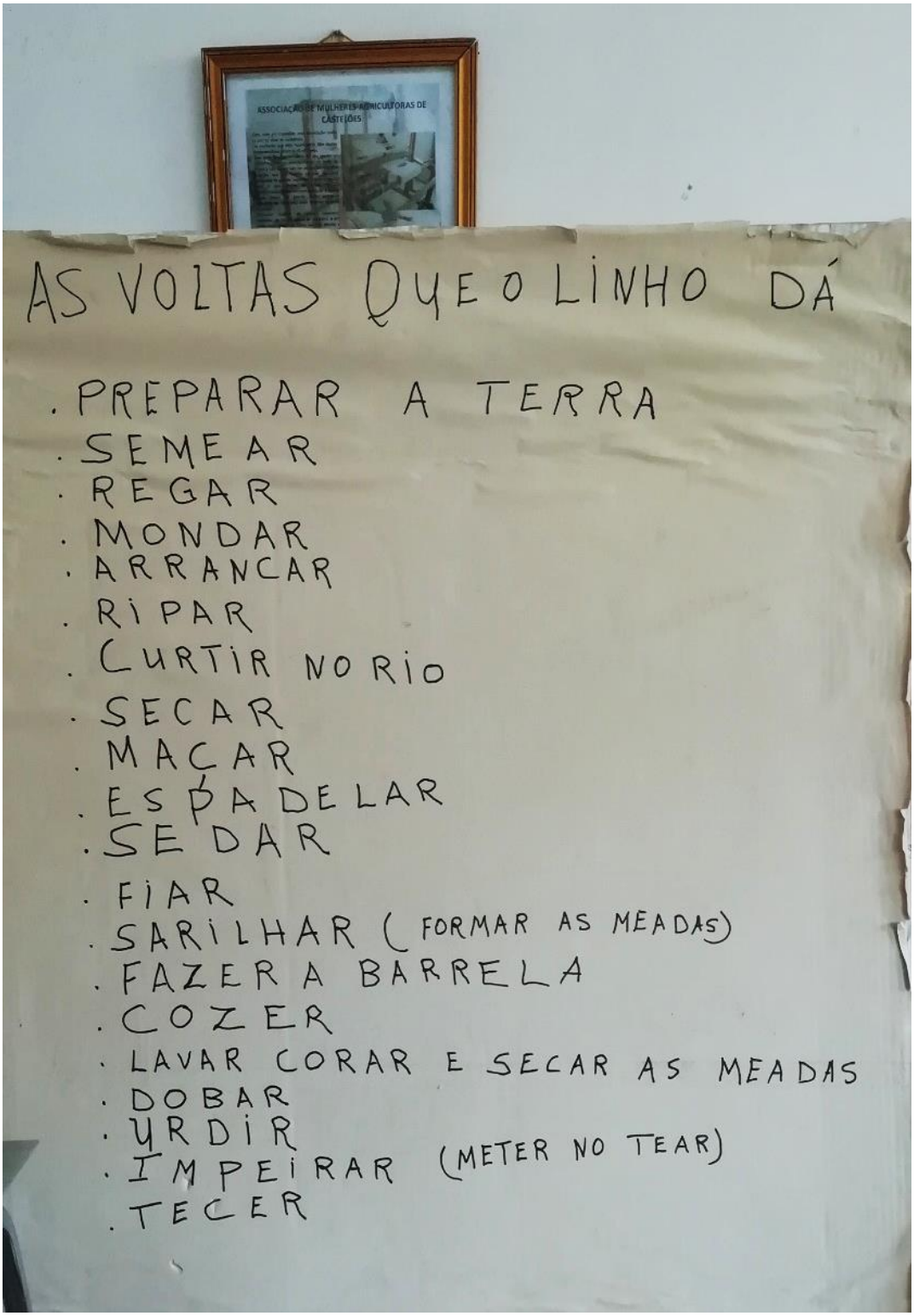


Figura 44 - Cartaz com as fases do Ciclo do Linho escrito por Celeste. Fonte: arquivo da investigação.

Uma característica atual notável da tradição secular da produção do linho em Castelões é a sua persistência no método tradicional de fabricação, em que cada etapa do Ciclo do Linho é realizada manualmente, num processo que envolve mais de vinte etapas operacionais, incluindo a preparação da terra, a semeadura, o cultivo, a maceração

(separação das fibras), o tratamento das fibras, a fiação e a tecelagem. Isso é exclusivo deste contexto, já que em outros centros remanescentes, como os da região do Minho, parte do processo é mecanizado, principalmente a fase da maceração (maçar) que é feita com a ajuda de um engenho (Oliveira et al., 1991). Um aspecto que também pode ser considerado excepcional em Castelões é a forma como o conhecimento tradicional que envolve a prática é disseminado e, também, pelo facto de as artesãs de Castelões serem proficientes em cada uma das etapas do processo artesanal como era feito dantes.

Neste contexto, uma das primeiras ações da intervenção foi documentar as etapas do sistema de conhecimento tradicional e artesanal do Ciclo do Linho, a partir da observação, participação e documentação através de fotos, vídeos e relatos orais das artesãs. As imagens foram colhidas nos anos de 2021[58], 2023 e 2024, durante as três semeaduras do linho. A seguir, apresentamos as etapas do Ciclo do Linho com os termos e as ferramentas utilizadas pelas artesãs da AmaCastelões.

Quando a investigadora conheceu a Associação, ela era composta por quatro associadas[59], todas reformadas e agricultoras [Figura 45], como já fora dito anteriormente.



Figura 45 – Além das quatro artesãs, Manuela, Natividade, Celeste e Rosa, as duas investigadoras, Luciana Lopes[60] e Cristiane Menezes, em outubro de 2020. Fonte: arquivo da investigação.

[58] Em algumas imagens deste ano aparecem as máscaras usadas durante a pandemia Sars-Cov-2 para proteção contra o vírus. É importante ressaltar que tivemos todos os cuidados e usamos as devidas precauções e proteções para evitar qualquer contágio. E resultou bem.

[59] Foi solicitado às artesãs o consentimento informado de uso de imagem e som para a finalidade de divulgação e disseminação do projeto e da investigação.

[60] A gestora Luciana Lopes é investigadora do Programa Doutoral em Design da Universidade do Porto e realizou parte do seu trabalho de campo na Associação.

Após um ano e meio do início da pesquisa de campo, somavam sete associadas no total [Figura 46], cinco senhoras reformadas e as duas investigadoras. A quinta senhora que se juntou à Associação foi a Maria do Céu que passou de cliente à aprendiz de tecedeira. Embora mais de 30 senhoras tenham feito parte da Associação no seu início, a maioria faleceu ou estão enfrentando problemas de saúde próprios ou de familiar, não podendo mais participar ativamente.



Figura 46 - As cinco artesãs, Manuela, Céu, Natividade, Celeste e Rosa e as duas investigadoras-aprendizes, Luciana e Cristiane em fevereiro de 2022. Fonte: arquivo da investigação.

No início do ano de 2021 houve eleições para os novos órgãos sociais da Associação e a investigadora passou, oficialmente, a ser Presidente da Mesa da Assembleia Geral da AmaCastelões [Figura 47], de forma voluntária.



Figura 47 - Organograma da direção da Associação — gestão 2021-2024. Fonte: elaborado pela investigadora.

No decorrer dos encontros a investigadora foi aprendendo as lidas do linho, aperfeiçoando o que aprendia, conhecendo as ferramentas e os detalhes relativos aos processos, ganhando confiança e credibilidade. Nos primeiros meses aprendeu alguns pontos de crochê para os acabamentos das peças que estavam em produção; aprendeu

a espadelar o linho, a tecer; a dobar; entre outras atividades [Figura 48]; tudo conforme a organização da Associação e das artesãs e no tempo delas.



Figura 48 - Algumas atividades aprendidas e desenvolvidas pela investigadora durante a pesquisa de campo, nomeadamente, crochê e acabamento, espadelar o linho e a tecelagem. Fonte: arquivo da investigação.

Das etapas do Ciclo do Linho algumas são mais demoradas e requer trabalho árduo e pesado, outras nem tanto, mas todas muito trabalhosas e com muitos detalhes que são transmitidos pelas artesãs a quem quiser aprender e ajudar. A seguir, apresenta-se cada etapa observada, vivida e documentada.

Preparar a terra

A primeira etapa do Ciclo do Linho é a preparação da terra que consiste em adubar ou estercar e virar a terra - sobrepor uma camada de terra sobre o adubo. Depois de alguns dias, deve-se fazer os regos ao longo de todo o espaço que será semeado [Figura 49] e é importante retirar as pedras maiores para não prejudicar a germinação das sementes. Essa preparação é feita, pelo menos, uma semana antes da semeadura.



Figura 49 – Etapa 1 - preparar a terra. Na primeira imagem, as agricultoras-artesãs estão a passar o ancinho para alisar a terra e tirar as pedras maiores que possam estar na superfície da terra. Na segunda imagem, a abertura dos regos, por onde se vai regar a plantação. Fonte: arquivo da investigação.

Este é um trabalho que demanda muito esforço físico e persistência. As ferramentas passam de mão em mão, alternando entre as agricultoras-artesãs e a entreajuda é uma constante.

Semear

O linho é semeado em meados março — na primavera — para ser colhido em junho. Para a semeadura, é importante que a terra esteja seca e não pode haver mais geadas. Em 2021 e 2023 o linho foi semeado em março e em 2024 só no final de abril por conta das chuvas e das geadas. As sementes [Figura 50] são guardadas de um ano para o outro.



Figura 50 - Sementes do linho — linhaça - guardada da sementeira do ano anterior. Fonte: arquivo da investigação.

Em Castelões semeia-se a lanço [Figura 52], que consiste em pegar um punhado de sementes [Figura 50] e lançá-las com um movimento de semicírculo para a frente enquanto se caminha. Deve-se semear e depois usar lentamente o ancinho para cobrir as sementes que ficam numa profundidade de 1cm, fazendo um movimento para frente e para trás. Reza a lenda que para saber se o linho está bem semeado, aperta-se o polegar na terra e se ficarem coladas ao dedo nove sementes é sinal de que o trabalho está “bem feito”, o linho está bem semeado, não ficará denso e nem ralo quando germinarem as sementes [Figura 51].



Figura 51 - Sementes do linho. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 52 – Etapa 2 – Semear. Celeste a lançar as sementes. Natividade a cobrir as sementes enquanto Celeste continua a semear. Fonte: arquivo da investigação.

Regar

O linho deve ser regado com sete ou nove águas, isto quer dizer que se deve regar uma vez por semana, durante sete ou nove semanas, dependendo das condições climáticas e do desenvolvimento da planta. No início da semeadura não é necessário regar, à medida que a planta inicia o crescimento é que também se inicia a rega. Em 2023 a rega foi feita a partir de um reservatório de água levado por um trator [Figura 53], com a ajuda das pessoas da comunidade de Múceres que unem esforços pela tradição do Ciclo do Linho.



Figura 53 – Etapa 3 – Regar. Na primeira imagem as artesãs e pessoas da comunidade a colocar a mangueira no primeiro rego. Na segunda, o reservatório levado para a rega. Fonte: arquivo da investigação.

Mondar

Mondar é retirar [Figura 54] as ervas que nascem espontaneamente entre as plantas do linho para não prejudicar o desenvolvimento da planta, não fazer sombra ou retirar os nutrientes que são para o linho.



Figura 54 – Etapa 4 – Mondar. Linho a ser mondado pelas artesãs. Fonte: arquivo da investigação.

Arrancar

Quando a planta do linho já não tem mais a flor e está a amarelar [Figura 55] o caule, inicia-se a etapa do arrancar[61], a colheita. O momento correto de fazê-lo é quando as primeiras cápsulas que contém as sementes começam a abrir, assim não se perde muitas sementes.

O linho em Castelões é arrancado a mão pelas agricultoras-artesãs e por pessoas da comunidade que vêm para ajudar. Inicia-se cedo da manhã para que antes da hora do almoço já esteja tudo feito para evitar o sol forte.



Figura 55 – Etapa 5 – Arrancar. Linho amarelo pronto a ser arrancado. A segunda imagem evidencia as baganhas — invólucro onde ficam depositas as sementes — fechadas e maduras. Fonte: arquivo da investigação.

Durante a colheita, os molhos vão sendo dispostos no chão, alinhando as plantas com as baganhas para um lado e as raízes para o outro e dispondo-os em forma de cruz [Figura 57], para evitar que as baganhas [Figura 56] se entrelacem. Assim é mais fácil o manuseio dos molhos na hora de ripar.

[61] Ao arrancar aproveita-se toda a extensão da fibra, se cortássemos perderíamos parte da fibra. Quando mais longa a fibra, maior qualidade terá o fio, menos chance de partir durante a fiação e tecelagem.



Figura 56 - As baganhas antes de serem ripadas. Fonte: arquivo da investigação.







Figura 57 – Processo de arrancada do linho, com os molhos organizados em forma de cruz para facilitar a pega no momento da ripagem. Preparação dos molhos para a ripagem. Fonte: arquivo da investigação.

Ripar

Ripar consiste em separar os caules das baganhas [Figura 58]. Passa-se a parte superior dos caules do linho pelo ripanço — espécie de um pente com dentes grandes em ferro - para a retirada das baganhas - que contém as sementes. Por baixo do ripanço estende-se uma lona para que quando as baganhas e as sementes que caem no chão fiquem protegidas e reunidas [Figura 59] e depois são postas a secar para a retirada completa das sementes.



Figura 58 - As baganhas já ripadas e sem as sementes. Fonte: arquivo da investigação.

Esse processo marca o reinício do ciclo da semente do linho, que diz respeito à fase do cultivo, pois as novas sementes serão guardadas para serem utilizadas para a semeadura do ano seguinte. Além disso, para o Ciclo do Linho reiniciar ainda faltam dezesseis etapas.







Figura 59 – Etapa 6 – Ripar. Na primeira imagem, a aluna Lia participando da experiência da arrancada e ripagem do linho em 2024. Na imagem da esquerda e abaixo, as artesãs e ajudantes a riparem o linho em 2023. Na imagem à direita, a aluna Leonor aprendendo a ripar, em julho de 2024. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 60 - O aluno João a ripar o linho orientado pelas artesãs, em julho de 2024. Fonte: arquivo da investigação.

Na imagem acima [Figura 60], pode-se observar o movimento e a força que é feita. Os molhos não podem ser muito pequenos e nem tão grandes, a medida é a quantidade de hastes que couber numa mão fechada.

Curtir

A etapa de pôr o linho a "curtir" no rio (afogar o linho, de acordo com a sabedoria de Manuela Marques, uma das artesãs da Associação) acontece no mesmo dia em que ele é ripado. Após a retirada das baganhas faz-se grandes molhos, com as raízes todas para o mesmo lado, amarra-se com uma folha de piteira[62] e carrega-se os molhos até o rio. No rio, os molhos são postos todos um ao lado do outro e por cima deita-se uma tábua longa e sobre a esta põem-se umas pedras grandes para fazer peso [Figura 61] e não deixar que o linho fique descoberto ou siga o curso do rio. O linho permanece de sete a dez dias mergulhado no rio até que a parte externa do caule esteja quase desfeita. A seguir, é preciso retirar o linho do rio e levá-lo para secar.

[62] Planta invasora, originária do México e dos EUA, muito comum na aldeia que as artesãs de Castelões utilizam como fita para amarrar os molhos de linho.



Figura 61 – Etapa 7 – Curtir. As artesãs pondo o linho no rio. Na segunda imagem o linho submerso e pronto a ser retirado do rio para secar. Fonte: arquivo da investigação.

Secar

Passados os sete ou dez dias, o linho é retirado do rio. Para saber se o linho está pronto para ser retirado do rio, abre-se um dos molhos e retira-se alguns caules do seu interior, põe-se na água do rio e se os caules afundarem o linho está pronto a ser retirado do rio. Caso os caules fiquem a boiar, é preciso esperar dois ou três dias ainda. Durante a retirada do linho do rio, é preciso abrir os molhos dentro da água para retirar o excesso da parte exterior do caule que se desfez e lava-se com a própria água corrente do rio. Com o auxílio de um trator o linho é carregado para o sítio em que será posto a secar. Espalha-se os molhos lado a lado [Figura 62] abrindo-os para que as fibras fiquem expostas sem que fiquem umas por cima das outras. Depois alguns dias de sol, o linho estará seco e será armazenado na sede da Associação.



Figura 62 – Etapa 8 – Secar. As artesãs a pôr o linho a secar ao sol. Fonte: arquivo da investigação.

Maçar

O linho é posto novamente ao sol [Figura 63] para que esquente e facilite o maçar. Essa etapa, geralmente, é realizada durante o verão, aproveitando o calor intenso do sol. Para maçar o linho, é necessário utilizar um maço de madeira rija e pesada [Figura 64], munido de um cabo talhado na própria peça do maço, e com cerca de um quilo de peso, sobre o *maçadoiro*, laje de pedra, que serve como a base onde o linho é colocado para iniciar o processo.



Figura 63 - Os caules do linho ao sol. Fonte: arquivo da investigação.

A artesã coloca um feixe de caules de linho, um pouco maior que o tamanho de sua mão fechada, sobre a laje. Com uma mão, segura firmemente o feixe de um lado, enquanto com a outra bate, repetidamente sobre o outro lado do feixe de linho, com o maço [Figura 64].



Figura 64 – Etapa 9 – Maçar. Natividade com o maço a bater sobre as fibras. O maço sobre a laje com a palha que é partida durante o processo. Fonte: arquivo da investigação.

Esse movimento é intercalado com o ato de virar os caules esfregando-os na laje [Figura 65], mudando sua posição para que todos os lados sejam atingidos, até que a maior parte da palha que os reveste seja partida. A fibra interna da planta começa a ficar visível e a palha do exterior fica sobre a laje e na mão da artesã resta a fibra com pouca palha ainda.



Figura 65 - Rosa está a fazer o movimento de rodar e esfregar na laje o conjunto das fibras. Fonte: arquivo da investigação.

Espadelar ou Espadanar [63]

Geralmente o ato de espadelar é realizado no mesmo dia em que se maça o linho. Para este processo é necessário uma espadela ou espadana que é um objeto semelhante a

[63] Dependendo da localidade, o termo utilizado para esta etapa do Ciclo do Linho pode ser como é dito em Castelões: “espadelar” ou como dizem em Múceres: “espadanar”.

um cutelo de madeira e o espadeladouro - um cortiço - feito com uma placa de cortiça [Figura 66].



Figura 66 – Etapa 10 – Espadelar ou espadanar. Na primeira imagem, tem-se a espadela sobre o cortiço com as fibras. Na segunda imagem, Celeste a preparar para espadelar, com a fibra e o cortiço. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 67 - A fibra exposta ao sol antes da espadelada. Celeste demonstra o espadelar. Fonte: arquivo da investigação.

O espadelar é feito em pé e consiste em pegar um pouco de fibra, apoiá-la na borda externa do cortiço e dar golpes na parte de baixo das fibras com a espadela um pouco inclinada em direção ao cortiço [Figura 67].



Figura 68 - A mestra Celeste a ensinar a aprendiz e investigadora a espadelar o linho. Fonte: arquivo da investigação.

À medida que se espadela, a palha externa que foi partida ao maçar cai para o chão e as fibras começam a ficar limpas [Figura 68].

Sedar

Sedar é o processo pelo qual as fibras são passadas pelo Sedeiro - espécie de pente com duas ordens de dentes de aço: uma com dentes mais grossos e separados e outra com dentes mais finos e mais juntos - para separar a fibra longa (linho) da fibra curta.



Figura 69 - O sedeiro. Fonte: arquivo da investigação.

O movimento de baixo para cima deve ser lento e cuidadoso [Figura 69 e Figura 70], primeiro penteia-se as fibras passando-as pelos dentes mais grossos e depois pelos dentes mais finos. O que fica na mão é o linho e o que fica no pente é a estopa.



Figura 70 – Etapa 11 – Sedar. Natividade a sedar. Atividade que pode ser feita sentada ou em pé. Fonte: arquivo da investigação.

Fiar

Fiar é o processo que envolve o uso da roca e do fuso [Figura 71]. A roca é uma cana que possui uma parte superior alargada por cortes na própria cana, sustentada por uma peça de madeira perpendicular que mantém essas partes abertas. Já o fuso é uma haste de madeira com um sulco helicoidal na ponta e uma base mais larga.



Figura 71 - As rocas vazias e uma já preparada para a fiação com um fuso. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 72 – Etapa 12 – Fiar. Natividade a fiar na sua competente e delicada lida. Fonte: arquivo da investigação.

Com as fibras enroladas na roca, uma mecha é lentamente puxada e torcida com os dedos umedecidos com saliva ou água. Conforme a torção se forma, o fio vai sendo criado e enrolado na ponta do fuso [Figura 72], que gira suspenso no ar durante processo.

Sarilhar

Esta é a fase que consiste em pôr em meadas o fio que sai do fuso, utilizando o sarilho [Figura 73] — uma espécie de cruzeta de madeira fixa num eixo horizontal que é acionada com uma manivela para rodar e assim enrolar o fio diretamente do fuso [Figura 74] e fazer a meada.



Figura 73 - O sarilho no centro da imagem, à esquerda há três sedeiros e à direita estão os fusos. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 74 – Etapa 13 – Sarilhar. Celeste com o fuso na mão esquerda e a rodar o sarilho com a mão direita para fazer a meada. A investigadora fazendo crochê numa peça. Natividade a fiar. Fonte: arquivo da investigação.

Fazer a barrela

Fazer a barrela é o preparo para o processo do branqueamento do fio. Juntam-se ervas — folhas do sabugueiro - [Figura 75], borralha ou cinzas e água a ferver, mergulham-se as meadas neste preparado e mexe-se para que toda a meada fique em contato com esse líquido.



Figura 75 – Etapa 14 – Fazer a barrela. As folhas de sabugueiro. A preparação das meadas com cinzas e água. Fonte: arquivo da investigação.

Cozer

Para cozer as meadas, as artesãs preparam um fogo no chão e utilizam uma panela de ferro com três pés. Elas fervem a água e colocam a meada previamente empapada com a barrela. Durante o cozimento, a mistura é fervida e mexida ocasionalmente, para garantir que as ervas e as cinzas se distribuam uniformemente por toda a meada [Figura 76]. Esse processo dura de três a seis horas, e as meadas permanecem na panela até que a mistura esfrie completamente.



Figura 76 – Etapa 15 – Cozer. O cozimento das meadas é feito em panela de ferro de três pés. As artesãs Natividade, Rosa e Manuela revezam-se para mexer as meadas. Fonte: arquivo da investigação.

Lavar

Após a cozedura, as meadas são lavadas em água corrente [Figura 77] com sabão. Os fios são abertos e as meadas lavadas, sendo esfregadas e batidas contra a pedra para remover as impurezas. Em seguida, é importante enxaguar as meadas em água corrente para eliminar os resíduos de cinzas, e ao final do processo, é possível notar que estão visivelmente mais claras [Figura 78].



Figura 77 – Etapa 16 – Lavar. Rosa, Natividade e Manuela a lavarem o as meadas após a cozedura.
Fonte: arquivo da investigação.



Figura 78 - Na primeira imagem, a artesã está a passar sabão na meada, na segunda, a meada está a ser passada por água corrente para enxaguar e a terceira imagem é o resultado de uma hora de lavagem e batidas da meada. Fonte: arquivo da investigação.

Corar

Esta etapa consiste em abrir as meadas numa cana [Figura 79] e estendê-las ao sol para que fiquem a corar, a clarear. Quando anoitece, as meadas são guardadas e no outro dia voltam ao sol. Faz-se esse processo por dois ou três dias.



Figura 79 – Etapa 17 – Corar e Etapa 18 - Secar. Natividade, Rosa e Manuela preparando as meadas para corar. Fonte: arquivo da investigação.

Secar

Após a etapa de corar, as meadas são lavadas novamente com sabão e, em seguida, colocadas ao sol para secar. Quando estão completamente secas, são esticadas e cuidadosamente enroladas antes de serem armazenadas.

Dobar

Dobar é o processo de transformar as meadas em novelos, utilizando uma dobadoira - um dispositivo de madeira com quatro braços em cruz dispostos horizontalmente,

fixados em um eixo vertical sobre uma base de madeira. A meada é colocada na parte superior da dobadoira, e então inicia-se a criação do novelo [Figura 80].



Figura 80 – Etapa 19 – Dobar. Imagem de uma dobadoira com uma meada. Na imagem da direita, a ação de dobar, em que a dobadoira gira no eixo vertical conforme a artesã vai puxando o fio para ser enrolado no novelo. Fonte: arquivo da investigação.

Durante esse processo, é importante segurar o fio com um pedaço de tecido para remover qualquer resquício de palha, garantindo que nada áspero passe pelas mãos da artesã para evitar que magoe a pele [Figura 81].



Figura 81 - Rosa a ensinar a investigadora a dobar, usando um pedaço de tecido no fio para evitar que alguma palha que ainda tenha restado no fio magoe os dedos ao enrolar os novelos. Fonte: arquivo da investigação.

Urdir

Essa etapa consiste em distribuir os doze fios com a ajuda da espadilha [Figura 84] pela urdideira de parede [Figura 82], em que doze novelos são dispostos no noveleiro [Figura

83] — espécie de caixa com separações — e cada fio passa por um furo da espadilha, os fios devem ficar muito bem esticados e não pode haver engano na contagem. Conforme explica Oliveira et al. (1991), urdir incide em “preparar os fios para os dispor no tear em vista à tecelagem de determinados tecidos, isto é: paralelos entre si e de igual comprimento, e separados nas duas séries que, descendo ou subindo cada uma alternadamente, operam o entrecruzamento da trama que passa entre elas”(Oliveira et al., 1991).



Figura 82 - Detalhe da urdideira de parede da Associação com a teia esticada. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 83 – Etapa 20 – Urdir. Em 2021, Rosa com a espadilha na mão a urdir a teia na urdideira de parede. Detalhe dos fios na espadilha durante a urdidura. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 84 - Rosa a urdir com o auxílio da professora Olinda que carrega a espadilha com os doze fios passados pelos orifícios. Na imagem ao lado está o noveleiro com os doze novelos. Fonte: arquivo da investigação.

Empeirar

Empeirar é o processo de meter a teia no tear, cada um dos doze fios de cada conjunto (total de vinte e sete dúzias para o tear mais largo da Associação que resulta num tecido com 60cm de largura) é passado pelos liços [Figura 85] — são "casas" por onde passam os fios da teia, podem ser feitos de fios de algodão ou nylon - alternando um fio pelo liço da frente e o seguinte pelo liço de trás e assim por diante até ao final da teia. A seguir os fios passam pelo pente de metal [Figura 86] — antigamente feito de cana -, amarrando-os na travessa do tear em grupos de doze fios para então iniciar a trama, a tecelagem propriamente dita.



Figura 85 – Etapa 21 – Empeirar. Passagem dos fios pelos liços de algodão do tear da Associação. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 86 - Rosa a contar os fios da teia para separar as dúzias. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 87 - Manuela a passar os fios pelo pente e o início de uma nova peça. Fonte: arquivo da investigação.

Tecer

Tecer consiste em passar a lançadeira [Figura 88] - com o fio que está enrolado na canela [Figura 89] - horizontalmente em relação à teia para formar a trama do tecido. Ao passar a lançadeira de um lado para o outro, puxa-se o quadro do pente de metal em direção ao tecido e "bate-se" duas vezes, troca-se os pés nas apeanhas (pedais do tear) para cruzar os fios da teia, "bate-se" duas vezes novamente e passa-se a lançadeira e, assim, sucessivamente.



Figura 88 - A lançadeira em dois momentos: vista de topo e durante uma pausa da tecedeira. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 89 - As canelas com o linho preparadas para irem para a lançadeira e assim iniciar a tecelagem. Fonte: arquivo da investigação.

Para que o tecido atenda aos padrões exigidos pelas artesãs da Associação e seja considerado bem tecido, é necessário bater com força o quadro do pente, pelo menos duas vezes, para comprimir bem o fio recém passado. Esse processo garante que, ao observar o tecido contra a luz, não haja qualquer espaço visível entre os fios, resultando em um tecido denso e uniforme [Figura 90].



Figura 90 – Etapa 22 – Tecer. Manuela a tecer, na primeira imagem a passagem da lançadeira por entre os fios da teia, na segunda, a saída da lançadeira pelo outro lado da teia e a terceira imagem a "batida". Fonte: arquivo da investigação.



Figura 91 - A investigadora a tecer autonomamente, após ter aprendido com a artesã Manuela Dias. Fonte: arquivo da investigação.

Este é o Ciclo do Linho, da semente ao tear, que se renova a cada ano num processo cíclico e contínuo, trabalhoso e tradicional.

O linho galego[64] é cultivado em terrenos de alta qualidade, preferencialmente aqueles que podem ser facilmente irrigados. Em Castelões e semeadura ocorre em meados de março e a colheita realizada em junho. Esse tipo de linho é predominantemente produzido nos distritos de Viana do Castelo, Braga, Porto, Viseu, Aveiro, Vila Real e Guarda. Por outro lado, o linho mourisco é uma cultura menos exigente quanto à qualidade do solo, adaptando-se bem a terrenos pobres (Oliveira et al., 1991). Sua produção é comum nos distritos ao sul do Tejo, assim como em Bragança, Santarém e Castelo Branco. A semeadura é feita em outubro/novembro, com a colheita ocorrendo em maio.

A preparação da terra para o plantio e as práticas de irrigação demandam cuidados específicos, sendo um processo mais trabalhoso em comparação a outras culturas. A tradição desempenha um papel crucial, levando em consideração a sabedoria transmitida ao longo do tempo e a necessidade de se adaptar às mudanças climáticas.

Como dito anteriormente, a escolha da época exata para a semeadura, que pode variar em uma semana, e a quantidade de regas, seja nove águas ou sete regas, dependendo das condições climáticas, são aspectos não negligenciáveis. Além disso, a seleção do momento para a colheita é determinada pelo estado de maturação da cápsula. Essas

[64] Em Castelões é cultivado o linho galego.

regras são essenciais para garantir a obtenção de linho com fibras de alta qualidade, algo desejado por quem cultiva. A investigação conseguiu gerar um arquivo audiovisual que inclui as etapas do processo conjunto com materiais e ferramentas ligados ao Ciclo do Linho, e testemunhos das artesãs.

Em resumo, o acompanhamento, a observação, a aprendizagem e a realização de todas as etapas do Ciclo do Linho foram de extremo valor para a investigadora e uma componente valiosa da abordagem metodológica. Esse envolvimento longo e profundo permitiu uma compreensão integral do processo artesanal e assegurou que as práticas tradicionais fossem preservadas e devidamente representadas na pesquisa, garantindo a fidelidade cultural e a continuidade do saber-fazer local.

4.3 A Associação das Mulheres Agricultoras de Castelões

Perto da virada do século, um grupo de aproximadamente 30 mulheres de Castelões se reuniu e decidiu criar medidas para deter a rápida taxa de declínio da fabricação de linho na região, uma atividade que há algumas décadas antes era comum nos lares locais. A Associação das Mulheres Agricultoras de Castelões, portanto, foi formada para transmitir o conhecimento do processo às gerações mais jovens e manter a cultura regional de produção de linho. A Associação manteve o costume de produzir e vender seus produtos em feiras locais ou sob encomenda e se esforçou para recrutar membros mais jovens para fabricação e tecelagem de linho, porém as associadas referiram a dificuldade em trazer os jovens, inclusive das suas famílias.

Embora na época tenha sido buscado apoio de entidades públicas e privadas locais e conseguiram o espaço para o funcionamento da Associação [Figura 92], nas duas décadas seguintes, vários fatores adversos, incluindo doenças e mortes das associadas [Figura 93], apatia administrativa e despovoamento, combinaram para reduzir severamente a base da prática - ficaram quatro senhoras que nessa época também eram as únicas fabricantes ativas, embora intermitentes, devido à sua idade avançada.



Figura 92 - Espaço originalmente alocado para a Associação que funcionava como um centro de prática e armazenamento. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 93 - Imagem do porta retrato com as antigas associadas reunidas. Fonte: arquivo da investigação.

Esse foi o cenário encontrado pelo projeto de pesquisa em agosto de 2020, quando iniciou formalmente a inserção no contexto com o objetivo inicial de mediação restaurativa, colaboração para a continuidade e para o aumento da base de prática criticamente baixa. A partir das visitas iniciais à Associação, vários objetivos adicionais surgiram espontaneamente como caminhos potenciais. Esses objetivos incluem:

- Preservar a cultura, os costumes e a tradição do Ciclo do Linho na aldeia;
- Criar provisões e recursos para geração de renda sustentável para os artesãos, especialmente em áreas onde as opções de emprego são limitadas, como é o caso de Castelões;

- Disseminar informações sobre a observação e a participação em todas as fases do Ciclo do Linho - que dura um ano - como uma proposta de experiências práticas voltadas para o turismo que sejam sustentáveis e pessoalmente gratificantes, tanto para as artesãs como para os turistas;
- Criar condições para o intercâmbio de conhecimento e experiência entre artesãs e designers;
- Melhorar aspectos da autoestima e da confiança cultural e promover a positividade da impressão de "feito localmente";
- Incentivar mais pesquisas e pedagogias e informar sobre o Ciclo do Linho em Castelões;
- Introduzir outros conjuntos de habilidades e técnicas relacionadas à tecelagem do linho;
- Valorizar e promover a identidade territorial;
- Propor uma gama ampliada de produtos que possam ser produzidos localmente;
- Aquisição de novas ferramentas e equipamentos;
- Estudar e inculcar novas tendências mundiais no uso do linho;
- Participar de feiras regionais além dos destinos típicos;
- Promover a transferência de conhecimentos com outras práticas artesanais localizadas em Portugal e no estrangeiro, com vista à formação de uma rede.

As deliberações acima referidas, como mencionado, foram feitas intuitivamente após conversas com as artesãs e observações da investigadora. Na altura, o projeto encontrava-se no processo de criação da sua base de evidências, que poderia subsequentemente impulsionar aspectos da investigação-ação no âmbito do seu quadro de mediação. A investigação tem empreendido esforços para uma maior colaboração com a comunidade no sentido de abordar um número significativo destes objetivos - se não como ação restaurativa direta, como estudo empírico para validar hipóteses teóricas emergentes incidentalmente, tais como as complementaridades de evolução entre o artesanato e o design.

A Associação foi concebida no início dos anos 2000 como um modelo de negócio sem fins lucrativos, visando resgatar e preservar a tradição do Ciclo do Linho enraizada e transmitida por gerações na região de Tondela. O seu propósito central é garantir a continuidade dessa tradição, desde a agricultura, o cultivo, o processamento das fibras, a fiação, a tecelagem, os acabamentos até o produto final, além de sustentar as relações interpessoais e as atividades culturais da comunidade.

4.3.1 As agricultoras-artesãs da AmaCastelões

Ao chegar na Associação, conheci as quatro as artesãs que lá estavam a trabalhar [Figura 94], idosas, com algumas dificuldades, mas resilientes e com muita vontade de manter vivo o Ciclo do Linho em Castelões.



Figura 94 - As artesãs na sede em Castelões. Fonte: arquivo da investigação.

A história de cada artesã com o linho era diferente. Assim, foi preciso perceber *"como o linho surgiu na vida de cada uma?"*. Decidiu-se, entretanto, realizar entrevistas abertas assistemáticas e ouvir os relatos de vida de cada uma das artesãs da Associação com o objetivo de guardar essas memórias e revelar as individualidades. As entrevistas foram gravadas em áudio com o telemóvel da investigadora e transcritas (Apêndice E).

4.3.1.1 *Natividade Rodrigues (1932)*



Figura 95 - Natividade, a fiandeira da AmaCastelões. Fonte: arquivo da investigação.

> *"Aqui eu fico feliz"* (Natividade, Apêndice E).

Natividade [Figura 95], no alto dos seus 91 anos, relata que aprendeu a trabalhar o linho com a mãe e as irmãs mais velhas, sendo a cultura do linho e a tecelagem atividades comuns em sua família. Elas teciam mantas, cobertores e colchas de farrapos e roupas velhas. Ao retornar da Angola, participou de um curso de agricultura familiar na escola de Múceres, juntando-se posteriormente à Associação e escolheu as atividades de fiação. Ela aprendeu as diversas técnicas, como maçar e espadelar o linho, e na AmaCastelões contribui para a produção de fios. Natividade também ensinou Salomé a fiar, e aprecia muito os momentos passados na Associação. Além do linho, ela também se dedica a outras atividades como costura, tricô e a produção de rendas com duas e cinco agulhas, à noite como é o costume. Aos olhos de Natividade, aprender e praticar essas habilidades é uma fonte de alegria.

Natividade é a única fiandeira da Associação e tem dado formação para duas das aprendizes que ultimamente juntaram-se à AmaCastelões. Natividade tem um problema na fala, mal se consegue entender o que ela diz, mesmo assim, tenta se comunicar e todas se empenham a tentar entendê-la.

4.3.1.2 *Manuela Dias (1940)*



Figura 96 - Manuela, a tecedeira em ação. Fonte: arquivo da investigação.

> "Este saber do linho e tudo isto...Porque eu acho que eram aquisições interessantes. Que maravilha nós sermos capazes de fazer o nosso tecido, não é? Acho que é uma maravilha! Acho que estas maravilhas que é uma pena serem realmente perdidas! [...] Gostava que este conhecimento pudesse ser transmitido a outras pessoas que quisessem e (...) podiam fazer coisas lindas" (Manuela, Apêndice E).

Manuela Dias [Figura 96] explica que a sua conexão com o linho foi transmitida por gerações, aprendendo com a sua mãe e as suas avós. Manuela foi professora primária em várias localidades em Portugal e lecionava as matérias com as quais tinha afinidade. Após se aposentar, voltou para a região para cuidar de seu pai e tomar conta das terras da família. Ela descreve a sua forte ligação com a terra como algo que a conecta com as suas raízes e os seus antepassados. Até aos 58 anos não trabalhava com o linho porque era professora e educadora, deu aulas país afora e quando nesta idade teve a reforma, voltou para Castelões para fazer companhia e ajudar o pai, que era sozinho e estava doente. Manuela menciona a importância do convívio e do gosto de viver que o linho proporciona na sua vida, ao ser questionada sobre como vê a continuidade do trabalho

com o linho, ela vê nele a representação da sua vontade de viver e a continuação do prazer na vida e diz:

> "Para mim representa a continuação do gosto de viver, uma continuação da vida, uma continuação do gosto pela vida. Uma vez que estou aposentada e que continuo com estas atividades, e toda esta relação boa, e sincera com as pessoas que convivo dentro do linho, isso dá-me imenso prazer. Dá-me vontade de continuar a vida" (Manuela, 2021).

Na sua fala podemos também observar a tentativa e o prazer de inovar em cada peça que produz. Ao projetar o próximo produto, imaginando que para fazer uma toalha de mesa grande deverá unir os tecidos estreitos que saem do tear através de uma bainha que aprendeu com uma colega da Associação, diz ela ser a "inovação" daquela toalha. Pode-se perceber o que ela quer dizer com a palavra inovação, que seria o resultado diferente do anterior, a toalha com um novo modelo, elucidando o que para Manzini (1993) seria a segunda fase da inovação no sistema de objetos, "capacidade inventiva e de design para superar o tradicional modelo de referência, tirando o máximo partido e todas as possibilidades do novo" (Manzini, 1993, p.54).

Manuela explica o que ela quer dizer com "inovação":

> "Agora a minha ideia é fazer aquela toalha. Pronto. Eu, nisto que estamos a fazer, vou tentando inovar, digamos assim, eu não tinha experiência, as pessoas continuavam a fazer o que antigamente faziam, mas eu vou tentando inovar. Fiz uma toalhinha ligando estas peças que são estreitas, fiz com uma bainha que uma colega nossa fez. Ela inventou, ela que já morreu, e ficou encantadora" (Manuela, Apêndice E).

Sua decisão de se envolver com o trabalho do linho veio quando se deparou com um grupo de senhoras que procurava revitalizar as atividades relacionadas ao campo, através da Ação Católica Rural. Como cristã e com experiência em educação, sentiu uma afinidade com o grupo e se juntou a ele. Manuela não apenas aprendeu a fiar e a trabalhar com o linho, mas também se tornou parte fundamental do movimento de promoção do campo.

Para Manuela, a relação com a terra e as atividades manuais, como o trabalho do linho, têm um valor inestimável. Ela fala como a agricultura e a conexão com a terra têm benefícios econômicos e psicológicos, acredita que contribui também para a tranquilidade e o bem-estar das pessoas. Ela vê o campo, o linho e a comunidade como partes essenciais de uma vida plena e significativa, especialmente em sua aposentadoria, e considera isso uma felicidade.

A ideia de manter vivo o conhecimento tradicional do linho é fundamental para Manuela, e ela espera que outras pessoas se interessem por essas habilidades artesanais. Ela está sempre buscando inovar e criar novos produtos, como toalhas de mesa com *designs* personalizados. Manuela reforça a importância de manter vivas as tradições, a cultura e o trabalho manual do linho para as gerações futuras.

Manuela representa a riqueza do conhecimento tradicional, a importância da comunidade e a necessidade de continuar aprendendo e inovando ao longo da vida. Sua história é um testemunho inspirador de como o trabalho manual, como o linho, pode contribuir para uma vida significativa e saudável. Atualmente, Manuela é a tesoureira da AmaCastelões.

4.3.1.3 *Rosa Ferreira (1951)*



Figura 97 - Rosa é quem urde as teias com rigor e precisão e faz crochê nas peças. Fonte: arquivo da investigação.

> "Andava a aprender a doutrina para a Primeira Comunhão, que fiz com sete anos e... Eu sou neta de uma tecedeira, neta e sobrinha... (...) E então, a minha avó estava acamada e (...) chamou a minha tia e a minha tia põe, jovem vá, põe o pezinho em cima do tear e torna ao alçapão, e foi ver o que é que a mãe queria. (...) ela foi lá assim, disse "olha que não mexam aqui em nada". E eu, não... mas eu vou. Enfiei-me no tearzinho aí como a menina está (mostrando a Cristiane que estava no tear a ouvi-la), e eu tuca, tuca, tuca, tuca. Só que a minha avó precisou de alguma coisa mais especial que a minha tia demorou mais um pouco. Olha, eu com a lançadeira, pé pra baixo, pé pra cima, lançadeira para um lado, lançadeira para o outro, entrou ela por onde entrasse, aquilo que foi tecer! (risos) Quando a minha tia cá chegou abaixo, tinha lá uma sarrabulhada dos diabos!!! (muitos risos). Tinha, ah mas eu teci! Quê!" (Rosa, Apêndice E).

Rosa Ferreira [Figura 97] é parte de uma linhagem de tecedeiras. Ela cresceu imersa na tradição da tecelagem, aprendendo com a avó e a tia, e tornou-se exímia nessa arte. A tia era tecedeira e catequista, isto revela que a tecelagem estava profundamente enraizada na cultura local, especialmente na região de Penafiel. Rosa partilhou sobre a prática tradicional de semear linho que era comum na sua zona. Destacou que seus pais semearam o último linho há sessenta e dois anos (contados até o ano da entrevista: 2021), marcando o fim de uma tradição que era anteriormente generalizada na comunidade. Rosa mencionou que, naquela época, todos na região costumavam cultivar linho anualmente.

Aos 18 anos, desafiada pela mãe, ela teceu uma manta num dia, demonstrando a sua habilidade e intitulou-se tecedeira, como ilustra a passagem a seguir:

> "Depois então, tinha eu já 18 anos, e a casa onde meus pais viviam tinha lá um tear, lá havia um tear. E então, se a minha mãe havia de estar a pagar a mandar tecer fora, ou a minha tia vá, então a minha mãe aproveitou e falou com a minha tia e disse: oh comadre, que era madrinha de três irmãos meus, se a comadre não se importasse carregávamos o tear e a Rosa tecia. Olha, assim foi. Carregou um tear com duas mantas, aquelas mantas grandes das camas? Chamam aquilo doze ramos, lá chamam ramos. (...) a minha mãe me disse assim: "Ah tu tens a mania que teces, as tecedeiras, olha que uma boa tecedeira tece uma manta num dia". Foi no inverno, ... neste tempo. Olhe, você não me chateia e você só chama por mim para eu vir comer. E você vai ver se eu teço ou se eu não teço também. E assim foi. Ainda lá estive com o candeeiro de petróleo, mas teci. Teci uma manta. Num dia. Então mãe, como é que é, eu também já teço. Afinal também já sou tecedeira. (risos) Depois, que as tecedeiras teciam uma manta num dia e eu também teci, saí de lá pronta." (Rosa, Apêndice E).

Mais tarde, além de trabalhar na restauração, Rosa continuou tecendo mantas para a família. Sua habilidade em tecelagem tornou-se uma herança concreta, cada um dos irmãos e irmãs recebeu uma manta feita por ela. Apesar de ter diminuído a prática de tecer, a tecelagem permaneceu uma parte importante da sua vida, sempre presente, mesmo enquanto trabalhava em outros empregos.

Por conta de um problema no ombro Rosa já não consegue tecer. Ainda assim, na AmaCastelões ela é quem urde as teias, mete-as nos teares fio por fio, ajusta os teares, os liços, as apeanhas e todos os equipamentos relativos ao tear e à tecelagem são-lhe muito familiares. Durante a sua fala, descreve e explica uma série de passagens e histórias vividas por ela e sua família, memórias cheias de detalhes com um forte vínculo emocional e um senso de nostalgia em relação às práticas tradicionais associadas ao linho.

Rosa explicou a transição para pentes de tecelagem modernos, contrastando com os antigos feitos de cana, que muitas vezes se partiam e era preciso refazê-los para manter a qualidade do trabalho. Rosa também compartilhou a complexidade de procurar e encaixar um fio perdido ou rompido novamente pelo liço e pente para voltar a tecer. Além disso, relembrou os tempos em que ela e o pai carregavam o tear, descrevendo a

cooperação necessária para esticar a teia, o que hoje em dia é feito com o seu companheiro, o Sr. Carlos. Rosa detalhou o processo complexo do tecer, destacando a importância de manter a consistência e o cuidado com as bordas ao tecer para evitar encolhimentos e garantir a qualidade do tecido.

Rosa lembrou da sua tia que tecia colchas de linho, usando uma técnica semelhante ao croché para criar desenhos e padrões no próprio tear. O processo de puxar os *borbotos*[65], cortar e desfiar os fios, utilizando uma tesoura pequena, destaca a atenção aos detalhes e a habilidade necessária para criar peças de alta qualidade. Estes pormenores técnicos que a Rosa lembra revelam a conexão entre a tecelagem e a expressão artística, ilustrando a riqueza da tradição e da criatividade envolvidas no ofício.

Rosa explicou o processo de maçar o linho, destacando a presença de um maçador especializado responsável pela operação. Ela descreveu o maçador como um grande tambor com frisos semelhantes aos encontrados em tanques de lavar, com a parte de baixo fixa e a parte de cima capaz de girar. O linho era tocado com água, num engenho de tração hidráulica (Oliveira et al., 1991), e a maçadora tinha um mecanismo para ajustar a altura conforme o processo avançava. Durante a explicação, ela detalhou como o maçador trabalhava, ajustando a pressão para separar a palha do linho. O maçador era uma máquina robusta que operava continuamente. Quando terminava uma batida, o maçador era desengatado, a maçadeira era retirada, e um novo conjunto de linho era encaixado para o próximo ciclo. O relato de Rosa ilustra a complexidade e o esforço envolvidos na etapa de maçar o linho, destacando a especialização do maçador daquela época e a dedicação necessária para realizar essa tarefa ao longo de dias inteiros.

Rosa mencionou os eventos sociais que ocorriam durante o processo, em que as pessoas se reuniam para espadelar o linho, e em seguida havia festividade com comida, dança e convívio para celebrar. A artesã também falou sobre a prática de medir o linho para as empregadas que trabalhavam nas casas agrícolas. Essas empregadas recebiam linho como parte de seus direitos e, com esse linho, podiam confeccionar roupas e itens para o enxoval. Rosa realçou que tanto as patroas quanto as empregadas participavam ativamente na produção de fios à noite. Ela compartilhou memórias da época do namoro dos seus pais, a sua mãe fiava à noite na casa de sua bisavó, enquanto o seu pai, do lado de fora, ficava a ouvi-las. Essas narrativas oferecem uma visão detalhada das práticas culturais, sociais e econômicas ligadas ao linho na comunidade de Rosa, destacando a importância do trabalho coletivo, da partilha de recursos e das tradições locais.

[65] Borbotos são bolinhas ou pedaços de fio que formam bolas pequenas no tecido, na lã é muito comum.

Rosa detalhou o processo de preparação do linho, desde a lavagem até o coramento[66] das meadas, explicando que as meadas eram lavadas em água fervente, ensaboadas com sabão amarelo e crivadas[67] para evitar sujeira. Depois, eram colocadas em um burro (um tipo de suporte de madeira com quatro pernas) para secar, mas era essencial não as deixar secar demais para facilitar o trabalho subsequente. Rosa, ainda, compartilhou as suas experiências aquando veio para Campo de Besteiros e trouxe consigo o linho fiado que a sua mãe guardava. Ela expressou seu desejo de ver o linho tecido novamente e se envolveu com as senhoras da Associação para este feito.

Quando questionada sobre a importância de continuar essas tradições, Rosa destacou a saudável e alegre vida que as pessoas tinham no passado ao se envolverem nas atividades tradicionais, além do linho, as vindimas e as ceifas. Ela acredita que essas práticas contribuíam para a felicidade, especialmente durante a sua juventude. A paixão pelo linho e a vontade de manter viva essa tradição transparecem nas palavras de Rosa e fica evidente que ela valoriza profundamente a herança cultural associada ao linho e o desejo de continuar esse legado que é uma parte significativa de sua história.

Rosa ressaltou como os encontros semanais na AmaCastelões são tão esperados por si, e entende que proporcionam momentos agradáveis e que a tecelagem se tornou uma parte expressiva de sua vida, trazendo alegria e uma sensação de comunidade. Ela também mencionou desafios de saúde, como a necessidade de operações nas cataratas, que afetam suas habilidades de tecelagem, mas continua a participar do grupo, adaptando-se às suas capacidades e apreciando a oportunidade de aprender e compartilhar com os outros.

Enfim, os detalhes da fala da Rosa revelam a intimidade e a familiaridade que ela tinha com as práticas relacionadas ao linho desde muito jovem. Essas tradições envolviam a participação de toda a família e as histórias proporcionam um vislumbre valioso da riqueza da cultura e das tradições locais relacionadas à produção de linho.

[66] Corar significa por ao sol para branquear, clarear, alvejar.

[67] Crivadas significa abertas.

4.3.1.4 *Celeste Nápoles (1937)*



Figura 98 - Celeste é quem explica e demonstra cada uma das fases do Ciclo do Linho a quem visite a Associação. Fonte: Abhishek Chatterjee.

> "Depois... a minha mãe casou-se e veio viver pr'ali [Aldeia de Figueiral]. E ela ali começou a semear o linho pra ter a roupinha limpinha, [a senhora Celeste se emociona, enche os olhos de lágrimas] desde os colchões da cama, os paninhos da loiça, era tudo lá. Lembro-me do meu avô a andar com camisas de linho e calças até de linho, no verão. Até calças usavam de linho!" (Celeste, Apêndice E).

Celeste [Figura 98] foi[68] presidente da Associação das Mulheres Agricultoras de Castelões, foi quem iniciou com a Associação e é quem luta, há muitos anos, para manter este legado do linho na região e transmitir tudo o que sabe para as próximas gerações numa atitude resiliente e persistente.

Celeste compartilhou a sua história com paixão, revelando uma vida profundamente entrelaçada com a tradição do linho. Desde os seus tenros anos até os 16, Celeste trabalhou lado a lado com a sua mãe no campo e no cultivo do linho. A família era dedicada a essa antiga tradição, e Celeste cresceu aprendendo as nuances dessa atividade.

Celeste lembrou com carinho e orgulho os nomes da sua avó Rita de Jesus, da sua mãe Rosalina e da sua tia Belarmina, todas dedicadas a essa tradição. A sua mãe e a sua tia eram exímias tecedeiras e juntas semeavam o linho anualmente, tratavam da colheita,

[68] De 2021 a 2024 foi a presidente da Associação e após as eleições de maio de 2024, Rosa Ferreira assumiu a presidência até o ano de 2027.

da transformação da fibra, fiavam e teciam. Era uma tradição passada de geração em geração, com as mulheres da sua família desempenhando papéis fundamentais nesse processo. A história do linho está gravada em suas raízes, uma herança que ecoa desde os seus antepassados. Ela aprendeu com elas e a sua infância foi marcada pelas tarefas relacionadas ao Ciclo do Linho.

Após seu casamento e a mudança para Vila de Rei, Celeste se afastou do linho por um tempo, enfrentando os desafios pessoais e a necessidade de cuidar da sua família. O marido enfrentou problemas de saúde e a responsabilidade recaiu toda sobre os seus ombros.

No entanto, a paixão pelo linho permaneceu latente. Mais tarde, a oportunidade de resgatar essa tradição surgiu por meio de uma professora local que compartilhava o entusiasmo e a vontade. Então, Celeste e as suas colegas receberam uma formação, mas a falta de recursos e o compromisso com a família mantiveram a prática em segundo plano.

Foi somente quando a Associação das Mulheres Agricultoras de Castelões foi fundada, que o linho encontrou um lar para florescer novamente. Celeste e as suas amigas se juntaram a esta Associação, e o linho voltou a ser uma parte vital de suas vidas. Celeste, em sua reforma, encontrou uma razão para continuar a tradição, fortalecendo os laços com as suas colegas e transmitindo essa herança a gerações futuras. Sua determinação e amor pelo linho tornaram essa jornada repleta de significado, uma conexão profunda com as suas raízes[69] e uma maneira de preservar um patrimônio cultural valioso. É uma história de tradição, amor, perseverança e continuidade de um legado que ressoa por décadas e que ela quer que se perpetue.

> "Eu nasci em 1937, ainda apanhei a fase da guerra. Da fome. Não havia pãozinho a vender, não. Era só o que a gente granjeava e não havia luz, havia pouco... pouca alimentação" (Celeste, 2021).

Celeste disse que o ideal era que mais pessoas viessem para dar continuidade à Associação: "Se morrermos, isto morre conosco" (Celeste). O mais curioso é que as artesãs estão disponíveis para ensinar tudo o que sabem, mesmo com as dificuldades que enfrentam o dia a dia e com as idades avançadas que têm. As senhoras referem o quão difícil é trazer pessoas jovens que queiram aprender a lida do linho: "Ai, mas isto ninguém quer!", sentencia Celeste.

Algumas formas de se preservar um saber, que outrora fora tão importante para Portugal, seria através de projetos de valorização do linho artesanal português, com

[69] A avó Rita de Jesus, a mãe Rosalina e a tia Belarmina cultivavam o linho e foi com elas que a Celeste aprendeu os primeiros passos desta tradição, como relata: "(...) o linho já vem de descendência, já vem de trás. De avós e mãe".

estudos de possíveis aplicações para novos produtos. Outra possibilidade seria convidar designers que queiram conhecer e desenvolver produtos em linho, também apresentar o linho como oportunidade de projeto nos cursos de design e propor aos alunos desenvolverem ideias e produtos com base neste saber fazer.

Em resumo, a frase dita por Celeste na primeira visita foi contundente e revelou várias oportunidades de projeto que poderiam ser tratadas pelo Design, nomeadamente, colaborar para o bem-estar e conforto daquele ambiente de trabalho que estava degradado, dar continuidade a um saber-fazer tão genuíno através da divulgação do Ciclo do Linho e da Associação, aumentar a base de prática, dar visibilidade para aquela cultura quase extinta, valorizar aquelas mulheres que resgataram e tentavam não deixar morrer o que para elas e para a comunidade tem tanto valor.

Além do mais, essas mulheres ao continuar a aprender e a ensinar ao longo da vida, ajuda-as a manter a mente ativa e saudável, não deixando tempo e nem espaço para envelhecer isoladas e improdutivas. Os trabalhos manuais, a troca de receitas, a convivência entre as artesãs auxilia também a manter o cérebro envolvido em processos sequenciais e criativos.

"Se ninguém pegar nisto, isto morre conosco".

Ao ouvir esta frase, imediatamente escrevi no meu Diário de Campo após a primeira visita:

> "É urgente preservar, divulgar e desenvolver a Associação: (mapear, registrar e difundir); o linho é um material sustentável, de grande durabilidade, qualidade e resistência; troca de conhecimento entre as pessoas que frequentam a Associação; salvaguardar a sabedoria ancestral portuguesa; valorizar o território português; gerar renda para a comunidade; movimentar ações de turismo local na região com a Rota do Linho; implementar projetos de inovação; formar tecedeiras, fiandeiras, bordadeiras, crocheteiras" (Diário de Campo, Apêndice B).

Essa foi a frase gatilho para a investigadora se dedicar às pessoas, àquele saber, àquele território, àquela tradição. E passou a ser o tema central dessa tese, as mulheres, o Ciclo do Linho, o território, a tradição e a inovação.

4.4 Observando a realidade existente

Ao longo do ano as etapas do Ciclo do Linho vão sendo desenvolvidas a partir de um planejamento das artesãs e de acordo com o tempo delas, resultando num tempo lento se comparado ao tempo das grandes cidades.

Durante o período do trabalho de campo e da observação, percebi que a falta de iluminação e água gerava desconforto e vergonha para as artesãs. As idosas traziam baldes de água de um ribeiro próximo para o autoclismo na casa de banho. Este fato envergonhava, gerava baixa autoestima e levava ao fechamento da prática em si

mesma, matando o impulso de convidar pessoas novas para conhecer o Ciclo do Linho. A falta de energia elétrica, por sua vez, resultava na paragem dos trabalhos a meio da tarde durante o inverno, impedindo assim de prosseguirem o trabalho. Uma das atividades regulares na Associação era rezar o terço com a condução da Irmã Palmira e as vozes misturavam-se ao som das batidas do tear [Figura 99].



Figura 99 - A Irmã Palmira a conduzir o terço enquanto todas estão a trabalhar. Fonte: arquivo da investigação.

Durante essa interação, pude testemunhar uma extraordinária resistência por parte dessas mulheres, aliada a uma firme determinação em manter viva a Associação e preservar a tradição do Ciclo do Linho artesanal de Castelões [Figura 100]. Elas queriam compartilhar o seu conhecimento com o objetivo de garantir que essa herança única não se perdesse no tempo.



Figura 100 - A Irmã Palmira conduz a reza do terço e durante este tempo é possível trabalhar, mas conversar, entrevistar não. Foi preciso sempre esperar. Fonte: arquivo da investigação.

Há outras artesanias, como é o caso da cestaria, tanoaria e latoaria no Concelho de Tondela, que estão em processo de desaparecimento justamente por falta de jovens interessados em aprender as técnicas. A investigação aponta estes exemplos como grande oportunidade de estudo para a salvaguarda, continuidade, valorização dos saberes e fixação no território. Valorizar e dar continuidade a essas práticas resulta na preservação da diversidade cultural, na promoção da sustentabilidade e podem ser um meio de fixar os talentos no território e de o valorizar.

Identificando situações de projeto de design para a Associação

No contexto da pesquisa de campo, mais precisamente, na imersão no cotidiano da AmaCastelões e da comunidade, algumas lacunas foram identificadas e ações foram planejadas e executadas. Dentre elas:

- Criação de uma marca para a Associação, bem como as aplicações necessárias que estavam a fazer falta, nomeadamente, cartão de visitas, etiquetas para os produtos, um painel com a marca da Associação, *roll up*, entre outros. Realizada em maio de 2021.
- Realização um vídeo-documentário para divulgar o trabalho das senhoras e a tradição do Ciclo do Linho na aldeia. Realizado em novembro de 2021 e lançado em janeiro de 2023.
- Realizar contatos com a Junta de Freguesia e Município para pleitear mais recursos e visibilidade da AmaCastelões na comunidade e no país. Iniciado em junho de 2021.
- Cativar designers e alunos de design e criativos de outras disciplinas que se interessem, respeitem e queiram conhecer o processo do Ciclo do Linho para projetar novos produtos a partir do conhecimento (imersão) da comunidade, das artesãs, do processo e do material. Iniciado em fevereiro de 2023.
- Criar perfil da AmaCastelões nas redes sociais para divulgar virtualmente a Associação, as artesãs, os trabalhos e demais informações. Realizado em outubro de 2020, com criação do e-mail linho2020portugal@gmail.com e do perfil no Facebook. A página no Instagram foi criada mais tarde, em novembro de 2021.

A convivência por este longo período de tempo permitiu uma compreensão mais profunda das necessidades, dos desejos e dos desafios enfrentados pelas mulheres da Associação, nomeadamente, a vulnerabilidade pelo fato de serem só quatro pessoas, de algumas delas terem restrições ao trabalho por questões de saúde, das idades avançadas, da Sede em que se encontravam que era um tanto insalubre — sem água e

sem luz e, ainda, da iminência de que quando elas morressem, a Associação e, pior, o Ciclo do Linho também morreriam. Era urgente agir.

Para agravar ainda mais a situação, o centro de operações - que abrigava os teares, as ferramentas e os materiais da Associação - foi posto à venda, sem comunicação prévia, em abril de 2021 - durante a pandemia, deixando as artesãs sem perspectivas de continuidade pela iminência da venda do prédio[70].

Após observar as situações projetuais capazes de serem mediadas pelo Design, sobretudo, da Associação não ter identidade visual, não haver meios de contacto digital e virtual com o meio externo e com os seus clientes (e-mail, redes sociais, material de comunicação) que seriam pertinentes para a divulgação dos seus trabalhos e ainda para possibilitar a criação de outros canais de venda, que não só as feiras locais e os amigos e parentes das artesãs, percebeu-se que, ao identificar as necessidades, se poderia tentar resolver com as associadas estas e outras questões.

4.5 Transformando as realidades existentes

Essa sessão apresenta as ações desenvolvidas com foco no design para o bem-estar, ressaltando os seus propósitos intangíveis: visibilidade, valorização e ressignificação.

4.5.1 Identidade e Organização

A primeira tentativa de identificar os produtos e organizar o estoque da Associação foi a criação de uma etiqueta para os produtos com o nome da Associação e uma tabela com a discriminação das peças, quantidade, tamanho, referência e preços [Figura 101]. Essa ação teve como objetivo iniciar o processo de identidade. No ponto 4.5.4 será apresentada a identidade visual da Associação que está em uso.

[70] Foi vendido em fevereiro de 2025.





Associação
dasMulheres
Agricultoras
deCastelões

peças	referência	medidas	preço unidade	total
1 naperom naperom	nº 23	15cm x 19cm	17€	
1 naperom	nº 24	42cm x 32cm	60€	
3 naperons	nº 16, 19, 21	21cm x 23cm	20€	60€
2 naperons	nº 11, 22	31cm x 22cm	40€	80€
3 naperons	nº 20, 2, 3	30cm x 30cm	50€	150€
3 naperons	nº 14, 17	34cm x 22cm	45€	135€
2 trilhos com lérias	nº 7, 8	120cm x 22cm	70€	140€
1 trilho com barras abertas	nº 9	130cm x 33cm	100€	
1 trilho com barra 5 agulhas	nº 5	140cm x 45cm	110€	
1 toalha de mãos	nº 1	80cm x 50cm	85€	
1 toalha de mesa	nº 10	70cm x 70cm	100€	
TOTAL	Cristiane Menezes 933070836 | Luciana Lopes 912112251			1037€

Figura 101 - Imagem da primeira etiqueta com um texto sobre a Associação para a valorização do produto, o produto com a etiqueta de preço e a tabela de controle. Fonte: arquivo da investigação.

4.5.2 O Documentário “Da Semente à Toalha”: Motivação e Valorização

A investigação conseguiu gerar e gerir um arquivo audiovisual, como dito anteriormente, que incluiu também a demonstração ou explicação de algumas das etapas do processo do Ciclo do Linho, juntamente com a apresentação de materiais e ferramentas relacionados com este saber-fazer. O cenário foi a AmaCastelões e as protagonistas, as artesãs que demonstraram a preocupação com o futuro da Associação, com a necessidade de pessoas mais jovens virem colaborar e aprender para continuar este trabalho tão “lindo” e sustentável mantido por elas até hoje, além de clamar por apoios públicos para a preservação desta sabedoria e prosperidade do território.

Consequentemente, a partir desse resultado, foi produzido um documentário[71] [Figura 102] que aborda o contexto e os desafios associados (Menezes, C.; Lopes, 2022). Os principais objetivos deste documentário foram: (1) dar a conhecer e divulgar a Associação e as guardiãs do saber-fazer; (2) evidenciar que as artesãs realizavam o Ciclo do Linho em uma Sede com pouquíssimas condições, destacar que a Sede estava à venda e demonstrar a necessidade urgente de uma nova Sede com melhores condições de trabalho; (3) fazer o registro do Ciclo do Linho e das suas artesãs, guardando as memórias das senhoras; (4) eventualmente, angariar mais pessoas da região para aprender o Ciclo do Linho e colaborar com a Associação.



Figura 102 - Frame do documentário “Da semente à toalha”. Fonte: arquivo da investigação. Link de acesso: https://www.youtube.com/watch?v=-iLpb3G--jg&t=23s

[71] O release do do cumentário “Da semente à toalha” encontra-se no Apêndice D. Este texto foi enviado para os meios de comunicação à data do lançamento do vídeo no Youtube.

A ideia de produzir o documentário, para salvaguardar um pouco da história da Associação e das mulheres que ainda trabalhavam com o Ciclo do Linho, surgiu em meados de 2021. A filmagem [Figura 103] foi realizada em novembro de 2021, e contamos com o voluntariado do Humberto Cavalcante - produtor de vídeo — também para executar a edição, que ficou pronta em dezembro de 2022. Contamos ainda com a ajuda de outra voluntária, a professora de Inglês Mafalda Mingacho, que foi a responsável por traduzir as legendas para o filme. O lançamento do documentário para o público, tanto nas redes sociais da AmaCastelões como na página do Facebook do ID+, ocorreu em janeiro de 2023.



Figura 103 - Bastidores das filmagens do documentário. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 104 - Canal do *youtube* da AmaCastelões onde está o documentário realizado pela investigação. Fonte: arquivo da investigação.

4.5.3 A Nova Sede: Conforto e Segurança

A busca por uma nova Sede tornou-se essencial devido as condições precárias da anterior, como já mencionado e, principalmente, porque o prédio estava à venda. A solução veio de uma união de esforços, envolvendo tanto a comunidade quanto o poder público, que resultou em encontrar uma nova Sede.

Em reunião com o atual Presidente da Junta de Freguesia de Castelões, Sr. Gonçalo Pereira, ficamos sabendo que há mais de dez anos, na antiga Escola Primária de Múceres, havia funcionado uma cooperativa do Linho, que ainda lá havia teares e ferramentas e que estava fechada e sem uso. Daí para frente, contactamos com a Câmara Municipal de Tondela, na pessoa do Vice-Presidente Sr. Vereador João Carlos Figueiredo, ao qual expusemos as nossas condições precárias da antiga Sede e a vontade que as artesãs da Associação tinham (e têm) em expandir e continuar com o Ciclo do Linho na antiga Escola Primária de Múceres. O Sr. Vereador acatou o nosso pedido e prometeu-nos as chaves [Figura 105] para que nos mudássemos. Esta imagem é representativa de muita persistência, vontade de continuar, resiliência, colaboração, respeito ao tempo e às hierarquias e, acima de tudo, resume todos os esforços e o trabalho em direção à continuidade. Da descoberta da Escola até o recebimento da chave foram nove meses de reuniões, conversas, espera e esperança.



Figura 105 - Imagem enviada para o grupo do WhatsApp da Associação para comunicar o recebimento da chave e a confirmação de que podíamos usar a Escola Primária de Múceres para dar continuidade ao Ciclo do Linho de Castelões com condições adequadas. Fonte: arquivo da investigação.

Fizemos o reconhecimento da nova Sede e percebemos que era preciso fazer um inventário das ferramentas de trabalho que estavam na nova Sede e, também, das que seriam trazidas da outra Sede. Na primeira visita estavam as artesãs: Celeste, Manuela, Natividade e Rosa. Ao chegarmos à nova Sede, fomos imediatamente recebidos pelo cheiro característico de um local fechado, com muita poeira, sujeira de pássaros e teias de aranha espalhadas por todos os cantos. No entanto, em contraste com essa primeira impressão, as duas grandes salas, iluminadas pelas janelas amplas, ofereciam uma vista encantadora para o pátio, cheio de árvores frondosas, desde pinheiros até cerejeiras. As janelas permitiam a entrada de bastante luz natural, e o local já contava com eletricidade e uma casa de banho em boas condições.

No final de abril de 2022 fizemos uma chamada na aldeia para que quem pudesse vir ajudar a limpar a Escola eram bem-vindos. Lá estiveram mais de 20 pessoas, entre artesãs, amigos, familiares e vizinhos cheios de vontade de ajudar.

A mudança aconteceu na terça-feira seguinte à limpeza e a partir desta data todos os encontros passaram a acontecer na antiga Escola Primária de Múceres [Figura 106 e Figura 107], a nova Sede da AmaCastelões. Assim, iniciou-se no novo espaço o processo de ensino-aprendizagem e de trocas de saberes entre as artesãs e as aprendizes.



Figura 106 - Imagem externa da Associação. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 107 - Imagem interna da Associação já limpa, com os teares, as mesas, cadeiras e armários, além da iluminação artificial em perfeito funcionamento. Fonte: arquivo da investigação.

Neste mesmo período, foram organizados um conjunto de eventos com entidades administrativas regionais e outras associações locais para debater coletivamente estratégias de sustentação da prática e deliberar sobre estruturas de apoio. Entre estes, realizaram-se reuniões com o diretor da Adices — Associação de Desenvolvimento Local —, com o presidente da Junta de Freguesia de Castelões e com o vice-presidente da Câmara Municipal de Tondela.

4.5.4 A marca da AmaCastelões: Identidade e Pertencimento

Uma das ações projetuais realizadas foi criar um nome e uma marca para a Associação com o propósito de reforçar a identidade e o pertencimento das pessoas da comunidade. Para a definição do nome e o desenho da marca da Associação foram utilizados os conhecimentos em design da investigadora para criar uma identidade visual em processo colaborativo de criação com o designer Nuno Dias.

A necessidade de identificar a Associação e criar um nome mais apelativo era premente. A Associação não tinha um nome, uma marca e, tão pouco, uma identidade visual. O nome da marca foi definido a partir do acrônimo com as iniciais das palavras *Associação, mulheres, agricultoras*, acrescido à palavra Castelões, resultando no nome *AmaCastelões* [Figura 108].

Para nós, é mais do que um acrônimo, a palavra *ama* representa a base de tudo nesta Associação, o amor ao linho, à continuidade do Ciclo do Linho, à valorização do que aprenderam, à terra, ao território e o amor que há entre as artesãs.

O símbolo da marca representa a continuidade através do elemento gráfico da semente que é composto numa circular concêntrica que cresce de dentro para fora, sugerindo continuidade e evolução. As cores são o azul que remete à cor da flor do linho e o amarelo, da planta quando está pronta para ser arrancada da terra e iniciar o beneficiamento das fibras.



Figura 108 – Nome e marca desenvolvidos voluntariamente pelos designers Cristiane Menezes e Nuno Dias. Fonte: arquivo da investigação.

As novas etiquetas para os produtos, um autocolante para fechar as embalagens e um cartão de visitas [Figura 109] foram desenvolvidos para identificar a origem das peças e para divulgar o Facebook da AmaCastelões. A marca foi aplicada num *roll up* [Figura 110] que é utilizado nas feiras. As *T-shirts* [Figura 111] oferecidas pela CM Tondela foram entregues pela senhora presidente da Câmara às artesãs, numa visita feita à Associação.



Figura 109 – Material gráfico: cartão de visitas, etiqueta com informação em português e inglês, etiqueta para os produtos e, ainda, um autocolante para ser utilizado nas embalagens da AmaCastelões. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 110 - *Roll up* para a identificação da AmaCastelões nos eventos e feiras. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 111 - As artesãs da AmaCastelões com a sua marca na "camisola". Fonte: arquivo da investigação.

4.5.5 Presença da AmaCastelões nas Redes Sociais: Visibilidade e Sociabilidade

Foram criadas páginas nas redes sociais, nomeadamente, Facebook e Instagram [Figura 112] a fim de divulgar a Associação e os produtos, promover as suas atividades, dar a conhecer o Ciclo do Linho de Castelões, dar visibilidade às artesãs que mantém Ciclo vivo e, por conseguinte, o território onde está inserida a AmaCastelões.

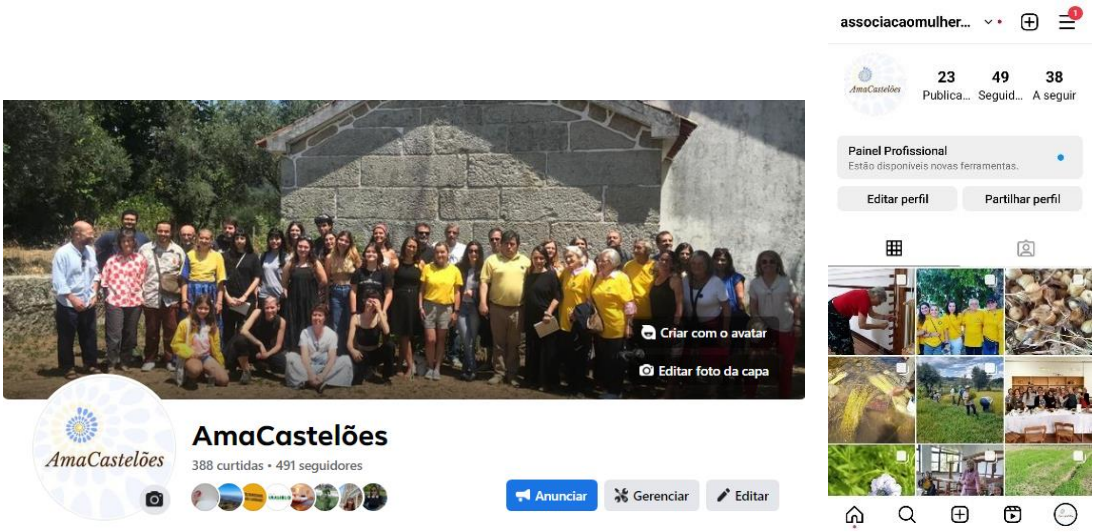


Figura 112 - *PrintScreen* das páginas das redes sociais da AmaCastelões, Instagram e Facebook. Fonte: arquivo da investigação.

Mais tarde criou-se um grupo no *WhatsApp* [Figura 113] para as comunicações internas das associadas, onde são informadas as atividades.

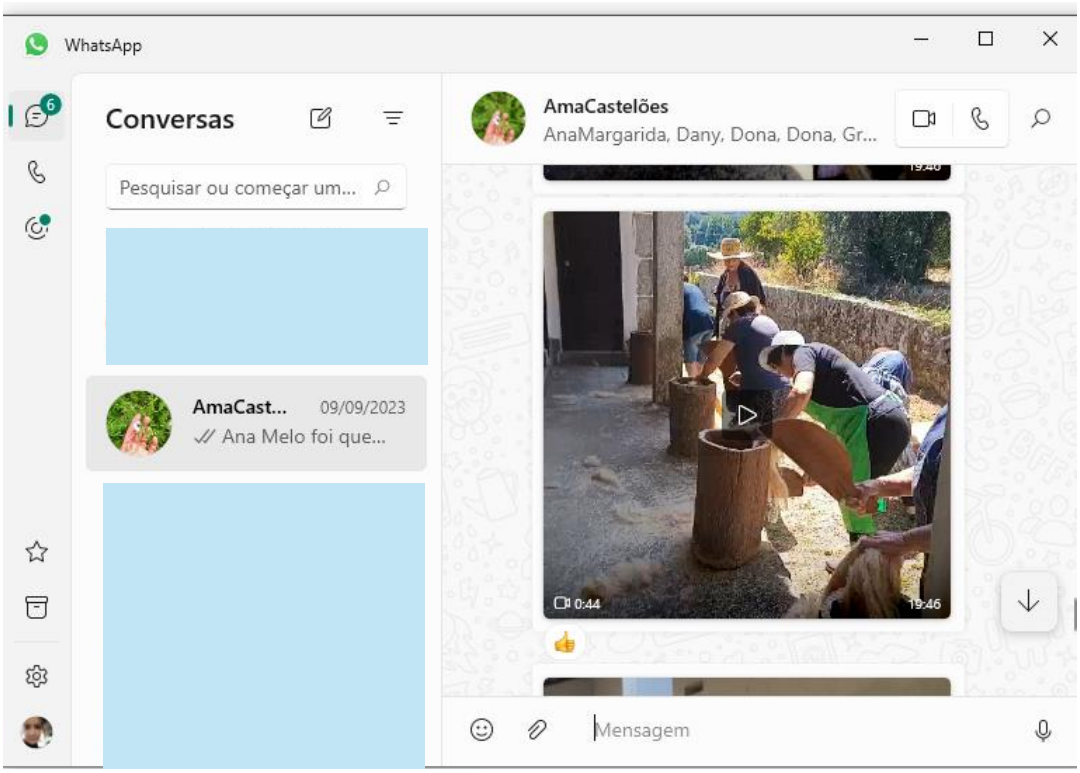


Figura 113 - *PrintScreen* do grupo no WhatsApp. Fonte: arquivo da investigação.

4.5.6 Participação em Feiras

A AmaCastelões passou a ser convidada para participar em feiras e atividades promovidas pelo município de Tondela e, também, para representá-lo em outros contextos, nomeadamente, em Lisboa e no Porto.

4.5.7 Tingimento artesanal e natural do linho

A intervenção também utilizou como recurso criativo, algumas experiências de tingimento do fio e do tecido [Figura 114 e Figura 115] do linho artesanal com produtos naturais, nomeadamente, com cúrcuma, feijão preto, chá de hibisco, casca de cebola, café, romã, amora e uva-de-rato (Phytolacca americana L.), que resultou nas cores: amarela, azul, rosa, bege e lilás, respectivamente.



Figura 114 - Fio tingido com a água do feijão preto. Fonte: arquivo da investigação,



Figura 115 - Linho artesanal natural e tingido naturalmente com cúrcuma e chá de hibisco; processo de tingimento com a água do feijão preto e chá de hibisco, respectivamente. Fonte: Arquivo da investigação.

Os tecidos coloridos serviram de inspiração para desenhar e produzir novos produtos, o que ampliou a diversidade de objetos da AmaCastelões, nomeadamente, bolsas de diferentes tamanhos, porta-óculos, porta canetas e porta moedas [Figura 116].



Figura 116 - Exemplos de protótipos iniciais para novos produtos: bolsa para telemóvel em linho artesanal tingido naturalmente com romã, bolsa e porta óculos tingidos com cúrcuma. Fonte: Arquivo da investigação.

As novas peças estiveram em exposição na FICTON 2022 (Feira Industrial e Comercial de Tondela), representando a Associação, bem como a identidade do território através do linho e das artesãs detentoras do saber-fazer tradicional. De acordo com Krucken (2009), acreditamos que a visibilidade promovida por estas ações possa vir a "contribuir para a proteção do patrimônio cultural e a diversidade das culturas, sendo desse modo um fator de preservação da herança cultural que receberão os sucessores no uso do território".

4.5.8 Protagonismo da AmaCastelões na Rota do Linho

A Rota do Linho ocorre anualmente entre maio e junho e tem como promotores o Município de Tondela e a Junta de Freguesia de Castelões. O percurso inicia no Santuário do Coração de Maria, em Castelões e retorna ao mesmo local, numa caminhada de 9,2 Km, passando por caminhos rurais, tradicionais e de montanha, cruzando-se com diversas povoações e lugares da freguesia. Ao longo da caminhada, pode-se admirar o Vale de Besteiros e aproveitar os âmbitos cultural, ambiental, desportivo e paisagístico do passeio.

Em 2022, os participantes visitaram a Associação, tiveram a oportunidade de observar as artesãs e os seus trabalhos feitos em linho [Figura 117 e Figura 118].



Figura 117 - Mostra dos trabalhos em linho na AmaCastelões durante a Rota. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 118 - Algumas das artesãs se fizeram presentes. Da esquerda para a direita: Rosa, Cristiane, Luciana, Graça, Daniela, Prazeres, Manuela Dias, Manuela Marques, Celeste, Natividade. Fonte: arquivo da investigação.

Em 2023 não foi diferente, as artesãs da AmaCastelões estavam à espera dos participantes na Associação para, durante a paragem de descanso e lanche [Figura 119], mostrar os trabalhos que desenvolvem.



Figura 119 - Momento de descanso a meio da caminhada para o lanche na AmaCastelões. Fonte: arquivo da investigação.

4.5.9 Confecção de tecido na oficina da tecelagem nas Aldeias do Xisto

A oficina de tecelagem em Janeiro de Cima ocorreu de 27 a 30 de julho, durante a Escola de Verão nas Aldeias do Xisto, na *Casa das Tecedeiras*, com a participação de Rosa, tecedeira contratada pela loja. A investigadora teceu dois metros de linho, sendo 120 centímetros de linho e estopa, combinados com burel e couro, representando o xisto presente na aldeia para a confecção de malas e carteiras [Figura 121]. Os 80 centímetros de linho e estopa, combinados e intercalados com algumas riscas feitas com linho tingido naturalmente com caril e romã fio de algodão colorido [Figura 120]. foram confeccionados para aplicação em sapatilhas[72], conforme solicitado pelo professor Pedro Almeida. Com a tecedeira Rosa, a investigadora aprendeu a compor as linhas rompidas no tear, uma ocorrência relativamente comum, além de folgar a teia para enrolar o tecido e retirar o tecido do tear.

[72] Tênis.



Figura 120 - A fachada da Casa das Tecedeiras. Parte do linho sendo tecido com couro e burel. O tecido para as sapatilhas em produção. O tecido finalizado. Fonte: arquivo da investigação.

As bolsas foram concebidas pela investigadora e pela aluna do 3º ano da licenciatura em Design da UA, Mirla Ferreira, convidada como especialista por dominar a técnica da costura. As peças foram expostas no Lagar, de Janeiro de Cima, no domingo, 31/07/2022 e permaneceram em exposição até o dia 04/08/2022.



Figura 121 - Mirla Ferreira no processo de montagem para costurar as malas. As malas em exposição na aldeia de Janeiro de Cima. Fonte: arquivo da investigação.

Com esta participação foi possível imaginar a possibilidade de realizar algo semelhante em Castelões.

4.5.10 Intercâmbio e Articulação: Visita às artesãs da Associação Cultural e Desportiva de Rompecilha

Em dezembro de 2022 as artesãs da AmaCastelões foram conhecer um grupo de artesãs da Associação Cultural e Desportiva de Rompecilha, Freguesia de São Martinho das Moitas, Concelho de São Pedro do Sul. A Junta de Freguesia de Castelões emprestou uma carrinha para levar as artesãs pelos 68 km de viagem até o destino.

Fomos recebidas pelas senhoras: Cidalina, Cidália, Maria do Carmo e Luzia e pela jovem Diana. Partilhamos parte da história da AmaCastelões e ouvimos um pouco sobre a vontade e o sonho de continuar o Ciclo do Linho em Rompecilha. Embora tenha sido resgatado o Ciclo do Linho, ainda não conseguiram produzir quantidade mínima para iniciar a fiação, deste modo as senhoras utilizam fio industrial no único tear que possuem [Figura122].

Fomos todas com as *T-shirts* da AmaCastelões e isto evidenciou o orgulho que há em cada uma delas de pertencer à Associação (identidade, sentimento de pertencimento). Levar no peito a nossa marca fortalece a identidade da Associação e empodera as artesãs. Percebi que as senhoras de Castelões se sentiram *profissionais* quando referido o fato de que nos encontrávamos uma vez por semana, às terças-feiras. Em Rompecilha as artesãs se encontram para demonstrar alguma etapa do Ciclo, para receber visitantes, turistas ou interessados em conhecer o local do tear, que é provisório e é emprestado pela Cidalina. Portanto, a Associação não funciona como a AmaCastelões.



Figura122 - Imagens do encontro e das partilhas dos dois grupos. Fonte: arquivo da investigação.

No final da visita houve um lanche coletivo para celebrar o encontro e confraternizar, da esquerda para a direita: Maria do Céu, Rosa, Cidalina, Cidália, Prazeres, Sr. Carlos, Manuela, Maria do Carmo, Luciana, Graça, Daniela, Diana, Maria Odete, Cristiane e Luzia [Figura 123].



Figura 123 - Os dois grupos reunidos para um lanche após a partilha de histórias e curiosidades a respeito das associações. Fonte: arquivo da investigação.

Encontramos também o Sr. Delfim Dias, responsável por resgatar o Ciclo do Linho na aldeia de Rompecilha, que retornou para a sua cidade natal após ter vivido 30 anos em Lisboa, movido pela necessidade de cuidar de sua mãe, que havia sido diagnosticada com Alzheimer. Desde 2012, utilizando os seus próprios esforços e com o desejo de manter a sua mãe ocupada com algo que ela sabia fazer e gostava, o Sr. Delfim decidiu recriar a tradição do linho, saber fazer este que era muito presente na sua aldeia e que ele recordava que desde que era uma criança de sete anos ajudava a ripar o linho e que "há cinquenta anos todas as famílias na aldeia o semeavam"(Manuela Barile, 2019).

O Sr. Delfim compartilhou conosco que a etapa de ripar o linho era considerada uma brincadeira para as crianças, enquanto as tarefas relacionadas ao linho eram divididas entre toda a família, com os homens assumindo a parte mais pesada e as crianças desfrutando da parte divertida, deixando o restante para as mulheres[73]. Segundo as suas memórias, "em cada casa havia um tear".

Como um gesto generoso, o Sr. Delfim presenteou a AmaCastelões com o livro intitulado *Linho: Histórias ao longo dum fio* [Figura 124], que no site[74] é apresentado pelo seguinte texto:

[73] Informação obtida em reunião informal com o Sr. Delfim Dias, realizada no dia 10/12/2022, em Rompecilha.

[74] Site https://www.binauralmedia.org/news/arquivo/portfolio-items/nodar-018?portfolioCats=620 Acesso em 10/12/2022. 2019 - Coordenação: Manuela Barile - Número de Catálogo: Edições Nodar nodar.018 - ISBN: 978-989-99856-2-9.

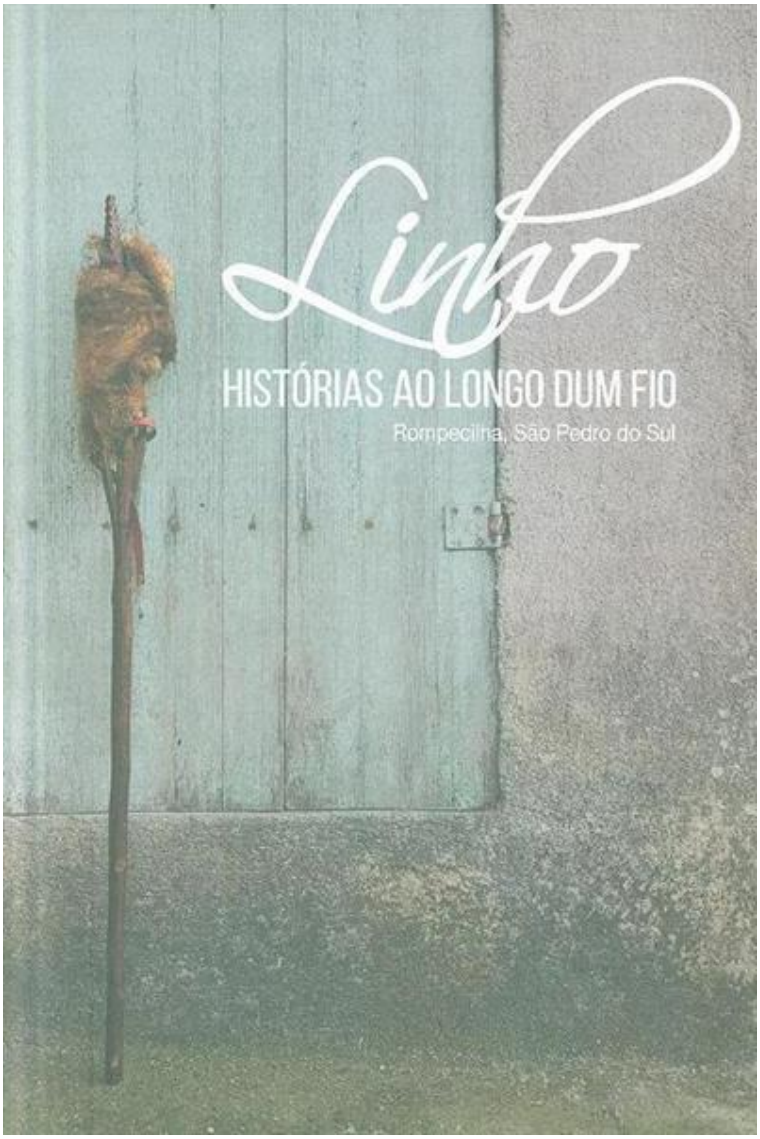


Figura 124 - Livro Linho: Histórias ao longo dum fio. Fonte: arquivo da investigação.

> "é uma publicação e um documentário que relata o renascimento do linho nesta aldeia situada na encosta sul da Serra do São Macário, a partir da iniciativa simbólica de um habitante, Delfim Tomás Rocha Dias, que voltou à terra para cuidar da sua mãe doente de Alzheimer e percebeu a importância dos ritmos e das vozes da antiga tradição do linho enquanto terapêutica contra o esquecimento. A publicação é o resultado de um trabalho conjunto iniciado em 2012 e que envolveu todos os habitantes de Rompecilha, cujos percursos individuais estão retratados no livro, em paralelo com as memórias etnográficas ligadas ao linho, estando integrada no projeto europeu Tramontana, rede de arquivos de memória de zonas rurais e de montanha" (Manuela Barile, 2019).

O Sr. Delfim lamenta que as autoridades públicas não contribuam para a preservação desse conhecimento valioso que desempenhou um papel importante em sua aldeia. Além disso, fizemos uma sugestão na tentativa de sensibilizar a Câmara Municipal de São Pedro do Sul, por meio da Câmara Municipal de Tondela. Ficou o convite para que ele visite a AmaCastelões juntamente com as artesãs da aldeia.

4.5.11 Workshop Desenhar Castelões [75]

Esse workshop surgiu da necessidade observada durante o campo de estudo em um dos encontros que a artesã Celeste pediu para a investigadora copiar os desenhos de uma revista para que ela pudesse bordar em um guardanapo. Algumas questões surgiram:

> Por que bordar os desenhos existentes nas revistas? Porque sempre fizeram assim. Como fazer diferente?

Castelões destaca-se por suas características únicas relacionadas ao Ciclo do Linho, patrimônio histórico, tradições, materialidade, visualidade e outros ativos contextuais. Apesar disso, as artesãs locais utilizam desenhos de revistas adquiridas em quiosques para bordar seus produtos, após completarem as mais de vinte etapas do Ciclo do Linho, da semeadura à confecção. Essa prática, no entanto, representa uma ameaça à preservação do artesanato tradicional, pois os bordados padronizados a partir de revistas [Figura 125] não refletem a identidade da AmaCastelões nem do território em que está inserida a AmaCastelões.



Figura 125 - Exemplos de bordados feitos pela AmaCastelões antes da intervenção da oficina Desenhar Castelões. Fonte: Arquivo da investigação.

[75] Este workshop resultou, ainda, em um artigo apresentado e publicado na 10th International Conference on Illustration and Animation — Confia 2023, intitulado *Desenhar Castelões: exploração visual para uma identidade territorial* (Menezes, Chatterjee, & Dias, 2023).

No entanto, identifica-se um imenso e singular repertório imagético na aldeia [Figura 126]. Nesse contexto, um dos objetivos foi explorar a riqueza natural, cultural e visual, construindo um sistema de identidade visual que conecte a prática do bordado ao capital territorial. Assim, o momento de imersão e conhecimento da aldeia foi propício para desenvolver a identidade visual com as artesãs, visando potencializar e valorizar os atributos visuais e identitários do território (Menezes, Chatterjee, & Dias, 2023).

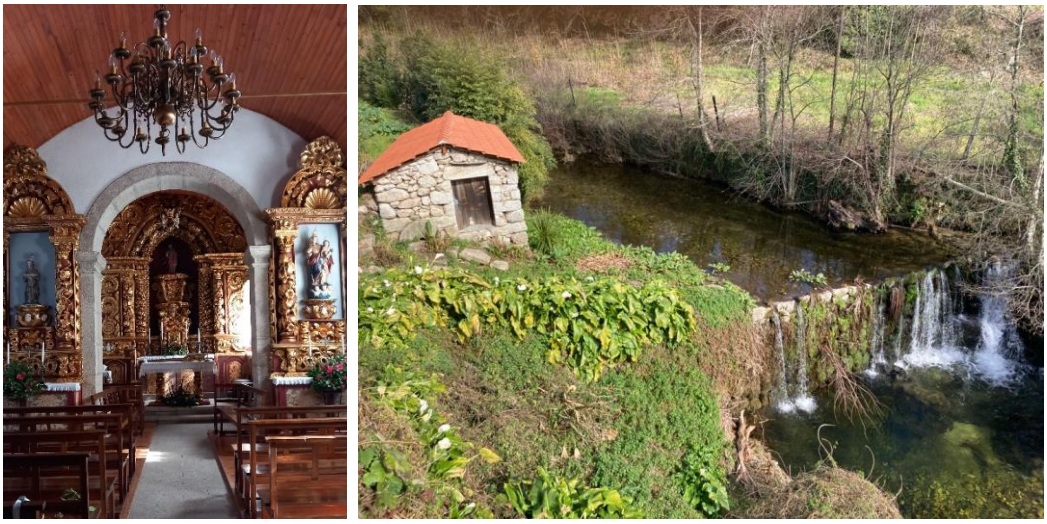


Figura 126 - Múceres, Freguesia de Castelões, a aldeia onde se situa a nova sede da AmaCastelões.
Fonte: Arquivo da investigação.

A oficina realizou-se na Sede da *AmaCastelões* em Múceres, em um sábado, o exercício aconteceu em parceria com as artesãs, estudantes de design e demais participantes, sendo que a maioria não conhecia o lugar. Havia entre 10 e 15 vagas e o convite [Figura 127] foi enviado por e-mail e *WhatsApp* para os possíveis interessados, nomeadamente, os alunos que haviam participado da Escola de Verão 2022 nas Aldeias do Xisto e alguns profissionais das redes de contatos dos investigadores. Por este ter sido um modelo piloto, não foram abertas inscrições para toda a comunidade acadêmica.

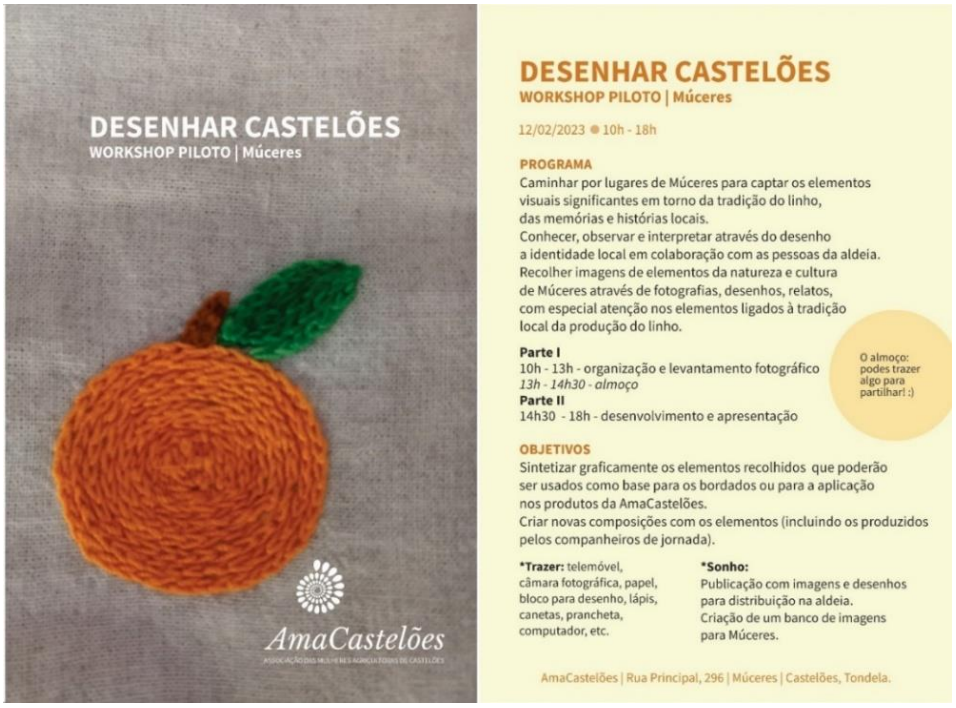


Figura 127 - Convite para o workshop. Fonte: arquivo da investigação.

A primeira fase consistiu em explorar o território [Figura 129 e Figura 130], conforme a programação [Figura 128], conversar com os habitantes locais e registrar, por meio de desenhos e fotografias, os elementos característicos da região, os elementos visuais significantes em torno da tradição do linho, das memórias e histórias locais. Cinco grupos, compostos por pessoas da comunidade, estudantes, professores e profissionais de design, acompanhados por guias locais, percorreram a aldeia, registrando imagens e ouvindo histórias sobre o local.

Programação do Workshop DESENHAR CASTELÕES	
Horário	**Ações**
10h - 11h	Apresentação, organização dos grupos e orientações
11h - 13h	Levantamento fotográfico (iconografia fauna e flora, artefatos relacionados à produção do linho)
13h - 14h30 — almoço partilhado	
14h30 - 15h	Organização do material recolhido
15h - 16h30	Desconstrução e análise
16h30 - 17h30	Interpretação (Esboços, desenhos, representações, sínteses dos elementos selecionados)
17h30 - 18h	Apresentação e partilha dos resultados (4 ou 5 grupos - 5 minutos) (mood board, color board, tipografia, formas)

Figura 128 - Programação do workshop Desenhar Castelões. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 129 - Imagens representativas da primeira etapa do workshop com os grupos reconhecendo o território. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 130 - Grupo de participantes durante a caminhada orientada pelos guias locais e acompanhados pelas artesãs. Fonte: arquivo da investigação.

No segundo momento, foram feitos desenhos e representação gráfica das imagens coletadas no terreno e que identificam Castelões [Figura 131, Figura 132 e Figura 133].



Figura 131 - Imagens representativas da segunda etapa da oficina Desenhar Castelões: Processos de escolha das imagens e desenho dos elementos identitários do território. Fonte: Arquivo da investigação.



Figura 132 - Detalhes do processo e técnicas de desenho. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 133 - Os participantes e a investigadora no processo de desenho. Fonte: arquivo da investigação.

Contámos com a presença de alunos da licenciatura em Design da UA, uma aluna de Arquitetura da Universidade de Lisboa, professores, designers, fotógrafos, as artesãs da AmaCastelões e os guias da Aldeia para mostrar os caminhos e contar as histórias.



Figura 134 - Participantes do workshop em processo de desenho. Fonte: arquivo da investigação.

A terceira e última etapa foi a de digitalizar os desenhos e compilar as imagens fotográficas para então transformá-las nos ícones que representam as referências sociais, culturais, ambientais, históricas alusivas ao território, compondo assim *Uma Identidade Visual de Castelões*. Estes ícones serão usados como referência para os

bordados feitos pelas artesãs da AmaCastelões, com o objetivo de valorizar a imagem, a história e o patrimônio territorial.

O trabalho colaborativo permitiu que os participantes contribuíssem com os seus conhecimentos e habilidades, resultando em projetos que geram senso de pertencimento, orgulho e engajamento da comunidade (Krucken, 2009), o que se pode considerar importante para a sustentabilidade das intervenções a médio e longo prazos. Portanto, a investigação concorda com a autora que diz que o design pode atuar em parceria com a comunidade local e outras áreas do conhecimento para promover uma abordagem colaborativa e integrada na valorização do patrimônio cultural material e imaterial do território (Krucken, 2009). Nesse sentido, o quadro de mediação selecionado para o uso das sínteses gráficas dos elementos do território servirá de referência para os bordados dos produtos em linho da AmaCastelões [Figura135]. Também será possível utilizar como inspiração para o desenvolvimento de embalagens para os produtos, em estampas para serigrafia, em carimbos, cartazes e outras peças gráficas para a comunicação da Associação. A importância do quadro de mediação está na garantia de que os resultados da oficina sejam aplicados de forma adequada e que atendam às necessidades e expectativas da comunidade (Menezes, Chatterjee, & Dias, 2023).



Figura135 - Exemplo de sequência de desenho e aplicação no produto. Fonte: arquivo da investigação.

A componente fotográfica do exercício desempenhou um papel crucial ao identificar atributos territoriais e pontos de referência que mais impactaram a sensibilidade dos participantes. Isso permitiu destacar aspectos e elementos ao interpretar um sentido do lugar por meio da concepção gráfica. A imersão no contexto também revelou valores

culturais, naturais e históricos únicos do território, contribuindo para uma identidade característica que poderia influenciar a experiência de quem visita ou vive em Castelões.

O projeto aplicou a definição de fenomenografia de Marton (1986) como "um método de investigação para mapear as formas qualitativamente diferentes em que as pessoas experimentam, conceptualizam, percebem e compreendem os vários aspectos de um fenómeno" num quadro objetivo de aprendizagem multilateral e geração de conhecimento (Marton, 1986). A fenomenografia tornou-se central para um processo intelectual que permitiu que o contexto orientasse as explorações metodológicas, sem uma abordagem metodologicamente estabelecida desde o início.

Outro aspecto de particular importância para a natureza fenomenográfica da atividade foi a diversidade dentro do grupo participante: o envolvimento dos habitantes locais com os não locais garantiu perspectivas tanto *emic* como *etic* (Pike, 1967).

A perspectiva *emic* neste trabalho refere-se ao olhar interno, ou seja, das artesãs e dos guias locais que através do seu ponto de vista sobre o que é identitário do território conduziram os convidados pela aldeia.



Figura136 - As artesãs e os participantes em processo de troca de impressões. Fonte: arquivo da investigação.

Por outro lado, a perspectiva *etic* deu-se a partir da visão externa dos participantes da oficina, que através do seu olhar "estrangeiro" captaram os elementos representativos da identidade local [Figura136 e Figura137].



Figura137 - Alguns alunos participantes. Fonte: arquivo da investigação.

Nesse sentido, objetivo de integrar essas duas perspectivas diferentes sobre a cultura de Castelões foi duplo:

- a recolha de perspectivas *emic* permitiu construir um quadro de conhecimento que melhor reflete os valores, o sistema de crenças, os costumes, os processos e as sensibilidades daqueles que residem no contexto. Ajudou também a prestar atenção aos significados dos elementos culturais conforme são compreendidos por aqueles para quem o contexto faz parte intrínseca da identidade pessoal.
- esse quadro, durante o processo de mediação, foi devidamente articulado com as observações externas sobre os componentes materiais e comportamentais da cultura, o objetivo era obter entendimentos que não fossem influenciados pela inculturação e que pudessem levar a associações analógicas e/ou metafóricas inesperadas, porém vantajosas.

Dessa forma, a integração dessas perspectivas distintas enriqueceu a compreensão global da cultura de Castelões, proporcionando *insights* mais abrangentes e holísticos. O grupo se destacou pela diversidade: de nacionalidades (cinco países), multicultural (quatro continentes) e etária (entre os 20 e os 86 anos). Dentro do grupo encontravam-se artistas, fotógrafos, designers e artesãos. Em conjunto, o material visual produzido proporcionou uma avaliação diversificada da cultura visual, material e processual. A interpretação desses dados visuais em um sistema gráfico de identidade visual exigiu uma articulação de avaliação subjetiva e objetiva, no entanto, o fluxo do processo foi mantido direto, começando com uma observação elementar do material de origem.

Por conseguinte, os principais atributos visuais foram desconstruídos, o que incluiu uma verificação adicional de formas, cores e texturas, tipologias e tipografia, para revelar tendências visuais e contextuais. Uma vez que essas tendências foram estabelecidas, uma série de ações interpretativas, tanto analógicas quanto digitais, foram realizadas para chegar a um conjunto de ícones que pudessem comunicar efetivamente valores e mensagens territoriais e se tornar um modelo para o desenvolvimento do sistema de identidade visual mais amplo (Menezes, Chatterjee, & Dias, 2023).

Em resumo, além dos resultados imediatos e tangíveis, como a síntese gráfica dos elementos do território para referência nos bordados e produtos em linho da AmaCastelões, destacamos a valorização duradoura da identidade local. Isso abrange não apenas os elementos visuais, caminhos, histórias, Ciclo do Linho, gastronomia, saberes e pessoas, mas também ressoará na comunidade ao longo do tempo.

Além disso, é esperado que a transferência e troca de conhecimentos entre alunos, guias locais, artesãs e a comunidade continue fomentando a intergeracionalidade. A aplicação do sistema de identidade visual por meio de diferentes técnicas de impressão, como serigrafia, bordado e carimbo, em variados suportes de comunicação, como cartazes, embalagens e cartões de visitas, está prevista para ser disseminada por meio de oficinas que levem essas técnicas diretamente para o território.

Como resultado, gerou-se um conjunto de ícones que se entende como estudos da identidade local e da cultura do linho [Figura138], incluindo desenhos da flor e da semente do linho, da sementeira ou baganha, das pedras que eram usadas para construir os muros e as paredes das casas da aldeia, da laranja de Castelões e da laranjeira, arquitetura das casas, elementos gráficos pertencentes à sinalética dos nomes das ruas, elementos talhados na madeira presentes no interior da capela, da vegetação, entre outros.



Figura138 — Alguns resultados do workshop para a AmaCastelões desenvolvidos pelos participantes. Fonte: arquivo da investigação.

A oficina de desenho revelou-se como uma oportunidade eficaz para iniciar a exploração visual de Castelões, envolvendo a captação de elementos identitários por meio de fotografia, desenho e relatos das artesãs e guias locais. A colaboração entre os habitantes e os participantes foi fundamental para compreender e reconhecer a identidade local de maneira direta, detalhada e aprofundada. Além disso, surgiu a sugestão de criar estampas e combinações dos elementos coletados durante a oficina, que poderiam servir como base para bordados, carimbos ou outras técnicas de aplicação nos novos produtos da AmaCastelões. Essa abordagem busca promover a inovação na produção artesanal, desenvolvendo produtos em diálogo hermenêutico com a cultura e tradições locais, enriquecendo assim a base de elementos identitários do território.

4.5.12 Workshop Redes Criativas Transterritoriais Orientadas por Cenários de Futuros

Este *workshop* aconteceu de forma híbrida, a ministrante estava no Brasil e os participantes em Múceres, na Sede da AmaCastelões[76]. Participaram alunos da licenciatura em Design da UA, alunas de doutoramento em Design da Universidade do Porto, as artesãs, convidados de diferentes instituições locais, nomeadamente, do Centro de Estudos e Interpretação da Serra do Caramulo — CEISCaramulo, do CEARTE, da Junta de Freguesia de Castelões e o professor Gonçalo Gomes da UA. Foi enviado um convite para os participantes através de e-mail [Figura 139].



Figura 139 - Convite para o *Workshop* Criativas Transterritoriais Orientadas por Cenários de Futuros. Fonte: arquivo da investigação.

O texto explicativo enviado pela professora foi:

> "O projeto visa a conexão e colaboração entre diferentes pessoas/profissionais /entidades e instituições que trabalham/pesquisam/pensam e planejam ações/atividades nas/para as diferentes áreas das Indústrias Criativas e Culturais. Essa conexão é viabilizada por meio de atividades imersivas, utilizando uma metodologia própria com o objetivo de gerar cenários de futuros possíveis e desejáveis, onde sejam identificadas oportunidades e novas possibilidades para serem desenvolvidas coletivamente. Por meio da colaboração, os envolvidos nas atividades irão também construir Planos de Ações, partindo do presente para chegar até os Cenários de Futuros cocriados e identificando agentes mecanismos, meios e recursos necessários para realizar esses cenários em suas diferentes dimensões (social, política, ambiental, tecnológica, humana e econômica) e impactos positivos,

[76] Foi necessária a utilização de uma *pen wi-fi* porque a AmaCastelões ainda não tem internet instalada e improvisou-se um ecrã/tela gigante com um lençol branco para projetar a imagem da professora Dra. Paula Visoná, que esteve em direto do sul do Brasil.

> primeiramente no local/território/cidade e depois na rede e seus diferentes agentes envolvidos. Após esses desdobramentos locais, a perspectiva do projeto é viabilizar, por meio de convergências, a conexão com agentes de outros locais/territórios /cidades, potenciando a exponencialidade inerente à constituição dessas redes" (Paula Visoná, 2023).

Este projeto, em forma de seminário, coordenado pela Dra. Paula Visoná, insere-se no seu pós-doutoramento — na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/PUCRS e Universidade de Bologna/UNIBO — e visa contribuir para a interconexão e colaboração criativa de diferentes atores e partes interessadas de um dado território. Atores que incluem as pessoas, as empresas, assim como as entidades e instituições públicas que planeiam ou promovem atividades e projetos nas diversas áreas abrangidas pelas Indústrias Criativas e Culturais.

A interconexão dos diferentes atores é potencializada através de uma metodologia com base em atividades imersivas orientadas para diagramar, em conjunto, novos cenários de futuros desejáveis, por forma a contribuir para tornar esses cenários possíveis e reais.

A expectativa foi que o surgimento ou esclarecimento das ideias compartilhadas no *workshop* facilitasse a identificação de novas oportunidades e possibilidades para o desenvolvimento coletivo. Isso poderia ser alcançado através da integração das sinergias das redes já existentes, incorporando novos atores e projetos identificados ao longo do processo colaborativo. O objetivo foi impulsionar a formação de parcerias e iniciativas que contribuam para o crescimento e a inovação das Indústrias Criativas e Culturais.

Os grupos de trabalho foram formados de maneira aleatória, assegurando que cada grupo contivesse pelo menos um aluno da licenciatura, uma aluna do doutoramento, uma artesã e um representante das instituições envolvidas. Sob a orientação da professora Paula [Figura140], os grupos desenvolveram suas atividades. Antes do evento, a cada participante foi solicitado o envio antecipado de uma *PALAVRA PORTADORA DE FUTUROS*, refletindo seus desejos para o futuro, tanto em nível individual quanto coletivo. Não foram estabelecidas regras específicas, permitindo que qualquer palavra fosse escolhida sem restrições. Os participantes foram incentivados a projetar futuros [Figura141], abandonando experiências que não foram bem-sucedidas e concentrando-se nos *Futuros Desejáveis* que almejariam construir em conjunto.



Figura140 - A apresentação da professora Paula e parte dos participantes. Fonte: arquivo da investigação.





Figura141 - Os grupos de trabalho em ação. Fonte: arquivo da investigação.

A participação foi intensa e os resultados foram no âmbito do reconhecimento das capacidades do grupo em projetar e, por que não, sonhar com futuros desejáveis e saudáveis para a associação e colaboradores. Este foi um momento de sensibilização para as potencialidades e não de buscar soluções imediatas.

4.5.13 UA.LABDESIGN 1.0

Organização e preparação

A organização do laboratório iniciou em março de 2023 com a *Reunião Zero — Linhas,* para definir as linhas gerais do evento e estiveram presentes (*online*) os professores Nuno Dias e José Leite, o investigador do ID+ Abhishek Chatterjee, a investigadora Cristiane Menezes, alguns representantes do NED (Núcleo de Estudantes de Design) e alunos do 3º ano da licenciatura em Design da UA. Nesta reunião ficaram definidas as datas — 16 a 23 de julho LUA NOVA — e as quatro oficinas (Linho, Burel, Madeira e Digital) espalhadas por três freguesias de Tondela — Castelões, Campo de Besteiros e Guardão. Outros assuntos relevantes foram tratados, relativamente ao transporte diário para as oficinas do Burel no Caramulo e da Madeira na Ribeira, à hospedagem dos alunos, professores e convidados, à alimentação, aos materiais necessários para as oficinas, bem como ao material de comunicação e o contato com os presidentes das juntas de freguesias e da CM Tondela. O tema de partida foi o *Ciclo do Linho* e cada oficina teria um subtema relacionado ao tema central, as sugestões foram: “A luz e o linho”; Caminhos do linho (Rota do Linho AmaCastelões); Identidade para os produtos AmaCastelões; Linho e afins (tecelagem e fiação, tingimento natural, experiências com serigrafia, reutilização de resíduos) e O linho com o burel (CEIS Caramulo). Foram realizadas reuniões semanais à distância para atualizar o ponto de situação, à medida que o tempo passava e as ações realizavam-se.



Figura 142 - Cartaz do UA.LABDESIGN 1.0 2023. Fonte: arquivo da investigação.

O UA.LABDESIGN 1.0 [Figura 142] busca inspiração nos valores, nas tradições e nos conhecimentos das comunidades locais, proporcionando uma experiência de imersão para estudantes, professores e pesquisadores, que colaboram com os membros da comunidade. O objetivo foi criar um coletivo que combine o conhecimento acadêmico

e cultural com a realidade e perspectivas dessas comunidades. As oficinas do laboratório envolveram a exploração de ideias de design que são inspiradas pelo ambiente local e suas tradições.

O UA.LABDESIGN 1.0/2023 — *Pela Alma do Linho...* aconteceu durante a semana de 16 a 23 de julho de 2023, no modelo de uma imersão na aldeia de Múceres, Tondela. Este projeto foi uma iniciativa realizada em colaboração entre o ID+ — Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura — e o Departamento de Comunicação e Arte da UA — DeCA, que teve como objetivo levar a pesquisa e o ensino universitário para as aldeias do interior, nesta edição, no concelho de Tondela, Portugal. A iniciativa se concentrou no Ciclo do Linho de Castelões e foi sediada na Sede da AmaCastelões, em conjunto com outras oficinas localizadas nas aldeias do Caramulo, e nas freguesias de Castelões e Campo de Besteiros.

Os participantes trabalharam com materiais naturais, além do linho, com o burel e a madeira, e exploraram técnicas de impressão, tingimento, confecção de papel artesanal, desenho e produção de carimbos, entre outras. E, ainda, teve a oficina digital que incorporou tecnologias contemporâneas nos artefatos, investigando a interação entre design e tecnologia. A iniciativa buscou entender se esse novo conhecimento pode se tornar uma estratégia eficaz para o desenvolvimento de produtos regionais baseados na tradição. Além das oficinas práticas, o UA.LABDESIGN 1.0 promoveu discussões sobre o futuro da relação entre o design, o território e as suas tradições, explorando o potencial dos saberes artesanais da região quando integrados com a pesquisa e o ensino do design.

Participaram do laboratório, alunos da UA, da Universidade de Lisboa; convidadas da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro — PUC-Rio; investigadores do ID+; professores da UA; artesãs da AmaCastelões [Figura 144] e do CEISCaramulo. A semana foi antecedida por uma sessão de abertura [Figura 143] com uma *mesa redonda* que refletiu sobre o papel do design no território face às suas tradições, ocorrida no dia 14 de julho de 2023, no Auditório do Departamento de Comunicação e Artes da UA.



Figura 143 - Sessão de Abertura do UA.LABDESIGN 1.0 2023, com a participação do Professor Francisco Providência; do Vice-Reitor Professor João Veloso; do Vice-Presidente da CM Tondela, Sr. João Carlos Figueiredo; do Professor Nuno Dias e da Diretora do DeCA, Professora Ana Veloso. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 144 - As artesãs, Rosa, Celeste, Marquitas e Graça na sessão de abertura. Fonte: arquivo da investigação.

Neste dia houve também a assinatura do Protocolo de colaboração [Figura 145] entre a Universidade de Aveiro e a Câmara Municipal de Tondela, com a presença do Sr. Vice-Reitor João Veloso e do Sr. Vereador João Carlos Figueiredo, respectivamente.



Figura 145 - Assinatura do protocolo entre a Universidade de Aveiro e o Município de Tondela. Fonte: arquivo da investigação.

O evento contou com a parceria de várias entidades locais, nacionais e internacionais, incluindo a UA, a PUC-Rio, a CM Tondela, as Juntas de Freguesia de Castelões, de Campo de Besteiros e do Guardão, o CEISCaramulo e a AmaCastelões - Associação das Mulheres Agricultoras de Castelões, o Clube Recreativo e Desportivo de Múceres.

Um dos objetivos desta semana foi restabelecer e consolidar o processo do Ciclo do Linho de Castelões e o consequente ofício vulnerável da produção artesanal da tecelagem do linho. O laboratório estruturou-se no trabalho em rede com diferentes oficinas, nomeadamente, a Oficina do Linho, a Oficina do Burel, a Oficina da Madeira e a Oficina do Digital, conduzidas por docentes e investigadores do ID+. Foram abordados interesses estratégicos, como o desenvolvimento de novos produtos, a exploração de formas e cruzamento dos diferentes materiais locais, bem como a produção de recursos generativos para tentar garantir a sustentabilidade social, cultural e econômica da prática do linho de Castelões.

O UA.LABDESIGN esteve alinhado com a missão central do ID+ de transferência de conhecimentos e ações de relevância especial para a sociedade. Neste contexto, a semana teve foco na investigação e na ativação de valores intrínsecos da cultura do fabrico do linho, que incluíram oportunidades econômicas e de inovação. O evento forneceu uma base real para a investigação testar e avaliar o seu argumento sobre a importância de uma abordagem de inovação mais lenta, respeitando o tempo das pessoas e do lugar, bem como da Inovação com Tradição nestes contextos de práticas tradicionais artesanais.

Durante o processo prático do desenvolvimento foi mantida uma reflexão conjunta sobre o que pode e deve ser o futuro próximo do saber-fazer artesanal da região, quando em diálogo com uma investigação em design e, também, com o espírito do tempo e do lugar.

Nesta semana foram gravadas imagens, depoimentos dos envolvidos no projeto e sons locais para arquivo digital do projeto e, também, para a edição de um vídeo [Figura 146], com o objetivo de documentar o evento e seu desenrolar, bem como perspectivar uma visão geral do contexto da investigação e de seus contributos. Este arquivo é considerado um resultado essencial do evento, tanto como material de comunicação para um público mais amplo, quanto como um recurso generativo para futuras investigações.



Figura 146 – Imagens captadas do vídeo – ainda em bruto - do UA.LABDESIGN. Imagens de Francisco Oliveira. Fonte: arquivo da investigação.

Também está em desenvolvimento um *site Web* que se estabelecerá como centro de informação do projeto, incluindo atualizações sobre seu progresso, notícias de eventos relacionados, atividades e recursos de pesquisa como publicações e apresentações feitas no âmbito do projeto. Também tem o objetivo de promover a colaboração e o apoio a potenciais parceiros.

Por último, será editado ainda, um livro digital e impresso, que objetiva constituir-se num registro dos progressos realizados, gerar interesse na intervenção e atrair financiamento e colaborações. Espera-se que forneça informações aprofundadas sobre a pesquisa, incluindo os métodos utilizados, os resultados obtidos e as conclusões retiradas do processo.

Cada um dos resultados acima referidos é considerado fundamental para o futuro da investigação, uma vez que, ao disponibilizar a informação a um público mais vasto, poderá ajudar a garantir que este trabalho tenha um maior impacto, informando futuras investigações e práticas.

Dos patrocínios e apoios

Para a concretização do evento foram muitas as ajudas e colaborações. Uma das artesãs da AmaCastelões patrocinou a compra dos cinco metros de linho industrial que foi utilizado para os protótipos, e pediu que o seu nome não fosse divulgado.

A CM Tondela patrocinou as refeições diárias (almoço e jantar) para todos os participantes, durante os sete dias de evento.

O Clube Recreativo e Desportivo de Múceres cedeu a sua Sede para os almoços e a Sede do Vale do Homem para os jantares, além de estarem presentes durante as discussões noturnas de trabalhos realizados, após o jantar. O (único) Café da Esmeralda em Múceres foi responsável pela confecção dos almoços e a artesã e cozinheira Salomé confeccionou os jantares com boa disposição e alegria.

O CEISCaramulo ofereceu os quatro metros de Burel necessários para as capuchas que foram confeccionadas durante a Oficina e, ainda, disponibilizou as máquinas de costura industriais, o espaço da Oficina do Burel do Caramulo, o transporte e os estiradores para serem utilizados na Oficina do Linho na AmaCastelões. A Casa das Pontes ofereceu o seguro para os participantes e outros materiais necessários para o desenvolvimento das oficinas, ofereceu, ainda, o arrendamento da casa de apoio para os professores e convidados.

O ID+ financiou os cartazes e o *rollup* para a divulgação, o videodocumentário, a criação do site, a publicação de um livro, além de uma exposição.

O DeCA (Departamento de Comunicação e Artes) cedeu o auditório para a realização da abertura oficial.

A UA ofereceu um saco e um caderno do seu material publicitário a todos os participantes e colaboradores.

O Corpo de Bombeiros de Campo de Besteiros cedeu uma de suas camaratas caso fosse necessário para a hospedagem de cinco pessoas.

As artesãs doaram o seu tempo, o seu conhecimento, a sua alegria, o seu carinho e participaram das oficinas ensinando e aprendendo.

O Museu Terras de Besteiros [Figura147 e Figura148], em Tondela, proporcionou aos participantes uma visita guiada no primeiro dia da programação do UA.LABDESIGN 1.0.

As juntas de Freguesias de Castelões, Campo de Besteiros e do Guardão disponibilizaram-se para realizar o transporte dos alunos para as oficinas, diariamente.



Figura147 - Ferramentas utilizadas no processamento das fibras do linho, expostas no Museu Terras de Besteiros. O primeiro objeto é, o Sedeiro, no centro vê-se a espadela pousada sobre o cortiço e o maço logo a seguir. Fonte: arquivo da investigação.



Figura148 - O caneleiro é utilizado para encher as canelas com o fio do linho. As canelas serão colocadas na lançadeira para então iniciar o processo da tecelagem, também expostos no Museu Terras de Besteiros. Fonte: arquivo da investigação.

4.5.13.1 *Inquérito dos alunos*

Antes de iniciar a semana de imersão foi divulgado nos cursos de Design da UA, por meio dos seus diretores e professores, o convite para a participação dos alunos através de uma candidatura. Posteriormente, foi elaborado um questionário *online*, através do *Google Forms*[77], para que os alunos pudessem se candidatar, pois havia poucas vagas em cada oficina e era preciso gerir da melhor forma e considerou-se criar um questionário prévio.

Os objetivos deste questionário foram: (I) ter os dados pessoais[78] necessários para a contratação do seguro; (II) sabermos o ciclo de estudos [Figura149] e o curso de cada candidato; (III) perceber os interesses, as competências e a motivação individual; (IV) saber o que pensavam sobre "estar na aldeia", sobre tradição e patrimônio cultural.

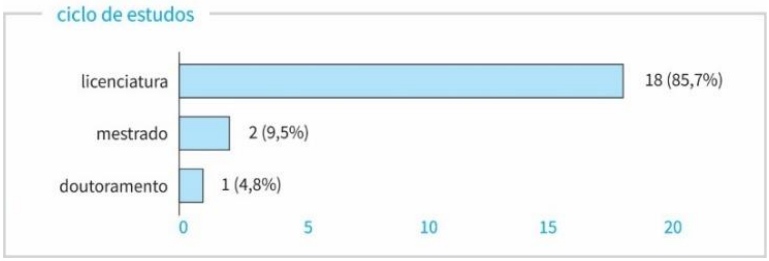


Figura149 - Resultado do inquérito referente ao ciclo de estudos dos participantes. Fonte: arquivo da investigação.

A maioria dos participantes, correspondendo a 85,7% do total, encontrava-se no terceiro ano de sua licenciatura. Apenas um participante estava no segundo ano. Isso demonstrou que os estudantes do primeiro ciclo de ensino já possuíam um nível considerável de conhecimento de projeto e de outras disciplinas que seriam uma mais valia para a autonomia nas oficinas. Além disso, dois estudantes já estavam matriculados no mestrado, correspondendo a 9,5% do total e uma doutorada, 4,8% do grupo. Portanto, os três ciclos de estudos estavam representados no grupo e trabalharam em conjunto em perfeita sintonia, realizando trocas de conhecimento entre si.

Relativamente aos cursos [Figura150], 81% dos participantes eram provenientes da Licenciatura em Design da UA e uma aluna da Licenciatura em Arquitetura da Universidade de Lisboa, representando 4,7% do total. O curso de Mestrado em Engenharia e Design de Produto foi representado por dois participantes, correspondendo a 9,6% do total e uma Doutora em Design pela FBAUP/Porto representou o terceiro ciclo, totalizando 4,7% dos participantes.

[77] Inquérito completo – formulário no Apêndice F.

[78] As respostas relativamente ao item (I) não serão disponibilizadas por questões de proteção de dados conforme a Lei n.º 58/2019, de 08 de Agosto.

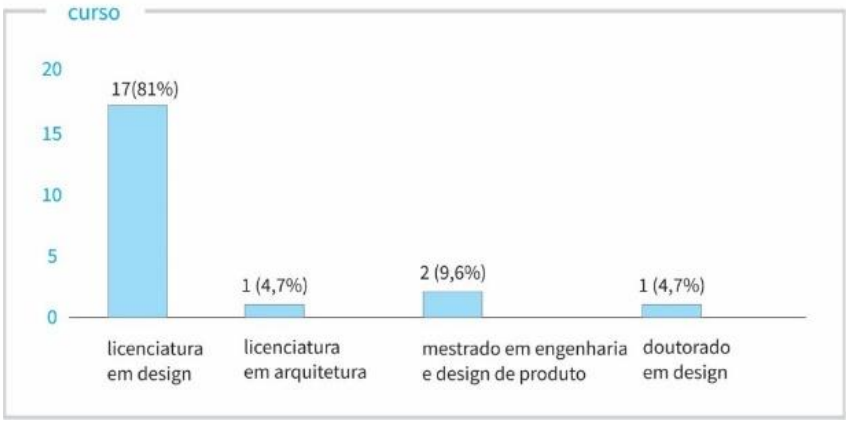


Figura150 - Resultado da questão sobre o curso que frequenta. Fonte: arquivo da investigação.

Para selecionar os candidatos, foi necessário questionar sobre as suas competências e interesses individuais, com a possibilidade de fornecer respostas múltiplas. Os resultados [Figura151] indicaram um maior interesse, com 76,2% dos participantes, em manualidades; seguido por 61,9% em desenho; 57,1% em design de produto e 46,6% em design de comunicação.

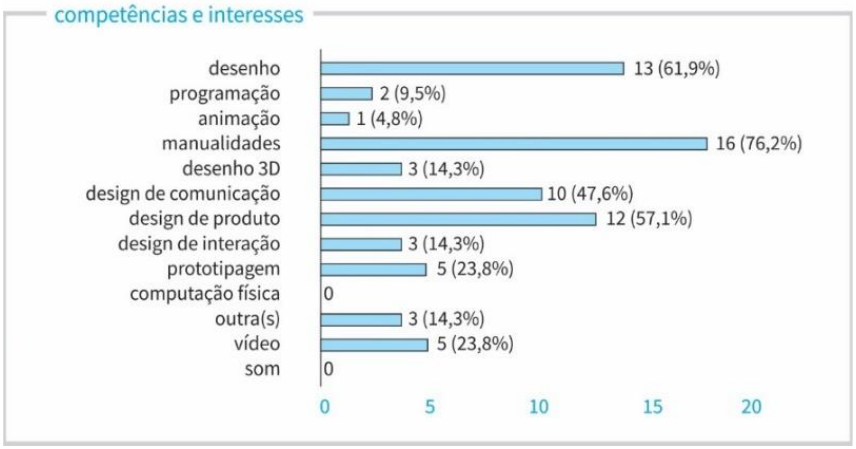


Figura151 - Respostas referentes às competências e aos interesses dos candidatos. Fonte: arquivo da investigação.

Com base nas respostas fornecidas pelos participantes sobre o que os motivava a participar no projeto, detectamos algumas semelhanças e as organizamos da seguinte forma: à esquerda as motivações e à direita a ênfase relacionada, conforme a tabela [5].

Tabela 5 - Resumo das motivações dos alunos.

Motivações	**Ênfase**
Aprender sobre o linho como tradição local e aplicar esse conhecimento em projetos futuros.	Ênfase na valorização da tradição
Interesse em tradições e antigos fazeres.	
Experiência de viver por uma semana em Castelões e o caráter experimental do projeto.	Ênfase na imersão cultural

Interesse em fazer design na prática em um local bonito.	
Interesse em explorar a cultura e tradições portuguesas, especialmente para estrangeiros.	
Realização de projetos fora do contexto acadêmico e conhecer novos lugares e tradições, trabalhar em um ritmo mais calmo, em um grupo pequeno e com interesses semelhantes.	
Interesse na oficina do linho e na exploração de técnicas de tecelagem e fiação.	Ênfase na aprendizagem de técnicas tradicionais
Aprender sobre artesanato e processos manuais, valorizando a experiência prática.	
Aprender mais sobre materiais e sua aplicação inovadora.	
Desejo de aprender coisas novas com materiais inovadores, contribuir para a sociedade por meio do design.	Ênfase na inovação e impacto social
Busca por novas inspirações e oportunidades de design.	
A reflexão sobre a valorização identitária e cultural do saber artesanal aliado ao design, buscando a conexão na produção de produtos.	Ênfase para o potencial de valorização cultural
Participação anteriormente no projeto Estela[79] e o desejo de participar presencialmente nas oficinas neste ano.	Ênfase na continuidade do envolvimento com projetos semelhantes.
Apreciação da equipe de organização do projeto.	
Experiência positiva no ano anterior e o desejo de repetir.	

Essas foram as motivações expressas pelos participantes e as ênfases diversas e correlacionadas com as intenções do projeto, refletindo uma variedade de interesses, desde a conexão cultural e tradicional até o desejo de inovação e experimentação no campo do design.

A última questão era: *Qual a tua relação com "estar na aldeia", com a tradição e com o património cultural?* Que teve o objetivo de avaliar o conhecimento e a experiência prévia relativamente aos temas do projeto. As respostas foram também variadas e demonstraram que, embora cada participante tivesse uma relação diferente com o contexto da aldeia, todos compartilhavam a motivação e a apreciação por *estar na aldeia*. Isso reflete a diversidade de perspectivas e interesses que cada um traz para o projeto, enriquecendo a experiência geral e promovendo uma compreensão mais profunda das tradições, cultura e patrimônio locais. As respostas foram organizadas em três categorias principais com base em seus temas e conteúdo para melhor as analisar:

1. Sobre a motivação em participar do projeto:

· a maioria dos participantes mencionou seu desejo de explorar novos lugares, conhecer tradições locais e experimentar um *ambiente diferente do contexto*

[79] Projeto Estela desenvolvido nas Aldeias do Xisto em 2022, no contexto do PROJECT@X.

acadêmico. Expressaram um desejo de viver novas experiências e a oportunidade de aprender com elas.

- alguns participantes expressaram um interesse em aplicar seus conhecimentos de design para contribuir para a sociedade e *fazer projetos com valor real*. Eles se perguntaram como o design poderia melhorar o mundo e estavam motivados a criar projetos significativos.
- alguns participantes também mencionaram o *desejo de aprender*, de melhorar as suas habilidades e de participar em oficinas para crescer como designers.
- alguns participantes destacaram o seu *amor pelo artesanato e pelas tradições*, demonstrando um apreço pelo trabalho manual e pelo património cultural.

2. Sobre a relação com "estar na aldeia," tradição e património cultural:

- grande parte dos participantes expressaram um *grande respeito e valorização pelo património cultural*. Reconheceram que as aldeias são guardiãs desse património e por isso perceberam a importância de vivenciar essa história.
- participantes que cresceram em aldeias destacaram a sua *relação pessoal* com essas comunidades, descrevendo-as como *locais de união, de comunidade forte e de respeito pela natureza e pelo património*.
- alguns participantes expressaram seu interesse em explorar e aprender sobre diferentes tradições e culturas de Portugal, *valorizando a autenticidade e as tradições preservadas*.
- alguns participantes demonstraram um desejo de *preservar as tradições e contribuir para sua transmissão*, reconhecendo o valor da cultura local.
- alguns participantes mencionaram suas origens em aldeias e seu desejo de reconectar com essas raízes.

3. Conexão com a Natureza e Estilo de Vida da Aldeia:

- apreciação pela *tranquilidade da vida na aldeia, a conexão com a natureza e o ambiente rural*, e o contraste com a agitação das cidades.
- alguns mencionaram o interesse em *experimentar ritmos e estilos de vida diferentes*, mais calmos e tradicionais que são típicos das aldeias.
- alguns participantes responderam que valorizam a sensação de comunidade e união nas aldeias, onde as pessoas se ajudam mutuamente, preservam tradições e criam um *ambiente familiar acolhedor*.

Essas respostas refletem uma ampla gama de motivações para participar no projeto, desde o desejo de explorar as raízes culturais e as tradições até o anseio por

experiências rurais e tranquilas. Cada participante teve a sua própria perspectiva e motivação para participar no laboratório. Sabe-se que nem todos os alunos e designers tem interesse neste tipo de experiência, porém aqueles que participaram uma vez quiseram repetir a experiência e incentivaram outros, o que é uma pista de que pode haver continuidade e que sempre haverá quem queira este contexto como terreno para trabalhar.

4.5.13.2 *Oficina do Linho*

A Oficina do Linho teve como responsáveis, a professora Olinda Martins e a investigadora Cristiane Menezes e a AmaCastelões, em Múceres, foi o local de desenvolvimento dos trabalhos. As alunas de design da UA: Ana Margarida Amaral, Tatiana Ferreira, Margarida Rodrigues e Leonor Santos. Também participaram as professoras da PUC-Rio Simone Formiga e Vera Damazio e Catarina e Anita Medeiros (filhas da investigadora Cristiane).

A Oficina do Linho pretendeu atuar em duas dimensões. A primeira dimensão diz respeito a integrar o ciclo de produção do linho [Figura152] e a observação do território [Figura153] na criação de narrativas visuais e produtos de apoio à produção da AmaCastelões. A segunda, servir de apoio às restantes oficinas, respondendo a solicitações específicas de cada uma delas.



Figura152 - Os alunos puderam conhecer e experimentar algumas das fases do Ciclo do Linho. A primeira imagem demonstra a fase de maçar o linho com a aluna Micaela a testar a ação. Na imagem ao lado, a aluna Sara recebe, da artesã Celeste, a formação de como espadelar o linho. Fonte: arquivo da investigação.



Figura153 - Caminhada pela aldeia para recolher elementos da flora e da fauna, imagens e desenhos. Visita ao moinho de cereais. Fonte: arquivo da investigação.



Figura154 - Oficina do linho com a artesã Celeste, a professora Olinda e a aluna Leonor em momento de troca de ideias. Fonte: arquivo da investigação.



Figura155 — Imagens da Oficina do Linho, a primeira com a professora Olinda, a aluna Ana Margarida e a artesã Natividade e a impressão direta com folhas e flores. A segunda imagem com a aluna Leonor no tear e o apoio técnico das artesãs Marquitas e Ilda e da professora Olinda. A terceira imagem mostra a aluna Ana Margarida aprendendo a fiar com a artesã Caridade. Fonte: arquivo da investigação.

Durante a semana as alunas puderam realizar experimentações relativamente à representação através do desenho das ações relacionadas com as etapas do Ciclo do Linho; experiências de tingimento botânico com as flores e folhas locais; impressão direta com folhas e flores; confecção de papel artesanal com fibras do linho, pétalas secas de algumas flores e sementes de linhaça; aula de tecelagem; estudo e confecção de joias com as fibras do linho e flores feitas de crochê [Figura154 e Figura155].



Figura 156 - Leonor Santos tornou-se uma tecedeira. Fonte: arquivo da investigação.

4.5.13.3 *Oficina do Burel*

A Oficina do Burel teve lugar na sede do CEISCaramulo, no Caramulo, freguesia do Guardão e foi conduzida pelos professores Pedro Almeida e Paulo Bago D'Uva, com a colaboração do investigador do ID+, Abhishek Chatterjee. Os alunos, António Completo [Figura158], Teresa Moura [Figura160] e Sara Martins [Figura159] desenvolveram diferentes projetos que eventualmente representassem o viver na aldeia atualmente, valorizando o burel como material local, com a ajuda das artesãs e das professoras das escolas do Caramulo.

A artesã Áurea ensinou como cortar uma capucha tradicional do Caramulo [Figura157] e explicou os variados usos da capucha: além de ser usada como capa que protege do frio e do sol nos afazeres do campo, a capucha também, quando dobrada de variadas formas, era utilizada como medida para alguns produtos da agricultura — uma pontada de laranjas - e para carregar as plantas, a lenha, as frutas, os bebês, alguns objetos e produtos sobre a cabeça.



Figura157 - Áurea a demonstrar e ensinar como se corta uma capucha tradicional do Caramulo. Fonte: arquivo da investigação.



Figura158 — António Completo desenha os usos da capucha a partir de fotografias, estudos e esboços feitos por ele. Fonte: arquivo da investigação.



Figura159 - Sara Martins em pleno estudo da composição dos retalhos e aparas de burel para confeccionar a sua proposta de capucha que utiliza os resíduos de burel. Fonte: arquivo da investigação.



Figura160 — A aluna Teresa Moura com a agulha e a linha a fazer os acabamentos da bolsa que propôs. Fonte: arquivo da investigação.

4.5.13.4 *Oficina da Madeira*

A Oficina da Madeira foi conduzida pelo professor José Leite, que propôs aos alunos o estudo do encontro da luz e do linho, com a madeira como elemento de suporte e base. Os estudantes que participaram desta oficina foram: Carolina Lemos, Pedro Oliveira, Daniela Caraman, Micaela Silva e Carolina Cabrita.



Figura161 — O cubo em fase de acabamento. O professor José Leite a demonstrar o efeito da trama de fios com a incidência da luz do sol. Fonte: arquivo da investigação.



Figura162 - Carolina no processo de construção do bastidor. Fonte: arquivo da investigação.

A partir da construção de um cubo de madeira com medidas padrão, os alunos estudaram a luz através do tecido, da trama, das fibras e do fio do linho, desenvolvendo protótipos de candeeiros com o objetivo de fortalecer a valorização do Ciclo do Linho e a utilização de linho em objetos inovadores para a AmaCastelões.

4.5.13.5 *Oficina do Digital*

Na *Casa das Pontes*, em Múceres, teve lugar a Oficina do Digital, com a coordenação dos professores Mário Vairinhos e Nuno Dias. As alunas, Diana Ferreira, Eduarda Cysneiros e Daniela Carrapato, desenvolveram projetos juntamente com a Oficina do Linho, em que a tecnologia da Realidade Aumentada foi escolhida para facilitar o intercâmbio dos mundos digital e físico [Figura163].



Figura163 - Painel de desenvolvimento da oficina do digital. Fonte: arquivo da investigação.

Também foi explorada a tecnologia do *QR Code* para acrescentar camadas de informação e comunicação para colaborar com o turismo local, especialmente na Rota do Linho. Além desses projetos, o aluno Francisco Oliveira ficou responsável por captar as imagens, os sons e os depoimentos durante a semana com o propósito de editar um documentário.

4.5.13.6 *Divulgação*

Na manhã do dia 23 de julho de 2023 ocorreu a mostra dos resultados na sede da AmaCastelões em Múceres, com a recepção de convidados das diferentes instituições, representando as esferas política, acadêmica, institucional e, ainda, a comunidade ligada ao projeto: alunos, artesãos, professores, investigadores e locais.

O início do evento deu-se pela apresentação do UA.LABDESIGN pelo professor Nuno Dias, que destacou a importância de unir design e técnicas artesanais num esforço para a valorização das tradições e técnicas locais e impulsioná-las para o futuro com o suporte do conhecimento acadêmico, mediado pelo design. O design aqui representa a possibilidade de convocar outras disciplinas para o futuro da intervenção, com base numa abordagem efetiva, afetiva e contínua. A colaboração entre universidade, agentes locais e instituições foi fundamental para abordar essas questões e criar oportunidades para a reflexão estratégica.

Foi sublinhada a relevância de se concretizar redes de artesãos e associações, capazes de criar projetos significativos com futuro (continuidade), especialmente após o período de paralisação causado pela pandemia. As novas instalações da AmaCastelões ofereceram a oportunidade de relançar atividades artesanais e iniciar novos projetos,

promovendo o desenvolvimento cultural e econômico da região (efetividade). Além disso, foi destacada a conexão emocional com o território (afetividade), ressaltando a importância de uma abordagem desacelerada e atenta às experiências sensoriais locais.

Essa abordagem interdisciplinar e a parceria com alunos da UA e as representantes da PUC-Rio demonstra como o design pode enriquecer a experiência e criar oportunidades para reflexão teórica e estratégica. Neste caso, o design não apenas colabora no resgate das tradições, mas também as impulsiona para o futuro. Dias faz um convite para dar voz aos protagonistas e aprofundar a discussão, destacando o compromisso com o diálogo e a colaboração, elementos essenciais na disciplina do design.

Os convidados tiveram a oportunidade de dar o seu parecer sobre o que viram e o que esperam de atividades como esta. Esteve presente o Professor Luís Costa, Diretor do CEISCaramulo; o designer e professor Raul Cunca, da Universidade de Lisboa; os diretores e representantes dos diferentes ciclos de estudo de Design da UA, nomeadamente, Gonçalo Gomes, Cláudia Albino, Fátima Pombo, Rui Costa, Helena Barbosa, Joana Quental. E para finalizar, foram convidados a falar os representantes da esfera pública, nomeadamente, Gonçalo Pereira, Presidente da JF de Castelões e Carla Antunes Borges, Presidente da CM Tondela.

As oficinas foram apresentadas pelos professores responsáveis pela coordenação, incluindo uma reflexão sobre o processo no decorrer da semana e sobre os principais resultados alcançados.

Olinda Martins, coordenadora da Oficina do Linho destacou a profundidade da colaboração entre os estudantes e as artesãs da AmaCastelões. A Oficina tinha dois objetivos: aprender com as mulheres locais e compartilhar conhecimentos desenvolvidos na universidade. Durante a semana, os estudantes aprenderam algumas técnicas das etapas do Ciclo do Linho incluindo maçar, espadelar, fiar, urdir, tecer e tingir. Eles também buscaram incorporar as suas novas habilidades e aprendizagem em seus projetos. Entre os projetos desenvolvidos na Oficina, Olinda iniciou por apresentar o da aluna Leonor Santos, que desenvolveu uma peça no tear [Figura164].



Figura164 — Leonor exibe a peça desenvolvida no tear que representa as etapas do Ciclo do Linho, desde a semente, passando pela fibra até o fio que resultou em um tecido único e que poderá servir de matéria prima para diversos projetos de artefatos tridimensionais. Leonor aprendeu a tecer com as artesãs e teceu a sua peça de forma autónoma. Fonte: arquivo da investigação.



Figura165 - Tatiana Ferreira, criou e produziu carimbos baseados em desenhos que fez a partir dos movimentos observados durante as apresentações das etapas do Ciclo. Estes carimbos serviriam como ferramentas de comunicação para as peças produzidas na oficina, também para as embalagens e os cartões postais para a Associação utilizar posteriormente. Fonte: arquivo da investigação.



Figura166 — Com os desenhos e as imagens dos carimbos, propôs ainda o desenho de um mural para ser pintado em uma das paredes externas da AmaCastelões, e este projeto foi aprovado pela CMTondela. Aplicação dos carimbos em sugestão de embalagem e etiquetas impressas em papel artesanal desenvolvido durante a semana. Fonte: arquivo da investigação.

O projeto do mural, proposto pela Tatiana Ferreira na Oficina do Linho do UA.LABDESIGN 1.0 em 2023, teve o aval da Câmara Municipal de Tondela para a sua execução. Este projeto servirá como uma expressão visual do Ciclo do Linho, celebrando a herança local e conectando o público com essa tradição através de uma abordagem artística e comunitária.

A Oficina do Linho proporcionou a técnica de confecção de papel artesanal [Figura 168] para os alunos e artesãs e teve como propósito produzir as embalagens desde o início na própria AmaCastelões, utilizando os resíduos de papel das casas da aldeia. Foram usados corantes naturais como a cúrcuma e o caril e adicionadas algumas fibras e fios do linho, sementes de linhaça, pétalas e folhas encontradas pelas ruas da aldeia.



Figura 167 -Quase a totalidade dos papéis feitos durante a semana ficou a cargo de Catarina Medeiros que, com 12 anos, aprendeu a técnica e liderou a produção. Na terceira imagem estão as artesãs Daniela e Graça Viegas (filha e mãe) que também experimentaram a técnica. Estes papéis serviram de suporte para receber a impressão com os carimbos desenhados e produzidos pela aluna Tatiana Ferreira. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 168 - Papéis artesanais carimbados e que servem de modelo para cartões postais. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 169 - Margarida Rodrigues, aluna da licenciatura em design, desenvolveu uma coleção de brincos utilizando os resíduos das etapas do Ciclo do Linho e ofereceu-os às artesãs da AmaCastelões. À direita, a artesã Marquitas exibindo o seu presente. Fonte: arquivo da investigação.



Figura170 — Margarida ainda explorou capas de cadernos que utilizou retalhos, resíduos de linho e burel, fibras e material vegetal do entorno costurados à máquina. Fonte: arquivo da investigação.



Figura171 — Margarida vestindo uma das suas criações, que combinou o linho tingido naturalmente com cúrcuma e um pedaço de tecido azul que ela mesma trouxe. Fonte: Pedro Almeida.



Figura172 - Simone Formiga, docente da PUC-Rio, explorou o tingimento com elementos naturais, criando um catálogo-caderno de testes e experimentos. Preparação dos elementos naturais para tingimento posterior. Fonte: Simone Formiga.



Figura173 - Ana Margarida Amaral, aluna da licenciatura em design, experimentou a impressão direta com flores e folhas naturais em linho artesanal e industrial. Fonte: arquivo da investigação.

A professora convidada da PUC-Rio, Vera Damazio, colaborou com as artesãs — Natividade, Ilda e Marquitas [Figura174] - na criação de joias a partir de materiais selecionados no território, nomeadamente, galhos e folhas de oliveiras, flores e ramos de plantas que estão no entorno da AmaCastelões, e fibras do linho recém espadeladas. Nesse contexto, aproveitou-se para valorizar o saber-fazer da Ilda com as suas flores de crochê [Figura175].



Figura174 - As artesãs Natividade, Ilda e Marquitas e suas criações colaborativas. Fonte: arquivo da investigação.



Figura175 — Joias desenvolvidas em colaboração entre a Profª Vera Damazio e as artesãs da AmaCastelões - Natividade, Ilda e Marquitas. Joias assinadas pelas criadoras. Fonte: arquivo da investigação.

Esses projetos não apenas permitiram aos estudantes aprenderem, mas também transmitir as suas novas habilidades às artesãs locais, resultando num exercício intergeracional proveitoso e de troca mútua.

A abordagem simultaneamente individual e coletiva de partilha colaborativa do conhecimento demonstra como o espírito do design cria pontes entre gerações e culturas diferentes, enriquecendo ambas as comunidades, acadêmica e local, e promovendo a preservação das tradições artesanais. É um exemplo notável de como o design pode ser uma ferramenta de empoderamento e transformação, ao mesmo tempo em que celebra as riquezas culturais de um local.

Os professores Pedro Almeida e Paulo Bago D'Uva apresentaram em conjunto a Oficina do Burel, na qual os alunos tiveram a oportunidade de trabalhar com a matéria-prima de forte tradição da região, colaborando com professores e artesãos locais para explorar as possibilidades do burel na criação de formas tridimensionais a partir de uma superfície bidimensional. O objetivo era repensar a capucha tradicional e questionar as suas funções. Os estudantes realizaram esse estudo com o apoio e a demonstração da artesã Áurea, e traduziram visualmente essas funcionalidades em desenhos e fotografias. Em homenagem à célebre Laranja de Castelões, desenvolveram o conceito de capucha da *Laranja com vista para o Caramulo* [Figura176]. Além disso, os alunos e as artesãs exploraram a versatilidade do burel em várias aplicações, incluindo a capucha, sapatilhas e outros acessórios como malas e carteiras, usando retalhos e desperdícios de material.

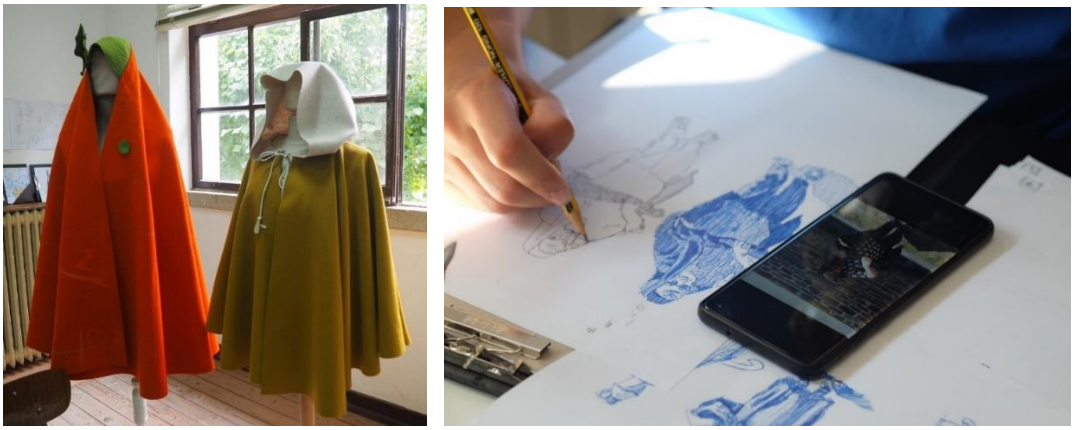


Figura176 - À esquerda a capucha cor de laranja em homenagem às laranjas de Castelões e um modelo mais curto com capuz em linho. À direita, António Completo, aluno do mestrado, que ao ouvir as histórias da artesã Áurea que revelaram os múltiplos usos da capucha, traduziu-os visualmente por meio do desenho, documentando as diferentes funções da capucha. Fonte: Arquivo da investigação.



Figura177 - A professora e artesã Ana Fraga explorou a possibilidade de fazer sapatilhas em burel, criando um modelo caracterizado pela presença de várias linhas de costura aplicadas ao burel de forma aleatória e livre. Esta sapatilha servirá de modelo para ser desenvolvida em colaboração com o Centro Tecnológico do Calçado de Portugal (CTCP). Fonte: Pedro Almeida.



Figura178 - Capote desenvolvido por Teresa Moura, aluna da licenciatura em design, juntamente com a professora Lurdes (Caramulo), que criaram um capote mais curto em burel com diferentes cores e cortes para explorar a tridimensionalidade do material. Fonte: arquivo da investigação, António Completo e Abhishek Chatterjee.



Figura179 - Sara Martins, aluna da licenciatura em design, debruçou-se no tema da reutilização, selecionou e usou os resíduos de burel para criar uma versão colorida e quente da capucha por meio de uma colagem-composição, mantendo-se fiel ao desenho original da capucha e militando contra o desperdício de material. Modelo: António Completo. Fonte: Pedro Almeida.



Figura180 - Margarida Rodrigues desenvolveu, na Oficina do Burel, brincos deste material e algumas bolsas com sementes de linhaça no seu interior que podem ser aquecidas no micro-ondas ou resfriadas no congelador. A criação destas bolsas foi inspirada por uma história verdadeira compartilhada pela artesã Marquitas, que envolveu o tratamento de um familiar doente justamente com uma bolsa com sementes de linhaça. Durante os testes de uso, as pessoas reagiram positivamente à sensação de conforto que a bolsa proporcionou, especialmente quando colocada no pescoço à noite para aliviar as tensões do dia e para relaxar. Fonte: arquivo da investigação.

Além disso, Margarida Rodrigues participou ativamente em várias oficinas, incluindo a do linho e do burel. Isso resultou em uma colaboração única, na qual as bolsas criadas combinaram características de ambas as matérias-primas, destacando a versatilidade

e a riqueza das possibilidades de design que esses materiais oferecem. Através do design, Margarida conseguiu conectar elementos da tradição local com inovações contemporâneas, tornando sua contribuição valiosa e multifacetada. Ainda, houve pequenos ensaios de volumetrias e a produção de algumas malas (bolsas). O processo foi realizado em colaboração e foi possível explorar diferentes possibilidades relacionadas com a capucha e com o próprio burel. Essa oficina foi um exemplo de como o design pode reinterpretar e revigorar as tradições locais, combinando sabedoria artesanal com abordagens contemporâneas. A colaboração entre estudantes, professores e artesãos locais resultou em projetos que mantêm as raízes culturais da região, mas também abrem novas possibilidades para o uso do Burel em produtos criativos e funcionais. Essa abordagem demonstra a importância de preservar e renovar as tradições, adaptando-as às necessidades e tendências atuais. É um testemunho do "poder" do design como uma ferramenta de inovação cultural e econômica.

Na Oficina da Madeira, coordenada pelo professor José Leite, estavam os alunos Carolina Lemos, Micaela Silva, Daniela Caraman, Pedro Oliveira e Carolina Cabrita. A oficina abordou o uso de elementos de madeira em combinação com o linho, focando-se nas componentes da luz e do linho. O grupo explorou a relação entre a madeira e o linho, com a madeira atuando como um elemento neutro que proporciona um modelo de teste. A madeira moldada foi usada também para criar peças que envolviam iluminação e linho [Figura181]. O desafio era combinar esses materiais de forma criativa e única, levando em consideração as suas propriedades e características.

José Leite salientou que este desafio, do ponto de vista logístico, representou uma significativa melhoria das condições e exigências técnicas em comparação às anteriores edições nas Aldeias do Xisto. Lá foi necessário montar de raiz certas oficinas específicas, como a que coordenou em Janeiro de Cima. Realçou, ainda, a conveniência de, nesta edição, ter a oficina estabelecida e preparada, o que elimina a exigente tarefa de deslocação, montagem e desmontagem das máquinas e equipamentos no contexto. Além disso, atualmente o professor vive nesta região da imersão a menos de uma hora de carro de Aveiro, o que torna mais conveniente para a realização deste tipo de iniciativas e projetos. Também espera que estas ações continuem a desenrolar no futuro, consolidando ainda mais esta rotina de atividades com o propósito de beneficiar a comunidade local, evitando que se percam no tempo. Dos protótipos realizados deverão ser os principais benificiários os membros envolvidos da comunidade, devendo-se para isso garantir uma estrutura de acompanhamento e apoio técnico, sempre que necessário, um compromisso necessário para garantir que as iniciativas tenham sucesso a longo prazo, reforçou.



Figura181 - Candeeiro com madeira moldada e linho, desenvolvido pela aluna Micaela. Na imagem da direita, parte dos resultados da Oficina da Madeira, a partir do cubo como elemento neutro, os alunos apresentaram as suas ideias de iluminação com a ajuda do linho nas suas diversas etapas, tecido, fibra e fio. Fonte: arquivo da investigação.

Durante o processo de desenvolvimento, os alunos perceberam a necessidade de complementar seus projetos com elementos de outras oficinas, evidenciando a interação e colaboração entre as diferentes áreas do design. Essa colaboração entre oficinas permitiu que cada aluno expressasse a sua sensibilidade, abordagem e estilo distintos em seus projetos.

O resultado da Oficina da Madeira foi altamente positivo e os participantes demonstraram um compromisso excepcional, concluiu o professor José, que expressou, ainda, o seu agradecimento à dedicação dos participantes e destacou que esta oficina foi a primeira em sua ainda incipiente oficina, mas que foi extremamente auspiciosa. Ele também mencionou que a oficina serviu como um teste inicial e que no futuro ele planeja explorar ainda mais as possibilidades de combinar madeira moldada com outras técnicas locais, como exemplo, a cestaria. A iniciativa foi vista como um grande sucesso e a colaboração e a criatividade dos jovens participantes foram muito elogiadas pelo professor José Leite.

Nuno Dias apresentou a Oficina do Digital, destacando a importância do meio digital no design contemporâneo e a sua relação com a vida cotidiana. Mencionou como o digital é parte fundamental da infraestrutura do mundo e disse que a mudança de paradigma trazida pela inteligência artificial valorizará o trabalho humano e permitirá o acesso a novos mercados e estratégias. Também realçou a importância do design como uma disciplina de mediação entre o conhecimento científico e técnico e as necessidades e preferências das pessoas.

O Professor Mário Vairinhos, responsável pela Oficina do Digital, explicou como foi abordado o desafio de trazer o digital para a aldeia e como procuraram evitar uma abordagem de cima para baixo. Disse, também, que buscou envolver as três alunas — Daniela Carrapato, Diana Ferreira e Eduarda Cysneiros - no processo de design,

permitindo que explorassem o potencial do digital em conjunto com as outras oficinas. O objetivo norteador da oficina foi garantir que o digital não fosse apenas uma camada posterior acrescida ao produto, mas uma parte intrínseca de sua experiência de uso. A abordagem focou no uso da Realidade Aumentada, uma tecnologia que possibilita a interação entre o mundo físico e o digital. Uma das principais áreas de pesquisa em Realidade Aumentada envolve a detecção de objetos e elementos, como marcadores fiduciais binários, que permitem a sobreposição de objetos digitais no ambiente físico. Isso possibilita uma interação rica, em que o cenário real se mistura com o virtual para o usuário ampliar a sua experiência.

As participantes da Oficina do Digital escolheram trabalhar com o projeto da Leonor, que estava desenvolvendo uma peça que incorporava a complexa temporalidade do Ciclo do Linho, incluindo as suas diferentes fases durante o processo de tecelagem no tear. O uso da Realidade Aumentada permitiu criar uma narrativa digital que não apenas enriquecesse a experiência do consumidor, mas também estabelecesse um vínculo afetivo com o produto ao revelar o processo artesanal por trás dele.

Embora o trabalho com o digital tenha seus desafios técnicos, as alunas conseguiram desenvolver um protótipo funcional em apenas dois dias, superando as dificuldades com habilidade e demonstrando um forte trabalho em equipe. Durante a demonstração da Realidade Aumentada [Figura182], foi utilizado um marcador fiducial relacionado à fase do espadelar. Ao apontar um telemóvel ou tablet para o marcador, a pessoa pode interagir com o produto físico, seja ele uma sapatilha, uma peça de roupa ou uma luminária, e explorar outras camadas de comunicação. O aplicativo sobrepõe informações digitais ao objeto físico, permitindo que o usuário obtenha detalhes adicionais sobre o ciclo de produção do linho e o processo artesanal envolvido.

Essa integração do digital com o físico acrescenta uma nova dimensão à experiência do utilizador, permitindo que ele compreenda melhor a complexidade e a riqueza cultural do produto.

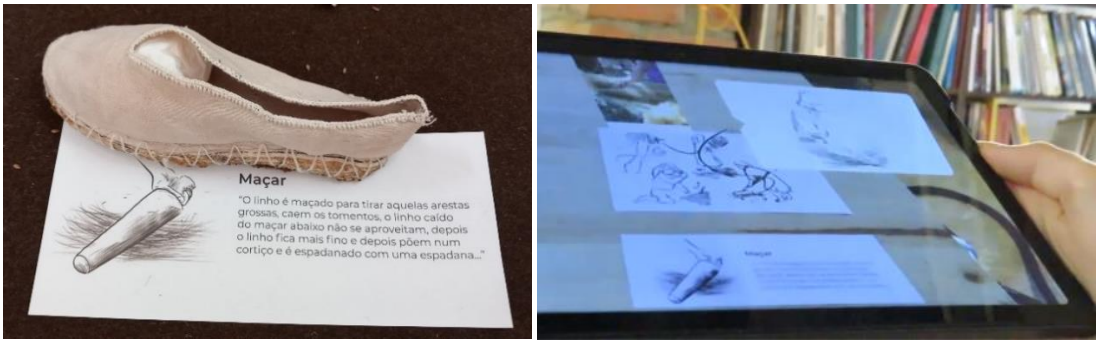


Figura182 - Teste da Realidade Aumentada (RA) pelas alunas da Oficina do Digital. Fonte: arquivo da investigação.

Outra proposta de projeto, a *Rota do Linho Aumentada*, explorou a forma como o digital pode ser usado para aprimorar a sinalética e a experiência dos visitantes na região, através de *totens* [Figura183] espalhados pela aldeia, com *QR Code* que direciona as pessoas para as novas camadas de informação. Na aldeia de Múceres há fibra ótica e, neste caso, o digital pode ser uma ferramenta valiosa para atrair pessoas e até nômades digitais para a região.



Figura183 - Proposta de sinalética para a Rota do Linho Aumentada, a partir da leitura de *QR Code* impresso nos *totens* que seriam espalhados pelas rotas da região. Fonte: arquivo da investigação.

A apresentação desta oficina culminou com a exibição de um *teaser* do documentário que está sendo produzido pelo aluno Francisco Oliveira e que destaca os projetos e as atividades realizadas durante a semana do UA.LABDESIGN 1.0.

Sobre a semana da prática

Como foi mencionado anteriormente, os convidados foram chamados a refletir sobre os resultados do UA.LABDESIGN 1.0 durante a sessão de apresentação dos resultados e encerramento. Apresenta-se a seguir um breve resumo das suas falas que podem ser lidas na íntegra no Apêndice B — Diário de Campo.

Diretores da área do Design da Universidade de Aveiro

O Diretor da Licenciatura em Design da UA, Gonçalo Gomes, começou por relevar o papel fundamental da iniciativa do projeto UA.LABDESIGN e da sua coordenação, e destacou a exigência do processo de envolver os alunos em contexto de aprendizagem nas aldeias. Gonçalo Gomes realçou que os alunos não esquecerão o que aprenderam em Aveiro, que a "tecnologia" não se limita ao conhecimento científico contemporâneo, mas também inclui técnicas antigas e tradicionais, ricas em conhecimento e com uma forte componente de pensamento de design. Assim, o ensino do design não pode deter-se apenas nas últimas tendências tecnológicas, mas também desenvolver a compreensão profunda das tecnologias tradicionais, já que num mundo em rápida

transformação, com a ascensão da inteligência artificial, estas experiências diferenciadoras tornam-se, ainda mais, uma vantagem valiosa para o futuro dos alunos.

A seguir falou a Diretora do Mestrado em Design, Professora Cláudia Albino, que começou por louvar o papel da equipa de professores e alunos pelo trabalho realizado, destacou a importância da relação com o território e a construção de uma rede de envolvimento com a comunidade, incluindo artesãos, professores, alunos, autarquia e outros membros locais. Albino evidenciou a importância de uma coleção criada não apenas para a comunidade, mas que seja também visível para o mundo, aproveitando a tecnologia digital para ampliar o alcance do projeto, no qual as redes estabelecidas têm o potencial de crescer. Cláudia Albino realçou que neste processo a comunidade deve continuar a se beneficiar do projeto, encerrando as suas observações sublinhando a singularidade dos produtos resultantes da fusão entre habilidades artesanais e design. Salientou, ainda, que os estudantes de design envolvidos nesta experiência não serão mais os mesmos designers, e que a vivência proporcionada por estas imersões tem o potencial de alterar de maneira significativa as suas perspectivas e abordagens futuras.

A Diretora do Mestrado em Engenharia de Design e Produto, Professora Fátima Pombo, destacou a interação entre diferentes áreas e manifestações do design, tecnologia e conhecimento, bem como a importância de atrair os melhores alunos e de desenvolver seu potencial, observando que experiências como esta podem ser uma maneira eficaz de atrair e preparar esses alunos para competir no mercado profissional. Também ressaltou a identidade da universidade como um local de conhecimento e aprendizado, e como as transformações do mundo afetam o que é ensinado e as metodologias utilizadas. Salientou a relevância do evento como uma forma de mostrar que a universidade está se relacionando com diferentes metodologias e respondendo aos desafios contemporâneos e motivando o empreendedorismo, o turismo cultural e a relação com as novas tecnologias. Para Fátima Pombo a experiência é fundamental e o produto final não é apenas um objeto de consumo, também é detentor de significado e valor simbólico, realçando a natureza *inter-, multi- e transdisciplinar do* processo demostrado. Sugeriu que este ensaio pode dar origem a uma tipologia diferenciada de ensino universitário em resposta a desafios contemporâneos específicos como o empreendedorismo, o ecoturismo e as respostas ecológicas.

A vice-diretora do Programa Doutoral em Design, Professora Joana Quental, começou por realçar o número e a diversidade de pessoas presentes na sala, vindos de áreas e contextos diversos, destacou que através do evento assiste à realização de um sonho. Joana Quental ressaltou a importância dos afetos, de aprender a fazer coisas com as mãos, como costurar ou trabalhar tecidos, e como essas experiências podem impactar positivamente a vida dos alunos. Sugerindo uma ideia de bem-estar, acredita que a

experiência proporcionou momentos de pausa e tranquilidade para os participantes, o que é essencial, não apenas para o design, mas para a vida em geral.

O Diretor do programa Erasmus, Professor Rui Costa, falou sobre a importância da experiência que os alunos tiveram durante o evento e como essa experiência complementa o que é ensinado na universidade. Destacou que nem todos os alunos têm o mesmo interesse em participar em atividades desse tipo, mas a diversidade de opções é fundamental. Rui Costa também abordou o desafio da internacionalização e como levar esse tipo de atividade para um contexto internacional. Recordando uma experiência análoga numa oficina de azulejaria, realça a importância deste tipo de abordagem e do impacto encantatório que estas experiências têm nos alunos internacionais.

A Diretora do Programa Doutoral em Design e vice-diretora do ID+, Professora Helena Barbosa, começou por resumir a experiência numa exclamação: "impressionante!". Destacou a importância da colaboração e da interação entre os diferentes ciclos de ensino (licenciatura, mestrado e doutoramento), referindo também sobre a participação de alunos de outras instituições de ensino e ressaltou a importância das pontes que se podem estabelecer entre os níveis de ensino. O ID+ tem apoiado esse tipo de iniciativa que, além de ser direcionado aos investigadores, também o é para alunos de mestrado e licenciatura, salientando o papel fundamental que Nuno Dias desempenhou nesse processo. Ressaltou ainda a necessidade de se ultrapassar as fronteiras locais e alcançar um público internacional por meio de publicações em revistas científicas e conferências internacionais. Por fim, Helena Barbosa referiu a importância de compartilhar os projetos desenvolvidos no contexto destas oficinas e expressou a sua esperança de que essas iniciativas continuem a acontecer no futuro.

O coordenador do UA.LABDESIGN, Nuno Dias, reconheceu com esta semana que se havia cumprido um antigo sonho, recordando a importância do designer João Nunes no início desta jornada, que verdadeiramente se iniciou com o Projeto Agricultura Lusitana.

Representantes locais

O Presidente da JF de Castelões, Gonçalo Pereira [Figura 184], enalteceu a AmaCastelões e destacou o importante papel que a Associação desempenha na comunidade. Gonçalo Pereira recordou que a investigadora chegou à AmaCastelões num momento crucial de grande dificuldade para o grupo de agricultoras-artesãs. Apesar de haver planos da JF de Castelões e da CM Tondela para renovar as instalações da Associação devido à falta de condições na Sede antiga, refere que o interesse demonstrado pela investigação surgiu como um novo impulso para que se tornasse viável a transferência para a nova Sede em Múceres. Visivelmente comovido com o intercâmbio entre os alunos e a comunidade local, destacou com orgulho o bom

acolhimento tradicional da aldeia de Múceres. Ofereceu, ainda, todo o apoio possível durante o seu mandato, reconhecendo a importância para a freguesia de Castelões do projeto e da colaboração entre a universidade e a comunidade local.

A Presidente da CM Tondela, Engenheira Carla Antunes Borges [Figura 184] começou por destacar a necessidade de projetos sustentáveis em todos os aspectos: social, econômico e ambiental, sendo que a política pública deve acompanhar projetos de longo prazo, mesmo que não produzam resultados imediatos, mas que revelem perseverança. Também ressaltou o salto qualitativo que o projeto sobre o Ciclo do Linho deu, graças à colaboração entre a comunidade, a universidade e a Câmara Municipal e elogiou a combinação de saberes tradicionais com métodos modernos, tornando o projeto contemporâneo. Concluiu afirmando que é fundamental que estes projetos sejam sustentáveis a longo prazo e não se limitem a exposições temporárias, expressando esperança de que Tondela faça parte de projetos futuros com as universidades, dada a importância estratégica de uma maior interação entre a academia e o território.



Figura 184 - Eng. Carla Antunes Borges, Presidente da Câmara de Tondela e Sr. Gonçalo Pereira, Presidente da Junta de Freguesia de Castelões. Fonte: arquivo da investigação.

O UA.LABDESIGN proporcionou uma experiência que transcendeu o ambiente acadêmico convencional, com destaque para o valor das práticas artesanais, muitas vezes subestimadas em meio ao foco crescente nas inovações digitais e na própria inteligência artificial.

A valorização do território e das técnicas tradicionais além de ser um resgate histórico, é também uma maneira de enriquecer o aprendizado dos alunos, conectando-os a novas formas de pensar e criar. Esse enfoque desafia a visão limitada de tecnologia, considerando que o conhecimento artesanal tem um valor comparável às inovações científicas, especialmente em um mundo em que a diferenciação criativa é cada vez mais crucial.

O entusiasmo com o potencial da tecnologia foi celebrado, mas precisamos de um debate mais profundo sobre os desafios que ela pode representar, como a inclusão

digital em comunidades menos conectadas e a sustentabilidade dessas soluções a longo prazo.

Reconhecemos o poder transformador dessas vivências imersivas no campo, e acreditamos que essas mudanças podem ser mantidas e integradas nas futuras trajetórias profissionais dos designers se os estudantes forem incentivados a adotar uma postura empreendedora e a buscar ativamente o seu lugar no mundo profissional. Ao cultivar a mentalidade de empreendedorismo, os alunos aprendem a identificar oportunidades de mercado, inovar a partir de suas experiências práticas e valorizar tanto as tradições quanto as inovações. Essa abordagem não apenas amplia as suas possibilidades de atuação, mas também lhes permite criar projetos que unam sustentabilidade, cultura e tecnologia, consolidando as suas próprias marcas e carreiras no competitivo cenário do design.

Em suma, o UA.LABDESIGN representa uma integração intensa entre design, tradição e inovação, impactando não apenas o aprendizado dos alunos, mas também contribuindo para a preservação dos saberes e revitalização das comunidades locais. O sucesso do projeto está em equilibrar esses elementos, mas devemos continuar a dialogar e refletir sobre como tornar essas iniciativas sustentáveis e adaptáveis ao futuro.

Inquérito com alunos sobre o UA.LABDESIGN 1.0

Foi encaminhado via *WhatsApp* a ligação para o *Google Forms* para que os alunos participantes respondessem ao inquérito sobre a experiência do UA.LABDESIGN 1.0. Obtivemos oito respostas, das quais, três da Oficina da Madeira, duas do Linho, duas do Digital e uma do Burel.

A questão "*De um modo geral, o que aprendeste na semana do UA.LABDESIGN?"* teve respostas das mais variadas, que podemos resumir como uma experiência que se revelou uma jornada enriquecedora e multifacetada, que transcendia a simples aquisição de conhecimento técnico. Através da experimentação contínua e da exploração de materiais e métodos, houve um aprendizado profundo, tanto em termos de técnicas específicas quanto em compreensão cultural e histórica. Um elemento destacado dessa aprendizagem foi a experimentação com os materiais. O processo de produção do linho, desde a sua semeadura até o manejo do tear, foi um ponto de estudo intenso. Além disso, a exploração de técnicas de confecção de linho em Múceres e a visita ao Museu Terras de Besteiros proporcionaram uma perspectiva cultural valiosa. Isso reflete uma tendência crescente na valorização de materiais naturais e sustentáveis, bem como na redescoberta de técnicas artesanais tradicionais.

Em suma, a experiência no UA.LABDESIGN foi uma combinação de aprendizado técnico, cultural e colaborativo, destacando a importância da experimentação, da valorização do patrimônio cultural e da integração de novas tecnologias no design.

Na questão sobre "*Como pensaste o projeto que desenvolveu?" (conceito, objetivos etc.)* as respostas fornecidas revelam uma diversidade de conceitos, objetivos e métodos aplicados, refletindo a riqueza e a complexidade do processo criativo.

Um dos projetos centrais foi a criação de uma sinalética para a rota do linho, combinada com a utilização da Realidade Aumentada. Esta iniciativa visava conectar os visitantes com a tradição local, proporcionando uma experiência imersiva ao reviver a atividade do linho. O uso de imagens de senhoras da terra, que conhecem profundamente a tradição do linho, ofereceu uma espécie de "cápsula do tempo", enriquecendo a experiência com autenticidade e profundidade histórica.

Outro aspecto importante referido foi a flexibilidade no desenvolvimento dos projetos. Por exemplo, na oficina da Madeira, a simplificação do projeto inicial não foi vista como uma limitação, mas como uma oportunidade para uma experimentação mais aprofundada e significativa. Este enfoque na experimentação, em detrimento de uma estrita adesão a conceitos pré-definidos, destacou-se como um princípio orientador do processo criativo, como revela um dos participantes:

> *"O processo criativo que nos foi proposto teve como base a elaboração de experiências desprendidas de uma pré-conceção, partindo do princípio de que as melhores ideias são aquelas que não sendo projetadas, acabam por transpor uma maior quantidade de conceitos possíveis. Os conceitos não foram uma prioridade no processo, mas sim a experimentação de técnicas".*

A abordagem aberta e contextual aos projetos permitiu a incorporação de sugestões e a adaptação às necessidades locais, como ajudar as tecedeiras nas suas tarefas diárias. Projetos como a estampagem direta de flores no linho mostraram a fusão de técnicas tradicionais com ideias contemporâneas. Além disso, um dos objetivos principais foi destacar a complexidade e o trabalho árduo envolvido na obtenção do linho, utilizando a arte urbana e a ilustração para aumentar a visibilidade da Associação. Isso reflete uma consciência da importância de valorizar e divulgar o patrimônio cultural e artesanal.

Por fim, a exploração de métodos tradicionais, como a marcenaria e o bordado, combinados com técnicas modernas como a projeção de luz através dos elementos relacionados com o linho, ilustrou uma abordagem criativa que visava surpreender e engajar o público. Houve colaboração, inovação e um forte compromisso com a valorização da cultura e das tradições locais, integrando tecnologias modernas e técnicas tradicionais em uma abordagem criativa e educativa, como relata um dos participantes:

> *"Quis principalmente criar efeitos com projeção de luz no linho. Tentei criar efeitos surpresa nas peças e usar métodos tradicionais de execução, nomeadamente marcenaria e bordado".*

As respostas para a questão *"De que maneira esta experiência poderá influenciar na tua carreira como designer?"* representaram um impacto significativo na maneira como os participantes percebem e abordam as suas carreiras no campo do design. Esta influência se manifesta de várias maneiras, cada uma refletindo diferentes facetas do processo criativo e da prática profissional.

A experiência serviu como um catalisador para o reconhecimento do próprio potencial, especialmente para uma participante com formação em arquitetura. Ela refere que descobriu que poderia contribuir significativamente para ampliar os projetos de outros profissionais, uma percepção acompanhada de um reforço na autoconfiança. Além disso, os participantes aprenderam a valorizar também a experimentação com materiais desde o início do processo de design, em vez de se concentrarem exclusivamente no desenho. Essa abordagem mais integrativa e prática pode levar a um processo de design eficaz e inovador, permitindo um melhor equilíbrio entre a concepção e a realização física dos produtos.

O contato direto com o artesanato e o espírito territorial também emergiu como um aspecto crucial. Esta experiência enriqueceu a compreensão dos participantes sobre a seleção de materiais e processos, além de destacar a importância da inclusão da comunidade local na criação dos artefatos. A valorização dos saberes antigos foi outro ponto de aprendizado significativo. Os participantes reconheceram a importância de integrar conhecimentos e técnicas tradicionais em seus projetos futuros. A experiência também reforçou a importância das relações humanas e da construção de redes de contatos no design. A interação com colegas e o intercâmbio de experiências e conselhos foram percebidos como fundamentais para o crescimento profissional e pessoal. Além disso, a oportunidade de aprender com as pessoas locais proporcionou um conhecimento que vai além do que é ensinado nas universidades, como referiu um participante:

> *"Falar com as pessoas da terra e aprender com elas o que não se aprende numa universidade nem em nenhum curso, já me acrescenta muito para o meu futuro como designer".*

Esses aprendizados práticos e baseados na experiência são inestimáveis para qualquer designer que busca entender e aplicar princípios do design de forma mais profunda e contextual.

Por fim, a experiência estimulou nos participantes uma maior confiança e uma abordagem mais livre e experimental no processo criativo. Essa mudança de

mentalidade, permitindo mais espaço para a experimentação e a aceitação do erro como parte do aprendizado é relevante para o desenvolvimento de um designer.

Quando questionados sobre o que achavam *que a AmaCastelões poderia ganhar com o trabalho desenvolvido por eles*, as respostas dadas indicam uma variedade de maneiras pelas quais o trabalho realizado pode beneficiar significativamente a AmaCastelões. Estas contribuições se manifestam de várias formas, cada uma delas trazendo um valor único e potencialmente transformador para a Associação. A ênfase na promoção e visibilidade da AmaCastelões surge como um tema central. Um dos participantes explicou:

> *"A minha atuação concentrou-se na promoção e destaque da AmaCastelões, dando prioridade à sua visibilidade. Por meio do meu projeto, a Associação pode explorar novas oportunidades de embalagem, estabelecer formas inovadoras de interação com o público (por meio de um mural interativo) e ainda abrir espaço para a criação de novos produtos, incorporando ilustrações em diversas formas, como postais e impressões em linho, semelhante ao que foi realizado nas sapatilhas".*

Essas propostas não apenas destacam a singularidade dos produtos da AmaCastelões, mas também servem como um meio eficaz de contar a sua história e disseminar a sua marca. Outro aspecto relevante é a exploração artística do linho através do jogo de luz e sombra que faz referência aos cadeeiros desenhados pelos participantes da Oficina da Madeira. Este enfoque oferece uma nova perspectiva sobre a beleza e a versatilidade do linho, potencialmente atraindo um público mais amplo e diversificado. Essa abordagem enaltece o material e, também, revela a rica história e cultura associadas a ele.

A ideia de desenvolver produtos de alta qualidade usando materiais locais é outra contribuição importante, refletindo uma abordagem consciente e sustentável ao design, que promove a AmaCastelões como uma entidade que valoriza a qualidade, a autenticidade e a conexão com a comunidade local.

Além disso, o trabalho realizado pode servir de exemplo inspirador para futuras edições e projetos na *AmaCastelões*. Produtos físicos, como os candeeiros mencionados, que são criados com paixão e alegria, não apenas demonstram a habilidade e a dedicação dos envolvidos, mas também têm o potencial de tocar os visitantes de forma emocional e duradoura, através da história do próprio objeto e das pessoas e contextos envolvidos na sua criação e produção.

O aumento do turismo e a valorização cultural são outros benefícios potenciais. Atraindo mais visitantes, a AmaCastelões tem a oportunidade de mostrar o trabalho realizado, aumentando a apreciação e o reconhecimento do linho como um elemento cultural significativo.

Sobre a experiência de estar na aldeia, a questão seguinte no inquérito, foi recebida de forma extremamente positiva pelos participantes, destacando-se como um elemento importante e enriquecedor da vivência no projeto. As respostas refletem uma variedade de sentimentos e percepções, todas convergindo para a apreciação dessa experiência única. Para alguns, a estadia na aldeia representou um retorno às raízes ou uma conexão com uma parte fundamental de si mesmos. Esse sentimento de pertencimento e identificação foi acentuado pelo acolhimento caloroso dos locais, que desempenharam um papel fundamental em fazer com que os visitantes se sentissem em casa. Para quem cresceu em ambientes semelhantes, a experiência foi como um retorno ao lar, proporcionando um conforto familiar e uma reconexão com as suas origens:

> *"Tendo crescido na aldeia, para mim foi como estar em casa. Os locais tiveram também um papel fundamental para que isso acontecesse, receberam-nos sempre com o maior carinho e calor".*

A mudança de cenário, especialmente para aqueles vindos de ambientes urbanos e agitados, foi muito apreciada. O contraste com a vida na cidade, muitas vezes caracterizada pelo ritmo acelerado e pelo excesso de estímulos, fez com que a calma e a simplicidade da aldeia fossem particularmente revigorantes. A interação com a comunidade local foi outro aspecto valorizado e a natureza do grupo, relativamente pequeno e concentrado, também favoreceu uma maior interação e troca de ideias entre os participantes, criando um ambiente propício para a colaboração, a reflexão e a criatividade. Os designers se conectaram não apenas com o projeto, mas também uns com os outros de maneira mais significativa.

> *"A vivência na aldeia tornou o projeto ainda mais estimulante, afastando todas as fontes de estímulos externos. Isso possibilitou uma conexão mais profunda com o designer interior e com todo o conhecimento adquirido, dado que tínhamos acesso limitado à internet. Além disso, a experiência propiciou uma maior interação e troca de ideias entre os participantes, dada a natureza de um grupo relativamente pequeno, permitindo assim uma imersão mais autêntica no espírito local e na interação com a comunidade".*

Em resumo, estar na aldeia proporcionou uma oportunidade valiosa de conexão com as raízes, com a comunidade e com o próprio trabalho criativo, influenciando profundamente a experiência e o desenvolvimento dos participantes. Revelaram, ainda, ter tido uma experiência compreensiva e transformadora durante o UA.LABDESIGN, marcada por aprendizados técnicos e culturais, colaboração, e uma forte conexão com as tradições locais. Esses aspectos enriquecem as carreiras dos participantes, ao mesmo tempo que proporcionam benefícios tangíveis para a AmaCastelões e para a comunidade local, destacando a importância de projetos que integram tecnologia, tradição e interação humana.

Por fim, a criação de uma imagem forte e as várias abordagens propostas oferecem um leque de benefícios para a AmaCastelões, desde a promoção e o aumento da

visibilidade até a valorização da cultura do linho e a criação de produtos de alta qualidade [Figura 185]. Estas iniciativas têm o potencial não só de enriquecer a Associação em termos materiais e culturais, mas também de fortalecer sua conexão com a comunidade e visitantes.

Em resumo, a experiência no UA.LABDESIGN foi transformadora, incentivando uma abordagem mais integrada, experimental e humanizada no design. Essa abertura para novos métodos, técnicas e conhecimentos sinaliza um caminho promissor para a inovação, a continuidade e o crescimento contínuo no campo do design.



Figura 185 - Os produtos desenvolvidos no âmbito do UA.LABDESGN 1.0 2023, expostos no estande da FICTON 2023, em Tondela. Fonte: arquivo da investigação.

4.5.13.7 *UA.LABDESIGN 1.1*

Este foi um modelo de imersão curta de fim de semana nas aldeias de Múceres (Castelões) [Figura 186] e da Ribeira (Campo de Besteiros) [Figura 187], de 10 a 12 de fevereiro de 2024, para definir a comunicação, o nome da Coleção e a produção dos bastidores frontais para os candeeiros que serão produzidos e comercializados. Os candeeiros foram propostos na Oficina da Madeira do UA.LABDESIGN 1.0 2023. Os alunos de mestrado, Diana, Eduarda, António e Tatiana, juntamente com as artesãs da AmaCastelões, a investigadora e os professores Nuno Dias e José Leite propuseram o nome *Coleção Celeste* [Figura 188] para a primeira edição limitada e assinada de doze candeeiros. Desenvolveram, ainda, uma proposta de bordado para os bastidores, que consistiu em representar as doze constelações do zodíaco bordadas pelas artesãs.

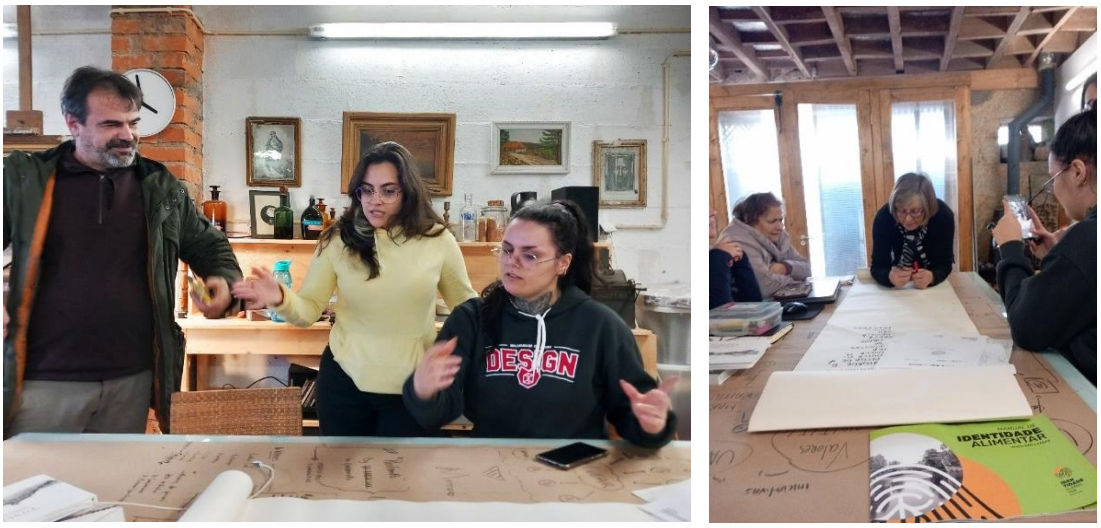


Figura 186 - Trabalho em andamento na Oficina em Múceres. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 187 - Trabalho em andamento na Oficina da Ribeira. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 188 - Na primeira imagem o candeeiro está desligado e ficam em evidência as estrelas bordadas no linho. Quando, na segunda imagem, a luz está acesa, revela-se a constelação, neste caso, a de Gêmeos. Candeeiro Coleção Celeste, constelação de Gémeos. Resultado da imersão do UA.LABDESIGN 1.1 2024. Fonte: arquivo da investigação.

4.5.14 UA.LABDESIGN 2.0

O *UA.LABDESIGN 2.0 2024 - O Espírito da Partilha* aconteceu durante a semana de 30 de junho a 1 de julho de 2024, novamente de forma imersiva na aldeia de Múceres, Tondela. A iniciativa realizada em colaboração entre o ID+ e o Departamento de Comunicação e Arte da UA (DeCA), que teve como objetivo levar a pesquisa e o ensino universitário para as aldeias do interior, no concelho de Tondela, Portugal.

A segunda edição, sob o lema "O Espírito da Partilha" [Figura 189], explorou como a partilha de recursos, conhecimentos e experiências pode fortalecer laços comunitários e construir um futuro resiliente e inclusivo. Durante uma semana de "imersão radical" em Tondela, investigadores e estudantes da Universidade de Aveiro trabalharam com a comunidade local em soluções de design inspiradas na identidade cultural da região, através de produtos, serviços, eventos e oficinas participativas.

A iniciativa se concentrou no Ciclo do Linho de Castelões e teve como sede a AmaCastelões, em conjunto com outras oficinas localizadas nas aldeias do Caramulo, e na freguesia de Campo de Besteiros. Esta segunda edição do UA.LABDESIGN estruturou-se em vários ateliers e oficinas com o objetivo de promover um ambiente de aprendizagem, inspiração e desenvolvimento.



Figura 189 - Cartaz da edição de 2024 do UA.LABDESIGN. Design: Nuno Dias. Fonte: arquivo da Investigação.

4.5.14.1 *Oficina do Linho*

A Oficina do Linho esteve focada na preservação e continuidade do Ciclo do Linho de Castelões, visou contribuir para a valorização simbólica do linho artesanal com vista a atrair uma nova geração de artesãos e gerar artefactos inovadores neste setor tradicional. Os participantes puderam aprender com as artesãs e experimentar a fiação do linho com as mãos e da estopa com o auxílio de uma fiadeira mecânica [Figura 190].



Figura 190 - A artesã e fiandeira da AmaCastelões, Natividade Rodrigues, a ensinar a estudante Lia a fiar. Ao lado, a artesã Rosa a explicar ao aluno do mestrado em Design, João, como se inicia o processo de fiar estopa na fiadeira mecânica. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 191 - O grupo da Oficina do Linho com as artesãs da AmaCastelões a fiar. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 192 - A oleira Xana Monteiro aprendendo a fiar e a tecer na Oficina do Linho. Fonte: arquivo da investigação.

Os participantes também aprenderam e exercitaram tecer nos teares da AmaCastelões [Figura 192 e Figura 194] e em teares portáteis [Figura 193], utilizando os fios que eles próprios fiaram. Este processo da fiação é lento e é com o tempo de prática que a técnica vai se aprimorando, numa semana é possível ensinar e aprender os fundamentos da fiação, só o tempo e o exercício é que fará com que uma pessoa se torne em uma verdadeira fiandeira.



Figura 193 - Lia teceu a sua peça num tear manual utilizando o fio que ela própria fiou durante a semana de imersão, juntamente com retalhos de linho tingidos que estavam à disposição dos designers. Ao lado, detalhe da tecelagem. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 194 - O trabalho que Xana teceu no tear combinando o linho e a estopa da AmaCastelões, com tecido em linho tingido com cúrcuma, com o fio que ela própria fiou e, ainda, partes da planta do linho recém arrancada. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 195 – Novo cartão de visitas proposto pela Oficina do Linho para a AmaCastelões, que inclui uma amostra do linho de Castelões tecido por Lia. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 196 - Conjunto de tecelagens realizadas durante a semana do UA.LABDESIGN utilizando os fios que os participantes fiaram, combinados com outros materiais. Fonte: arquivo da investigação.

4.5.14.2 *Oficina do Calçado/Linho-Burel*

A Oficina do Calçado/Linho-Burel em conjunto com o Centro Tecnológico do Calçado de Portugal (CTCP) [Figura 197], propôs o desenvolvimento de calçado e outros

elementos de vestuário em linho e burel, além da produção de elementos a incorporar na narrativa digital dos artefactos [Figura 200 e Figura 201].



Figura 197 - Processo de desenvolvimento dos protótipos dos calçados, as gáspeas (parte de cima dos sapatos). Fonte: Pedro Carvalho de Almeida.



Figura 198 - Detalhe do calçado Coletivo, com linho tecido por várias mãos na AmaCastelões com fio de linho artesanal, estopa, e linho tingido naturalmente com feijão preto, com atacadores (cadarços) em linho e sola com material reciclado. Fonte: Pedro Carvalho de Almeida.



Figura 199 - Sapatilha Ilda, feita com linho artesanal tingido naturalmente com chá de hibisco e com a aplicação de crochê feito pela artesã Ilda. À direita, a Sapatilha Rosa, confeccionada com linho artesanal fiado e tecido pela mãe da artesã Rosa. Fonte: Pedro Carvalho de Almeida.

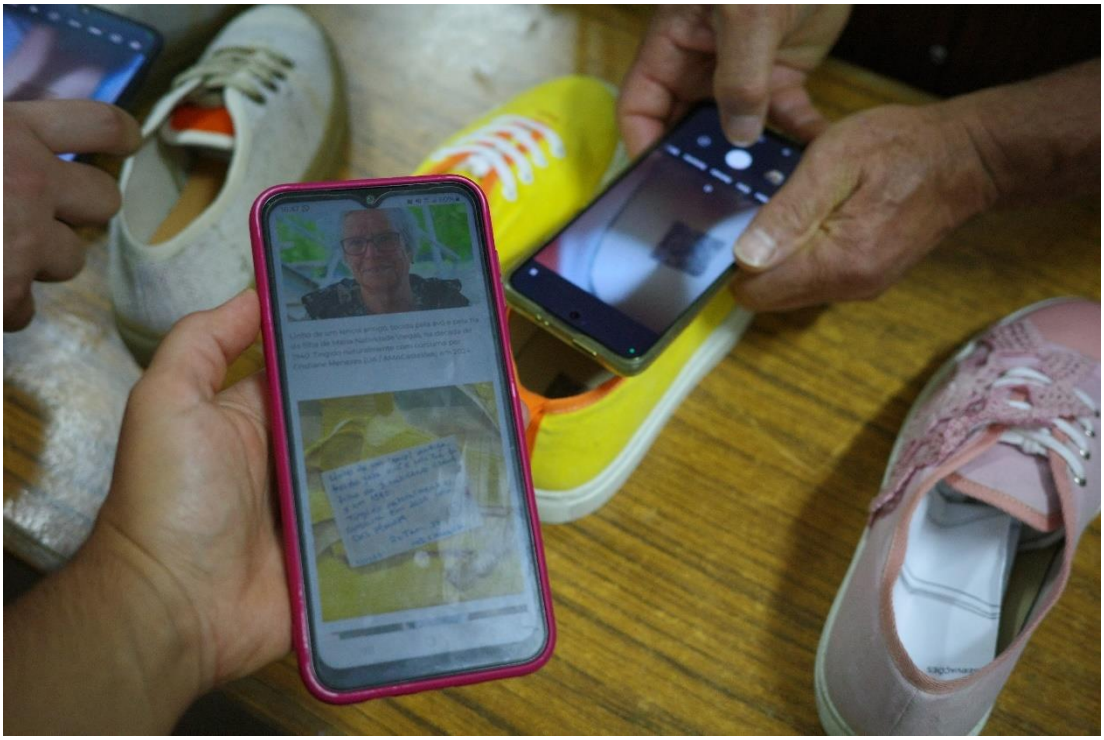


Figura 200 - Teste da tecnologia NFC[80] na Sapatilha Natividade. Fonte: Pedro Carvalho de Almeida.

[80] Near Field Communication

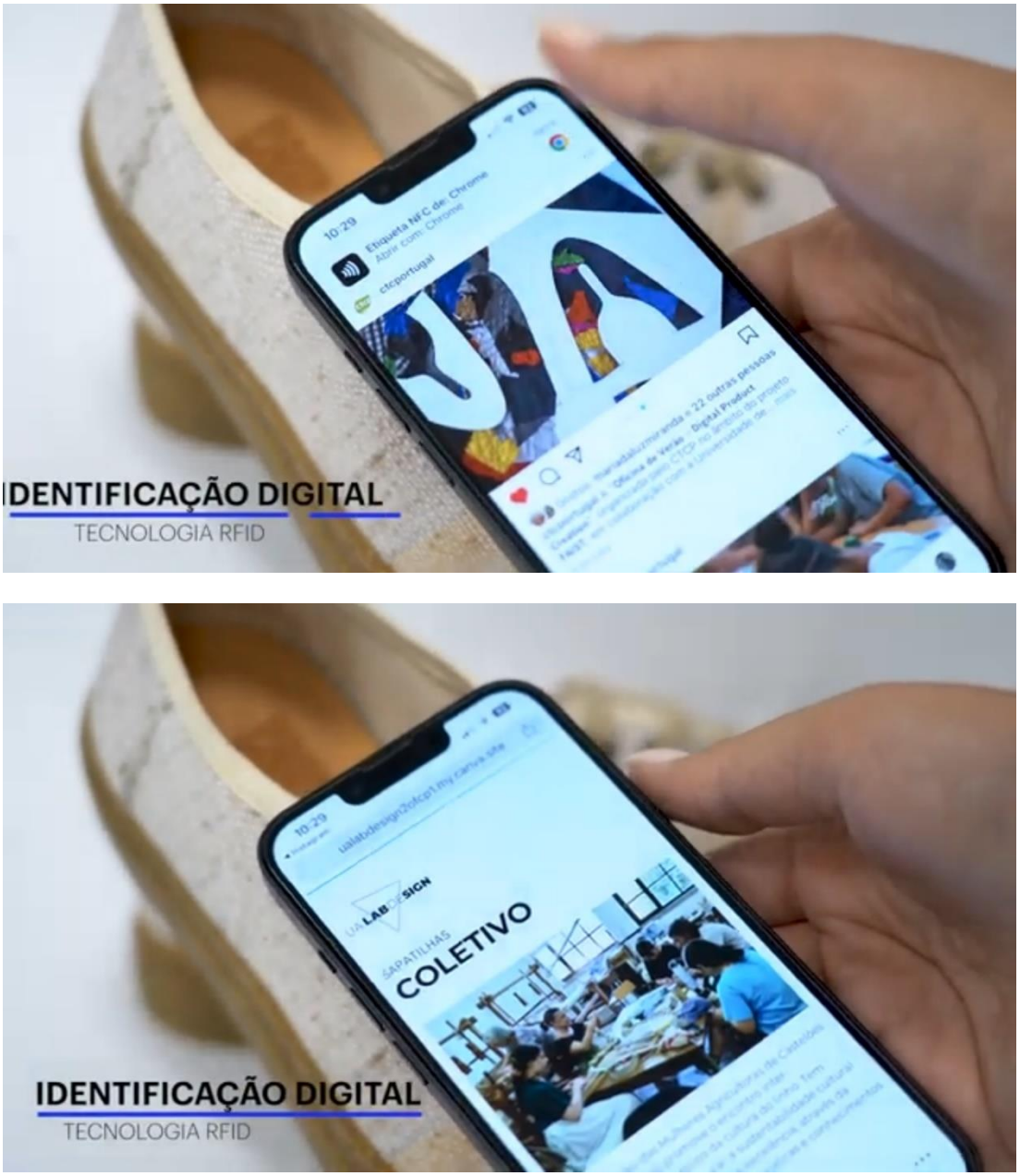


Figura 201 - Captura do ecrã do vídeo realizado pelo CTCP sobre a Oficina do Calçado do UA.LABDESIGN 2.0 2024, que apresenta a tecnologia RFID e NFC utilizada nas sapatilhas. Fonte: CTCP- https://www.youtube.com/watch?v=SBMeqDOrmP4.

4.5.14.3 *Oficina do Barro*

A Oficina do Barro ocorreu na oficina do professor José Leite, na Ribeira em Campo de Besteiros, com o apoio técnico da ceramista Marisa Alves, vinda do Porto e do oleiro de Molelos, mestre António Marques. Foram desenvolvidas diferentes ideias relacionadas ao tema *O espírito da partilha,* que resultaram em objetos de uso prático, como travessas, potes e centros de mesa e de uso contemplativo como os vasos e peças de decoração [Figura 202 e Figura 203]. A cozedura das peças está prevista para o final do mês de outubro na olaria do mestre António Marques, em Molelos.





Figura 202 - Processo do desenho ao produto. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 203 - O grupo de participantes da Oficina do Barro, a ceramista Marisa Alves, o professor José Leite, Daniela, António, Elaine, Leonor e Tatiana. Fonte: arquivo da investigação.

4.5.14.4 *Oficina de Impressão Gráfica*

A Oficina de Impressão Gráfica explorou a técnica da Cianotipia em papel, tecido e cerâmica [Figura 204]. Os participantes desenvolveram projetos relacionados ao Ciclo do Linho, usando as texturas da planta e das fibras.



Figura 204 - Experiências do uso da técnica de cianotipia em papel, tecido e em cerâmica. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 205 - Resultados da Oficina de Impressão Gráfica. Fonte: arquivo da investigação.



Figura 206 - O grupo de participantes da Oficina de Impressão Gráfica: Bernardo, Ana Carolina, Gabriel, Denise, professora Olinda e o seu filho Miguel e Inês. Fonte: arquivo da investigação.

5 Discussão dos Resultados

Como indicado, esta investigação foi inicialmente motivada pelo desejo de aprofundar o estudo iniciado do mestrado da investigadora, com o objetivo de construir uma taxonomia do *novo*. No campo teórico, o estudo identificou dez categorias, conforme detalhado no subcapítulo 2.1. No entanto, a necessidade de ir a campo e realizar uma investigação empírica a procura de referências para a compreensão dos diferentes significados que o *novo* poderia ter, levou à escolha da Associação das Mulheres Agricultoras de Castelões (AmaCastelões) como o contexto para aprofundar o estudo. A partir dessa imersão, surgiu o enquadramento de uma nova categoria, que se designa *Novo com Tradição* e se tornou o foco principal deste estudo.

Na primeira visita à associação, a investigadora encontrou os elementos centrais da pesquisa de campo: *um território* - Castelões; *uma tradição* – o Ciclo do Linho; *pessoas* – um pequeno grupo de quatro idosas agricultoras-artesãs, resilientes guardiãs de um conhecimento ancestral. Além disso, identificou um forte desejo por parte das artesãs: o de deixar como legado para as futuras gerações a sabedoria envolvida nas vinte e duas fases no Ciclo do Linho de Castelões, um património cultural valioso e em vias de extinção. Cabe relembrar que este pequeno grupo têm uma característica única, a de que cada uma das artesãs conhece – e é capaz de realizar – cada uma das *fases* do Ciclo do Linho, "as voltas que o linho dá", e são capazes, ainda, de ensiná-las, com gosto e orgulho, a quem quiser aprender.

Ao longo dos quase quatro anos de imersão no contexto da AmaCastelões, com idas semanais à região de Tondela, a investigadora foi identificando diversas oportunidades de atuação no campo prático do cotidiano da associação, da aprendizagem do Ciclo do Linho, do desenvolvimento de uma identidade visual para a Associação, de articulação com os órgãos públicos governamentais locais e municipais, do envolvimento com o território de Castelões, da necessidade de aumentar o número de praticantes do Ciclo do Linho, de desenvolver no território oficinas intergeracionais entre as artesãs e estudantes de design.

A intervenção esforçou-se no sentido de ajudar a promover o conhecimento tradicional do Ciclo do Linho e as suas técnicas de produção; articulou com a comunidade e órgãos municipais e locais; atuou para desenvolver competências técnicas e criativas, para estimular a criatividade e a inovação no contexto do design e artesanato e, também, promover a conexão entre a comunidade e o meio acadêmico, contribuindo para o enriquecimento do patrimônio cultural de Tondela.

Diante disso, resgatamos as questões iniciais que nortearam a presente tese e, mais do que dar respostas definitivas, avaliamos à luz das considerações os resultados obtidos ao longo do estudo. A primeira e mais ampla questão foi:

Como pode o diálogo entre o design e a tradição enraizada no lugar onde atua, gerar artefactos e soluções inovadoras que transformem realidades existentes em realidades desejadas, promovendo a economia local, a transferência de conhecimento, a potenciação e continuidade da herança cultural?

A abordagem desenvolvida demonstrou que é possível integrar práticas artesanais ancestrais com métodos contemporâneos de design, criando não apenas produtos, mas também narrativas culturais que agregam valor ao que é produzido. O Ciclo do Linho, que é parte fundamental da tradição de Castelões, foi revitalizado pela intervenção do design, permitindo a criação de novos produtos que respeitam a tradição e que são adaptados às demandas e sensibilidades contemporâneas.

Pode-se dizer que este processo também promoveu a economia local, ao expandir a visibilidade e o alcance dos produtos artesanais, conectando-os através da tecnologia NFC, por exemplo, com possíveis mercados mais amplos. Além disso, a transferência e a troca de conhecimento entre as artesãs e os estudantes de design criou uma plataforma intergeracional de aprendizagem, garantindo que os saberes tradicionais sejam passados para as novas gerações de forma enriquecedora e colaborativa. Ao mesmo tempo, o patrimônio cultural foi fortalecido, com a continuidade de práticas artesanais que, sem essa intervenção, poderiam estar em risco de desaparecer, especificamente, o Ciclo do Linho de Castelões.

Os resultados desta investigação não apenas reafirmam a relevância de manter as tradições artesanais vivas, mas também indicam como a *Inovação com Tradição* pode ser uma força transformadora na criação de valor social, cultural e econômico. A base sustentável estabelecida pelo projeto continua a apoiar e a fortalecer as contribuições dos artesãos para a economia, a cultura, o território e a identidade da comunidade envolvida.

Um marco fundamental nesse processo foi a mudança da Associação para uma nova sede. Esse espaço físico proporcionou uma base estável e essencial para a realização de atividades colaborativas de aprendizagem e de experimentação, principalmente relacionadas com o Ciclo do Linho. A nova sede não serve apenas como um ponto de encontro para as artesãs trabalharem o linho, mas também como um espaço dinâmico para práticas educativas, como as oficinas propostas por esta investigação no âmbito do Projeto UA.LABDESIGN.

Outro desenvolvimento crucial foi o codesign da identidade visual para a comunidade de artesãs de Castelões. Esse processo, conduzido de forma colaborativa, garantiu que

a identidade criada tivesse uma conexão semântica profunda com o território e com a sua herança cultural. A nova identidade foi concebida para ser visualmente representativa do território de Castelões, para gerar valor social, simbólico e econômico para a comunidade local. Através dessa nova identidade visual, a comunidade pôde comunicar de forma mais eficaz seus valores e tradições, tanto para os mercados locais quanto para novos mercados globais, podendo ampliar o reconhecimento e a visibilidade das pessoas, dos processos do Ciclo do Linho, bem como dos produtos artesanais de Castelões.

Esses dois marcos iniciais abriram caminho para um terceiro e possivelmente mais significativo resultado da pesquisa: o reconhecimento crescente do público e a expansão da base de praticantes envolvidos no Ciclo do Linho, como já foi mencionado. Com o aumento do interesse, tornou-se claro que a prioridade do projeto era expandir a prática artesanal, assegurando que o conhecimento ancestral fosse transmitido para novas gerações. Isso está refletido no crescimento constante do número de membros praticantes, o que garante a continuidade e a revitalização das tradições locais.

A nova sede da associação também passou a ser um espaço essencial de aprendizagem ativa e exploração criativa, permitindo que novas gerações e interessados aprendam diretamente com as artesãs locais e participem ativamente do desenvolvimento de novos produtos. Essa prática envolve a preservação das técnicas tradicionais e, também, a experimentação com novos produtos que permitam atingir novos mercados, exemplo disso são as sapatilhas/tênis e os candeeiros/luminárias propostos como parte dos resultados das oficinas do UA.LABDESIGN.

Pode-se destacar ainda a importância de ser sensível à natureza polissêmica de conceitos como inovação, riqueza e valor. Esses conceitos podem ter significados variados, dependendo do contexto cultural e social em que são aplicados. No caso de Castelões, a riqueza e o valor não são apenas medidos em termos econômicos, mas também em termos de preservação e continuidade cultural, da transmissão de conhecimento e da identidade coletiva. A investigação considera que as artesãs de Castelões e os seus saberes são património cultural imaterial e nisto, também, está a riqueza e o valor. A compreensão e a ativação desses valores subjacentes são essenciais para garantir que essas práticas artesanais permaneçam relevantes no contexto contemporâneo.

A combinação de inovação e tradição criou um modelo de desenvolvimento integrado, onde a herança cultural é revitalizada e projetada para o futuro, assegurando que a prática artesanal permaneça economicamente viável e culturalmente significativa.

Estes resultados sublinham a importância de continuar a investigação e as ações em torno da *Inovação com Tradição*, pois se trata de uma abordagem que promove tanto a

inovação técnica e simbólica, como também o fortalecimento das comunidades locais e a valorização do patrimônio imaterial, essencial para a construção local de um futuro sustentável.

A segunda questão:

> *Quais princípios e diretrizes devem ser desenvolvidos para a "Inovação com Tradição"?*

A respeito desta questão, os resultados encontrados por esta investigação foram três princípios e algumas diretrizes transversais que combinam e interagem no contexto da Inovação com Tradição que serão detalhados na sessão dos Resultados Teóricos nos pontos 5.1 e 6.3.

E a terceira questão é:

> *De que forma a "Inovação com Tradição" pode influenciar e enriquecer a educação e a prática profissional no campo do design?*

A Inovação com Tradição introduziu uma abordagem interdisciplinar que estimula o diálogo intergeracional entre artesãos e estudantes. Essa cúmplice e duradoura relação pode, não só assegurar a continuidade das técnicas ancestrais, mas também capacitar os designers a reinterpretarem as tradições de forma contemporânea, abrindo espaço para novas possibilidades criativas e soluções sustentáveis. Ao trabalhar em contextos específicos, como no caso do Ciclo do Linho de Castelões, os estudantes e designers puderam valorizar os recursos e os processos locais, incorporando-os em suas criações de forma significativa.

Essa abordagem estimula uma reflexão crítica sobre os impactos das inovações no design, incentivando uma produção consciente e sustentável. Nesse sentido, o conceito de Inovação com Tradição presente no ensino de design pode formar profissionais que estão mais sensíveis e conscientes sobre as questões culturais e sociais ligadas à tradição, entendendo que o design pode ser uma ferramenta poderosa para o desenvolvimento sustentável das comunidades.

Em suma, os impactos encontrados pela investigação são: a identidade da AmaCastelões; as redes de contato e parcerias estabelecidas com as entidades privadas e públicas locais; a intergeracionalidade proporcionada pelas oficinas nas aldeias de Tondela; a oportunidade do desenvolvimento local através do design no território que resultou na continuidade do apoio camarário ao UA.LABDESIGN.

5.1 Resultados Teóricos

Neste panorama, pode-se destacar os resultados teóricos mais relevantes como a proposição da categoria Novo com Tradição, como uma das categorias mais relevantes

da taxonomia do novo, que foi evidenciada e surgiu no âmbito da pesquisa de campo. E, ainda, a tipologia de inovação em design que designamos *Inovação com Tradição,* como uma tipologia da inovação mais abrangente, que integra a mais específica da Inovação através da Tradição[81]. A seguir, apresentamos os conceitos e contributos originais desta tese no contexto teórico.

Taxonomia do novo

A investigação revelou desdobramentos significativos em torno da percepção do conceito de "novo", tanto em termos fenomenológicos (do ponto de vista da percepção das pessoas) quanto absolutos (relacionados à realidade, ao mercado e à inovação). Ao expandir uma *taxonomia do novo*, composta por *onze categorias*, observou-se que a percepção do novo varia de acordo com a natureza e a utilização dos artefatos, sendo fortemente influenciada pela cultura do consumo. A análise mostrou que o desejo pelo novo, conforme argumentado por Lipovetsky (2010), reflete uma busca por libertação dos hábitos passados, expressando-se como uma forma de renovação subjetiva. A pesquisa destacou a polissemia do termo "novo", revelando que seu significado é relativo e moldado pelas características dos objetos, pela cultura e pela história. Essa variabilidade é ainda mais pronunciada quando considerada à luz das experiências pessoais de cada indivíduo. A taxonomia resultante, composta por onze categorias, reflete a complexidade e as diferentes nuances do conceito de "novo", oferecendo uma estrutura para analisar como ele é percebido em diferentes contextos e o seu impacto na cultura e no comportamento das pessoas.

Tabela 6 - Categorias do Novo

Categorias do Novo	**Descrição dos objetos pertencentes às categorias**
Quatro categorias do Novo (Menezes, 2007)	
Novo em folha	Itens completamente novos, nunca retirados das embalagens ou usados.
Novo para mim	Objetos usados por outros, mas novos para uma nova pessoa que os adquire.
Novo por parecer novo	Objetos usados ou renovados que parecem novos.
Novo por ser atual	Produtos com novas versões ou atualizações tecnológicas. Pode envolver obsolescência programada.
Continuidade da Taxonomia do Novo	
Novo efêmero	Itens que são novos por um curto período, os produtos perecíveis, descartáveis, de uso sazonal ou os que “estão na moda”.
Novo clássico	Objetos novos atemporais e perenes.
Novo antigo	Objetos antigos que são reinventados ou reintroduzidos no mercado.
Novo por ser familiar	Variações incrementais de produtos existentes.
Novo customizado	Produtos personalizados às preferências individuais.

[81] *Innovation Through Tradition*, proposta por Alfredo De Massis et al. (2016).

Novo no mundo	Invenções e inovações sem precedentes.
Novo com tradição	Objetos que incorporam saberes e técnicas tradicionais ou referências à herança cultural.

O conceito de *Novo com Tradição* reflete uma postura de respeito às tradições locais, ao mesmo tempo em que reconhece a necessidade de inovação e adaptação às demandas contemporâneas para manter viva e renovada determinada herança cultural relacionada à tradição de um lugar ou território. Essa categoria defende não apenas a preservação da herança cultural local, mas também abre caminhos para novas possibilidades criativas e soluções sustentáveis, a partir da ressignificação das tradições, da promoção de produtos e materiais locais, da fusão entre o antigo e o novo, da valorização da cultura local, da colaboração intergeracional, da imersão radical em contexto.

Esta perspectiva ultrapassa a noção de que novo e tradição são ideias opostas, demonstrando como a sua combinação pode ser uma alavanca para o desenvolvimento sustentável e para a continuidade da herança cultural. O encontro do novo com a tradição, assim, torna-se uma componente vital do que pode ser simultaneamente *atemporal e inovador*.

Inovação com Tradição

No âmbito das tipologias de inovação discutidas nesta tese, as que se aproximam do que propomos como a categoria da *Inovação com Tradição* são: a inovação aberta no que tange à troca de ideias entre diferentes atores; a inovação endógena que emerge da própria cultura e usa recursos locais; a guiada pelo design que valoriza os significados e a linguagem e inova na narrativa.

Os elementos-chave para o conceito de “Novo com Tradição” incluem o uso de técnicas, práticas e formas tradicionais, a reinterpretação das tradições sob uma perspectiva contemporânea, o respeito pela herança cultural e a valorização da identidade local através da interação entre gerações. A partir dessas premissas, a investigação identificou oportunidades significativas para o design no contexto da “Inovação com Tradição”, destacando-se as seguintes ações na tabela abaixo:

Tabela 7 - Design no contexto da Inovação com Tradição

Ações para o Design no Contexto da Inovação com Tradição	
Preservar técnicas e sabedoria ancestrais	promover a transmissão de conhecimento entre gerações para manter vivas as práticas hereditárias.
Reforçar a identidade cultural local	através da criação de objetos que refletem e celebram a história e as tradições da região.

Valorizar recursos locais e métodos de produção sustentáveis	priorizar práticas que respeitem o meio ambiente.
Adaptar tradições ao contexto moderno	preservar a essência cultural enquanto se incorpora elementos contemporâneos, reconhecendo que a identidade cultural é dinâmica.
Promover e Facilitar a colaboração entre designers e artesãos	fomentar a criação de objetos que combinem inovação contemporânea com habilidades tradicionais.

Princípios e diretrizes para a Inovação com Tradição

Os princípios encontrados pela investigação para a Inovação com Tradição e que devem ser priorizados para garantir a integridade, a autenticidade e a continuidade das práticas culturais e artesanais são: a rastreabilidade, a intergeracionalidade e a continuidade cultural.

A *rastreabilidade* é um princípio fundamental para assegurar a integridade e a confiança na autenticidade dos produtos e práticas culturais. Permite que qualquer inovação seja rastreada até suas raízes, garantindo que as novas contribuições respeitem e reflitam uma herança cultural genuína. A rastreabilidade proporciona transparência para que os consumidores compreendam o que estão consumindo ou experienciando, desde a proveniência do objeto, o significado cultural e até as pessoas envolvidas em todo o processo de produção. Por exemplo, no caso específico das luminárias, a rastreabilidade demonstraria: o tipo de madeira utilizado e quem produziu o objeto; a origem do linho, quem semeou, fiou, teceu, bordou; o território onde 'nasceu' a ideia; a história das pessoas, do lugar, da produção.

O princípio da *intergeracionalidade* é essencial para assegurar a transmissão de conhecimento e valores tradicionais de forma significativa. Esse princípio valoriza a sabedoria das gerações mais velhas, enquanto incentiva a reintegração desses saberes nas mais novas, promovendo a sua interação. Esse diálogo intergeracional garante que as tradições sejam reinterpretadas de uma maneira relevante, preservando a sua essência ao mesmo tempo que se abre para a inovação. A imersão dos estudantes de design transformou o seu cotidiano, o da Associação, o da aldeia e, em particular, o das artesãs. Vivenciaram de forma empática as oficinas durante a semana de trabalho colaborativo, ajudando, ensinando, aprendendo. Houve troca de experiências e afetos que serão memoráveis para ambos – todos os que aprenderam também ensinaram.

Continuidade cultural é um princípio que se orienta para preservação da identidade de uma cultura, enquanto esta absorve novas influências e se adapta a mudanças. A implementação deste princípio pode observar-se pelos resultados das oficinas

realizadas no âmbito do UA.LABDESIGN, concebidas para promover a transmissão das técnicas tradicionais e do saber-fazer. Essas oficinas revelaram-se um espaço vital para a preservação e evolução das práticas artesanais de Castelões, proporcionando uma formação prática tanto para a comunidade quanto para os estudantes.

Diretrizes

A *alma do objeto*, a *ressignificação*, o *pertencimento* e a *perenidade* são as diretrizes transversais elencadas pela investigação como sendo complementares aos princípios, podendo estar contempladas no processo da Inovação com Tradição.

Um dos resultados centrais da investigação foi a identificação da necessidade de os objetos produzidos no contexto da *Inovação com Tradição* refletirem a *identidade cultural* e os *significados* associados ao território, à comunidade, às pessoas, preservando e transmitindo a história desde a sua origem. Nesse contexto, a alma do objeto é também a essência que é transmitida através do princípio da rastreabilidade.

A investigação demonstrou que, ao reinterpretar as técnicas ou o uso dos materiais locais de forma respeitosa, é possível que as práticas tradicionais sejam atualizadas, sem que estas percam a sua essência. A incorporação de novas tecnologias ou práticas modernas é vista como uma ampliação das possibilidades, mantendo um diálogo com o saber-fazer ancestral. Um exemplo é a utilização do linho artesanal de Castelões nas gáspeas das sapatilhas. Nesse sentido, pode-se assumir que a diretriz da ressignificação está em sintonia com o princípio da continuidade. A investigação defende que a tradição, quando atualizada, é a melhor forma de mantê-la viva e relevante, como no caso das sapatilhas em linho e burel.

O *pertencimento* é uma diretriz que busca revelar o envolvimento genuíno dos artesãos e das comunidades locais no processo criativo e acredita-se ser crucial para manter a integridade cultural e social das tradições. Ao valorizar as pessoas, o saber artesanal e promover relações autênticas entre os designers, artesãos e comunidade, tem-se a base para o senso de pertencimento, de sentir que “fez algo”, que pertence ao desenvolvimento do projeto, que participou e sente-se colaborador, pertence àquele projeto.

Por fim e não menos importante, deve-se assegurar a diretriz da *perenidade* que tem relação direta com a continuidade, porque refere-se ao facto de que o que se faz deve perdurar, deve persistir por mais tempo, existir em condições por um tempo maior do que as coisas descartáveis. Essa diretriz emergiu como uma resposta direta à necessidade de desenvolver produtos duráveis e sustentáveis. Ao priorizar materiais e processos que garantam a longevidade dos produtos, promovem práticas mais responsáveis, que contrastam com a cultura do descarte. Essa diretriz é importante para

reforçar o compromisso com a sustentabilidade, tanto em termos ambientais quanto culturais.

Essas diretrizes proporcionam uma base sólida para que se pense o projeto holisticamente, respeite e valorize a herança cultural, ao mesmo tempo em que promove o desenvolvimento sustentável e a longevidade dos produtos.

5.2 Resultados Práticos

Consideramos resultados práticos desta investigação, relativamente aos projetos: (1) AmaCastelões e o Ciclo do Linho e (2) UA.LABDESIGN, que serão apresentados ao longo das próximas páginas.

De 4 a 17: um número em ascensão

O estudo centrou-se na observação e na aprendizagem, pela investigadora, do saber-fazer tradicional do Ciclo do Linho. Com o desenvolvimento do estudo foram implementadas ações para valorizar os produtos locais, designadamente, compreender o espaço onde o produto nasce, a sua história e as qualidades relacionadas ao território e à comunidade; incorporar técnicas tradicionais, recursos naturais e habilidades artesanais nos produtos e serviços, em linha com a identificação dos "marcadores de identidade" territorial, como descritos por Krucken (2009).

Para além de uma oficina de produção e tecelagem do linho, a sede da AmaCastelões é um espaço de reunião, de afetos, trocas e cumplicidades, hoje significativamente mais alargado. Durante a participação ativa na investigação etnográfica tivemos a oportunidade de testemunhar com agrado o aumento significativo do número de associadas e artesãs ativas, passando de 4 [Figura 207] para 17 [Figura 208].



Figura 207 - As quatro artesãs que mantinham vivo o Ciclo do Linho, Celeste Nápoles, Natividade Rodrigues, Manuela Dias e Rosa Ferreira. Fonte: arquivo da investigação.

Algumas artesãs que outrora fizeram parte da antiga cooperativa do linho e outras que nunca haviam trabalhado com esta técnica juntaram-se à AmaCastelões para colaborar na continuidade deste saber. Esta renovação significou também o abrir de uma nova esperança sobre o futuro da atividade em Castelões e, quiçá, em outras aldeias espalhadas pelo país.

Das diferentes gerações de mulheres que passaram a integrar a Associação, podemos dizer que a mais jovem nasceu em 1998, poucos anos antes de iniciar as atividades da AmaCastelões e a menos jovem nasceu em 1932, resultando num encontro de diferentes gerações [Figura 208] unidas para o mesmo fim, a manutenção do Ciclo do Linho em Castelões. Esta intergeracionalidade que se verifica hoje na AmaCastelões, promove uma dinâmica enriquecedora que abre um horizonte de esperança, onde o intercâmbio de conhecimentos e experiências entre as diferentes gerações beneficia não apenas o trabalho com o linho, mas também fortalece os laços comunitários e preserva a identidade cultural local.



Figura 208 - Atrás: Manuela Dias, Marquitas, Caridade, Graça, Natividade, Salomé, Céu, Manuela Marques e Rosa. À frente: Ilda, Daniela, Prazeres, Natividade, Cristiane e Celeste. Fonte: arquivo da investigação.

Há três anos escondida do mundo e antecipando a sua inevitável extinção, a AmaCastelões ocupa hoje uma posição central na perspectiva da manutenção da sabedoria tradicional de Castelões, funcionando como uma âncora para a preservação e revitalização de uma futura economia da sabedoria local, que se visiona interligada com o mundo. Convém realçar que a mediação do design se torna crucial na promoção do intercâmbio de conhecimentos entre as artesãs sobre a prática tradicional do linho e a potencial fusão com a inovação acadêmica. Essa troca de informações representa um patrimônio cultural valioso, que carece não apenas de ser salvaguardado pela museografia contemporânea.

A AmaCastelões também revela potencial de impacto no posicionamento para um projeto transdisciplinar para a revalorização do território português, posicionando Castelões como um marco essencial na produção de linho artesanal e na perpetuação do Ciclo do Linho, reforçando, assim, a identidade da região.

O desenvolvimento da AmaCastelões não se limita à preservação da cultura, há também um potencial concreto de gerar renda para a comunidade local, melhorando assim a qualidade de vida e o bem-estar dos envolvidos. Além disso, a promoção da Rota do Linho pela CM Tondela associada à AmaCastelões, pode impulsionar o turismo local, atraindo visitantes interessados em conhecer cada etapa do Ciclo do Linho, desde o cultivo até a produção de linho.

A implementação de projetos de inovação neste contexto artesanal e a formação de tecedeiras, fiandeiras, bordadeiras e crocheteiras são passos essenciais para manter a tradição relevante e atrativa para as gerações mais jovens.

Em resumo, o compromisso de valorizar e desenvolver a AmaCastelões abrange a preservação da cultura, o estímulo à economia local, a promoção do turismo cultural e a sustentabilidade social e cultural, sendo essencial para garantir que a rica herança do Ciclo do Linho seja transmitida às gerações futuras, mantendo viva a chama da tradição, agora em abertura à inovação.

Identidade de Marca AmaCastelões

A Associação não tinha um nome, uma marca e, tão pouco, uma identidade visual. A equipa de investigação desenvolveu o nome da marca, AmaCastelões, e criou a identidade visual para a utilização da marca em *T-shirts*, etiquetas para os produtos, redes sociais, *rollups*, vídeos, para assinar os e-mails, e para todo o tipo de comunicação e visibilidade da AmaCastelões [Figura 209].



Figura 209 - Identidade visual da AmaCastelões: marca, etiquetas, *roll up, T-shirts*. Fonte: arquivo da investigação.

Redes Sociais

Após a criação da marca, criou-se um e-mail para as correspondências digitais da Associação. Também foram criadas páginas nas redes sociais para comunicar com o público externo e dar visibilidade à Associação, às artesãs, aos produtos e eventos. Verifica-se nas redes sociais da AmaCastelões um envolvimento dos familiares das artesãs, de residentes locais e da região e, ainda, daqueles que vivem fora do país, demonstrando orgulho e valorizando o trabalho das artesãs.

Facebook https://www.facebook.com/AmaCasteloes/

Instagram https://www.instagram.com/associacaomulherescasteloes

Canal no Youtube https://www.youtube.com/@associacaodasmulheresagriculto

Documentário Da semente à toalha

Foi realizado um documentário em novembro de 2021, a edição ficou pronta em dezembro de 2022. O lançamento do documentário para o público, tanto nas redes sociais da AmaCastelões como na página do Facebook do ID+, ocorreu em janeiro de 2023. O link para o documentário é https://www.youtube.com/watch?v=-iLpb3G--jg&t=75s.

Reavivar a semeadura do linho em Múceres

A ideia foi convidar as pessoas da comunidade a semear o linho em suas terras e, também, convidar para auxiliar a semeadura do linho da AmaCastelões. Para isso, fez-se uma publicação [Figura 210] nas redes sociais da Associação. Neste primeiro ano, algumas pessoas colaboraram e devido ao tempo chuvoso não foi possível semear em outros terrenos, como estava previsto. Para os próximos anos prevê-se fazer novas chamadas para semear o linho, contribuindo para que Múceres se torne uma área de referência da semeadura e cultivo do linho em Portugal.



Figura 210 – Imagem publicada nas redes sociais para convidar a comunidade a semear o linho. Fonte: arquivo da investigação.

Construção do Mapa do Ciclo do Linho de Portugal

A criação do mapa [Figura 43] com os Museus do Linho e centros interpretativos; com o Ciclo do Linho vivo; com as Representações do Ciclo do Linho por grupos folclóricos e com os Museus com referência ao Linho é um resultado prático da investigação. Constatou-se que a maioria dos museus relacionados tem seções dedicadas ao Ciclo do Linho e somente alguns têm todo o espaço destinado ao Ciclo do Linho.

5.3 Resultados Estratégicos

Os resultados estratégicos envolvem a disseminação nacional e internacional do estudo em contexto científico, as redes formadas com entidades artesanais, instituições locais e administração pública da freguesia e do município.

Tabela 8 - Resumo dos resultados estratégicos

Quadro dos resultados estratégicos da tese – disseminação científica		
Artigos publicados e apresentados em conferências nacionais e internacionais	5	Cumulus 2023, Confia 2023, Digicom 2020, UD'16, UD'15
Artigos publicados em revistas e periódicos	3	Craft Research 2024, Ergotrip 2024, Ergotrip 2022
Apresentações em conferências nacionais e internacionais	13	Cumulus 2023, Confia 2023, IAFOR 2023, DRHA 2023, PCE 2023, IVMC8 2023, Summit 2023, Ecade 2022, Summit 2021, Summit 2020, Digicom 2020, UD16, UD15
Realização de Workshop	2	Desenhar Castelões, Redes Cenários Futuros

Projeto UA.LABDESIGN - Oficinas	4	UA.LABDESIGN 1.0 2023; UA.LABDESIGN 1.1 2024; UA.LABDESIGN 2.0 2024; UA.LABDESIGN 2.1 2024
Comunicação pública	1	Noite Europeia dos Investigadores 2024

As redes estabelecidas pela investigação com outras entidades

Artesanais: Associação Herança do Passado (Almalaguês), Grupo de tecedeiras de Rompecilha, CEISCaramulo.

Locais: Clube Desportivo e Recreativo de Múceres.

Institucionais: Junta de Freguesia de Castelões, Câmara Municipal de Tondela.

Um dos resultados estratégicos do projeto foi a aproximação da academia ao poder público e culminou com a *assinatura de um protocolo* entre a Universidade de Aveiro e a Câmara Municipal de Tondela.

Candidaturas a projetos de financiamento

Em maio de 2024 a investigadora candidatou a AmaCastelões no Prémio BPI LaCaixa | Séniores com o projeto *Entrelaçar Gerações*. O objetivo geral do projeto é promover a autonomia pessoal e o bem-estar das pessoas mais velhas através do fortalecimento das relações interpessoais e da prevenção de situações de fragilidade e vulnerabilidade, utilizando o cultivo e a manufatura do linho como ferramenta de engajamento e interação social. Os objetivos específicos são:

1. Fortalecer as relações interpessoais, promovendo interações entre seniores e jovens, permitindo mitigar o isolamento social e reforçar os laços comunitários.
2. Minimizar o isolamento e a solidão dos seniores, promovendo o convívio social.
3. Aumentar o número de encontros laborais na associação de um por semana para, pelo menos, três, proporcionando melhoria na qualidade das relações interpessoais e entre os seniores e as novas gerações.
4. Capacitar os seniores com novas habilidades práticas de cultivo e manufatura do linho, em busca da autossuficiência e autoestima. Aquisição de teares e rodas de fiar modernas e mais atuais para facilitar a aprendizagem e aumentar a eficiência na produção. Nesse sentido, incentivar a independência das seniores, proporcionando-lhes habilidades úteis e valorizadas, melhorando a infraestrutura disponível.
5. Prevenir situações de vulnerabilidade relativamente à solidão, para a melhoria no bem-estar geral das seniores.
6. preservar e transmitir as técnicas tradicionais de cultivo e manufatura do linho, evidenciando o conhecimento das seniores e fortalecendo o sentimento de

pertença cultural, para manter vivas as tradições culturais, envolvendo jovens e seniores.

7. Facilitar a interação e a cooperação entre jovens e seniores, promovendo o respeito mútuo e o aprendizado colaborativo e participativo, para fortalecer os laços comunitários e promover a solidariedade entre gerações.

5.4 Resultados de Relevância Pedagógica

Os resultados de relevância pedagógica envolvem as ações relacionadas com os *workshops* e as oficinas implementadas pela intervenção. Esses cinco eventos envolveram alunos dos três níveis de estudo, investigadores, professores, artesãs da AmaCastelões e outros artesãos, pessoas da comunidade envolvente.

Oficina Desenhar Castelões

A oficina de desenho "Desenhar Castelões" gerou resultados significativos no que diz respeito à exploração e compreensão visual da identidade local de Castelões. Através de atividades que incluíram a captação de elementos identitários por meio da fotografia, do desenho e de relatos das artesãs e guias locais, os participantes foram capazes de explorar e registrar o património visual e cultural do território de forma profunda e detalhada. Essa abordagem prática permitiu uma imersão direta na vida cotidiana e nas tradições de Castelões, promovendo uma troca rica de saberes entre os habitantes locais e os participantes da oficina. Um dos resultados da oficina foi a criação de estampas e combinações dos elementos visuais coletados durante a atividade, inspirados nas tradições e no território que poderão ser aplicados em novas técnicas, como bordados, carimbos ou outras formas de aplicação artesanal, revelando a essência do território e de sua história. No fim, a oficina se consolidou como um espaço de aprendizado e experimentação, cujos frutos podem impactar diretamente a sustentabilidade e a inovação dentro da comunidade artesanal de Castelões.

UA.LABDESIGN

O Projeto UA.LABDESIGN representou a possibilidade de uma profunda imersão, com foco no reconhecimento do saber fazer tradicional, das pessoas e do território, com o objetivo de promover e fortalecer o Ciclo do Linho e outras artesanias locais. Os resultados demonstram que a dedicação e o engajamento dos participantes — estudantes, investigadores, professores, artesãos e os lugares de atuação: Castelões, Caramulo, Campo de Besteiros, Molelos — criaram um ambiente propício para a troca de saberes intergeracionais, gerando vínculos afetivos que transcendem a simples transmissão de conhecimento técnico. Esse intercâmbio foi essencial para a continuidade e a preservação da tradição do linho artesanal, ampliando a sua relevância cultural e econômica no contexto contemporâneo.

A abordagem colaborativa e interdisciplinar que esteve no centro das quatro edições do UA.LABDESIGN permitiu a interação entre estudantes de diferentes níveis (licenciatura, mestrado e doutoramento) e artesãos locais. Essa troca de experiências não apenas fomentou o desenvolvimento de novos produtos e serviços centrados nos materiais autóctones da região — linho, burel, barro e madeira —, mas também abriu novas possibilidades de inovação. O projeto foi estruturado de modo a respeitar o tempo e o ritmo das práticas tradicionais, promovendo uma interação lenta, que valoriza o processo tanto quanto o resultado final, em consonância com os valores locais e os saberes artesanais.

Um ponto central do UA.LABDESIGN foi o seu alinhamento com a missão do ID+ de promover a transferência de conhecimento para a sociedade. Ao investigar e ativar os valores intrínsecos da cultura do fabrico do linho, o projeto criou oportunidades de inovação econômica, alinhadas com o patrimônio cultural. Os eventos proporcionaram uma plataforma real para testar e validar hipóteses sobre a importância de uma abordagem de design que harmonize tradição e inovação, particularmente em práticas artesanais que exigem um ritmo mais lento e respeitoso para com o lugar e com as pessoas envolvidas.

Ao longo do desenvolvimento do processo, houve uma reflexão constante sobre a importância e o futuro das práticas artesanais na região e o seu diálogo com a investigação e o desenvolvimento em design. A interação entre o saber-fazer artesanal e o design contemporâneo revelou-se uma via promissora para a revitalização do linho artesanal, preservando a sua autenticidade enquanto se abre a novas possibilidades de mercado e de produção.

Uma oportunidade de novo mercado é representada pela produção das sapatilhas que utilizam materiais locais com história. O projeto das sapatilhas foi orientado e articulado pelo professor Pedro Carvalho de Almeida, com a colaboração do Centro Tecnológico do Calçado de Portugal (CTCP). A história das pessoas e do tecido utilizado nas gáspeas estão materializados numa camada virtual graças a um componente tecnológico. Por meio da tecnologia NFC, foi possível acrescentar uma camada de informação aos objetos. Isso permite sua rastreabilidade, desde os processos até a origem, além de possibilitar o enquadramento em uma narrativa contextual.

UA.LABDESIGN 1.1

Essa edição do UA.LABDESIGN resultou numa imersão de um fim de semana nas aldeias de Múceres (Castelões) [Figura 186] e da Ribeira (Campo de Besteiros) [Figura 187], de 10 a 12 de fevereiro de 2024, para definir a comunicação, o nome da coleção dos novos candeeiros, bem como a produção dos bastidores frontais para os mesmos. Originalmente os candeeiros foram propostos na Oficina da Madeira do UA.LABDESIGN

1.0 2023. Os alunos do mestrado: Diana, Eduarda, António e Tatiana, juntamente com as artesãs da AmaCastelões, a investigadora e os professores Nuno Dias e José Leite propuseram o nome *Coleção Celeste* para a primeira edição limitada e assinada de doze candeeiros. Desenvolveram, ainda, uma proposta de bordado para os bastidores, que consistiu em representar as doze constelações do zodíaco bordadas pelas artesãs (Figura 188).

Sapatilhas Cris

O fio do linho, tingido naturalmente com caril e romã, foi selecionado e levado de Castelões para Janeiro de Cima, onde foi tecido na Casa das Tecedeiras com o auxílio da tecedeira Rosa. A convite do professor Pedro Carvalho de Almeida, o tecido foi incorporado ao projeto "Sapatos com História". Em janeiro de 2024, com o apoio técnico do Centro Tecnológico do Calçado Português (CTCP), realizou-se um *workshop* na sede deste centro, localizado em São João da Madeira. O tecido resultou na criação das “Sapatilhas Cris”, que retrata a trajetória da sua confecção, incluindo a história do território, das pessoas envolvidas, da origem do linho e de todo o esforço coletivo. As “Sapatilhas Cris” exemplificam perfeitamente o conceito de Inovação com Tradição, pois une técnicas tradicionais com tecnologias contemporâneas. Por um lado, o linho semeado em Castelões, o fio tingido artesanalmente com produtos naturais e tecido posteriormente na Casa das Tecedeiras, valoriza a técnica ancestral e o saber transmitidos ao longo de gerações. Por outro lado, a integração da tecnologia NFC, permite contar a história do produto de forma interativa e acessível globalmente, é uma inovação que conecta o passado ao futuro.

Esse projeto demonstra como as tradições culturais e artesanais podem ser revitalizadas e projetadas para o mundo contemporâneo sem perder a sua essência. Ao incorporar a tecnologia, a “Sapatilha Cris” amplia o alcance das práticas locais e cria uma narrativa, em que a herança cultural é adaptada às demandas atuais, resultando em um produto inovador que respeita as suas raízes. O produto local pode, assim, compartilhar a sua origem cultural e história numa escala global, criando uma ponte entre o artesanato tradicional e os novos públicos.

Neste contexto, a Inovação com Tradição não surge apenas como uma ideia teórica, mas como uma prática real que relaciona o artesanato com as tecnologias digitais, que se acredita que irá promover um desenvolvimento sustentável e culturalmente enraizado.

A investigação, também, resultou e originou um arquivo digital com imagens, depoimentos e sons locais que documentam o processo e os seus principais momentos. Este arquivo é considerado um resultado relevante, servindo tanto como material de comunicação para um público mais amplo quanto como um recurso para

futuras investigações. A documentação gerada não apenas registra a evolução do projeto, mas também preserva um testemunho valioso da cultura local, permitindo que os resultados do UA.LABDESIGN continuem a gerar impacto acadêmico, cultural e social.

O projeto das Sapatilhas Cris foi apresentado publicamente pela investigadora [Figura 211], na NEI – Noite dos Investigadores 2024, em setembro, em Aveiro.



Figura 211 - A investigadora a apresentar ao público o seu projeto de Inovação com Tradição. Fonte: arquivo da investigação.

Tabela 9 - Resultados da investigação: teóricos, práticos, estratégicos e pedagógicos

Tabela de resultados da investigação	
Resultados Teóricos	Categoria do Novo com Tradição Nova tipologia Inovação com Tradição Princípios e diretrizes para a Inovação com Tradição

Resultados Práticos	Aumento de 4 para 17 artesãs Identidade de Marca da AmaCastelões Páginas nas Redes Sociais AmaCastelões Documentário "Da Semente à Toalha"
Resultados Estratégicos	21 disseminações científicas nacionais e internacionais. Redes Artesanais: Associação Herança do Passado (Almalaguês), Grupo de tecedeiras de Rompecilha, CEISCaramulo. Redes Institucionais: Junta de Freguesia de Castelões, Câmara Municipal de Tondela.
Resultados Pedagógicos	*Workshops* piloto "Desenhar Castelões" e "Rede Cenários de Futuro" UA.LABDESIGN 1.0 2023; UA.LABDESIGN 1.1 2024 UA.LABDESIGN 2.0 2024; UA.LABDESIGN 2.1 2024

Os resultados teóricos, práticos, estratégicos e pedagógicos deste estudo diretamente respondem aos princípios destacados por Albino (2017):

O *Renascer da Técnica* é refletido nas parcerias estabelecidas entre designers e estudantes da Universidade de Aveiro com artesãos locais, como as artesãs da AmaCastelões, do CEISCaramulo e com os oleiros de Molelos. Colaborações essenciais para revitalizar as técnicas tradicionais.

O princípio da *Técnica e Academia* foi representado pelas oficinas realizadas na AmaCastelões como resultado de relevância pedagógica da investigação.

O processo colaborativo nas oficinas entre os designers, estudantes de design e os artesãos responde ao princípio da *Amplificação da Técnica*.

A *Sustentabilidade dos Lugares pela Técnica* foi representado pela continuidade do Ciclo do Linho que resultou em "novas vivências dos territórios", contribuindo para o desenvolvimento sustentável da comunidade.

Já o princípio da *Técnica, Loci e Cultura* foi contemplado pela ressignificação de Castelões como um centro laboral do Linho.

Respondendo ao princípio da *Forma do Conhecimento da Técnica* também está a salvaguarda do Ciclo do Linho que foi aprendido pela investigadora e registrado todas as suas fases para a sua preservação e comunicação, melhor visibilidade e continuidade da prática.

O comprometimento político local e regional e da própria comunidade de Castelões representa a *Politização da Técnica*.

6 Conclusões

O objetivo da investigação foi o estabelecimento de uma nova tipologia de inovação em design, a qual designamos *Inovação com Tradição*, visando a criação do *Novo com Tradição*. Esta abordagem procura harmonizar técnicas tradicionais com métodos inovadores, permitindo o desenvolvimento de produtos e soluções que respeitam e valorizam o património cultural enquanto incorporam elementos contemporâneos e inovadores. O caso de estudo da AmaCastelões proporcionou uma oportunidade relevante para refletir sobre a teoria e a prática da Inovação com Tradição.

Por sua vez, a imersão no contexto do Ciclo do Linho em Castelões, através da mediação restaurativa e da colaboração, contribuiu para a continuidade e valorização da tradição do Ciclo do Linho nesta região. Com estas iniciativas, podemos agora falar com propriedade de um "Novo Ciclo do Linho de Castelões", onde a inovação em design é acolhida, abrindo novos horizontes de possibilidades e uma nova esperança para as artesãs do linho, revitalizando esta prática ancestral com novas perspectivas e possibilidades.

Ao longo do processo, foi possível observar a criação de condições essenciais para a preservação de uma prática cultural milenar em risco de extinção, bem como dos costumes e tradições do linho na aldeia. Assistimos à implementação de recursos valiosos para as artesãs, destacando-se a qualificação de um novo espaço oficinal - a antiga escola primária de Múceres -, o que permitiu aumentar o número de teares de 2 para 6 e sobretudo melhorar as condições de trabalho. Dessa forma, hoje a sede da Associação, para além de ser um lugar qualificado para a prática artesanal, oferece as condições ideais para se tornar uma verdadeira *Escola do Linho*, retomando a função do edifício onde se instalou.

Por sua vez, a introdução de novos equipamentos e o aumento do número de praticantes, facilitada pela mediação do design, aumentou significativamente a capacidade de produção local. Em paralelo, a formação de uma rede de artesãos locais, por ação direta do UA.LABDESIGN, incentivou a troca de conhecimento com outras práticas artesanais da região, fortalecendo o sentido de comunidade e a partilha de experiências.

A chegada de uma nova geração de associadas revitalizou a Associação, elevando a autoestima das artesãs e afastando a perspectiva de uma extinção iminente. Este rejuvenescimento é vital para a continuidade e revitalização das práticas do linho, assegurando que o legado cultural seja transmitido às novas gerações e adaptado aos novos desafios e oportunidades. A inclusão de novos membros não só trouxe novas

ideias e energias, mas também reforçou os laços comunitários e a resiliência da AmaCastelões, permitindo que a cultura do linho continue a prosperar e a evoluir num mundo em constante mudança.

Além disso, houve um esforço consciente para incentivar e aprofundar a investigação e a pedagogia relacionadas à cultura do linho em Castelões. Este enfoque assegura que o conhecimento dessas práticas tradicionais seja preservado e continuado, evitando o risco de se perderem com o tempo. A intervenção também facilitou a participação em novos eventos e a promoção do Ciclo do Linho nas redes sociais, elevando o perfil da atividade como um ativo turístico significativo da região.

As oficinas realizadas na AmaCastelões criaram oportunidades para a troca de experiências entre o design e o artesanato, enriquecendo o processo produtivo com novas técnicas e materiais de tecelagem. Esta interação também contribuiu para a valorização e promoção da identidade territorial, assim como para a consolidação do conceito de "feito localmente", reforçando a importância do artesanato local na economia e na cultura da região.

6.1 Novo com Tradição

A identificação da categoria "Novo com Tradição" na taxonomia do novo representa uma oportunidade relevante para realçar e explorar a relação dinâmica entre memória e futuro, entre os elementos tradicionais e contemporâneos no campo do design. Esta categoria enfatizada foi escolhida com base na necessidade e na importância de preservar a herança cultural local, enquanto se adapta às demandas da sociedade atual. Além disso, essa designação emergiu diretamente da pesquisa de campo, refletindo as realidades vivenciadas no contexto do Ciclo do Linho de Castelões. Através da análise dessa relação, a investigação entendeu que os elementos tradicionais podem e devem ser preservados cuidadosamente, ao mesmo tempo em que a inovação é introduzida de maneira sensível e significativa no contexto da produção artesanal.

6.2 Inovação com Tradição

A amostra de projetos que integram design, artesanato, território e saberes tradicionais evidencia a importância já reconhecida no design e na sociedade de práticas que contribuam para preservar, valorizar e inovar em torno das tradições culturais e dos fazeres artesanais.

Destacamos, ainda, como a tradição, em muitos desses exemplos, já é tratada como um elemento essencial que se pode entrelaçar com a inovação, proporcionando uma abordagem contemporânea que respeita, reinterpreta e revitaliza os saberes ancestrais tradicionais por meio do design.

Esta fusão enriquece tanto a prática artesanal como o campo do design, criando produtos que são ao mesmo tempo autênticos e inovadores, e que refletem uma profunda compreensão e ligação à herança cultural. Torna-se assim evidente a relevância do estabelecimento de uma nova tipologia no âmbito da inovação em design que designamos "Inovação com Tradição".

O processo de Inovação com Tradição busca idealizar e produzir o *novo* por meio da ativação ou fortalecimento da "economia da sabedoria" local, alinhando-se à visão de Stuart Walker (2013). Seu foco está no bem-estar das comunidades, no desenvolvimento cultural e espiritual, priorizando, ao mesmo tempo, a sustentabilidade dos recursos naturais locais. Assim, a Inovação com Tradição apresenta-se como uma abordagem iminentemente colaborativa, combinando a criação individual dos designers com a cocriação através do envolvimento das comunidades locais para o desenvolvimento de produtos, serviços ou soluções de design que entrelaça as práticas sábias e saberes tradicionais de dado lugar ou território com a inovação do design. Este processo deverá resultar na valorização, preservação e ressignificação das heranças culturais, saberes locais e conhecimentos tácitos, para atender às necessidades, demandas e oportunidades atuais. Desta forma, a ideia de Inovação com Tradição objetiva fortalecer a identidade comunitária e a continuidade dinâmica da sua herança cultural, promover a sustentabilidade e revitalizar práticas culturalmente relevantes em declínio, criando o *novo* com vista ao futuro e sem perder a conexão com o passado.

Neste quadro, detalha-se o processo de Inovação com Tradição, que envolve a imersão do design num contexto específico, engajando uma comunidade e a sua herança cultural, em diálogo com as práticas sábias locais reveladas na investigação atenta sobre o lugar por parte do design. Trata-se, idealmente, de uma abordagem situada — lenta, resiliente, continuada, efetiva, afetiva, relacional e poética — que se define a partir das experiências e do desenrolar de cada vivência, centrando-se nos potenciais positivos do lugar.

A proposta de enraizar a Inovação com Tradição na imersão e na prática a partir do lugar destaca a dimensão poética, inspirada e nutrida pela vivência da tradição e da cultura local. Esse enfoque ressalta o papel dos designers como criadores do novo e, ainda, como agentes ativos, que se tornam parte interessada no desenvolvimento cultural e econômico do território em que atuam.

Ao reconhecer o design também como um processo de mediação, cria-se a oportunidade de coordenar a colaboração entre diferentes partes (designers de diversas especialidades, artistas, artesãos, comunidades, agentes culturais e instituições locais) numa abordagem sistemática e integrada. Esse papel mediador permite que o design responda às necessidades locais e de contexto, atuando como catalisador para a transformação positiva da realidade das comunidades.

Esta abordagem é exemplificada e explorada através da implementação de uma investigação-ação etnográfica no território do interior serrano português, intervindo no "Ciclo do Linho de Castelões".

A análise deste caso concreto permitiu evidenciar a aplicabilidade prática de um modelo teórico de Inovação com Tradição, demonstrando como pode ser efetivamente implementado para revitalizar e valorizar práticas culturais tradicionais, ao mesmo tempo que se introduzem inovações sustentáveis e relevantes. Este caso de estudo além de ilustrar a teoria na prática, também realça o potencial do design para desempenhar um papel fundamental no desenvolvimento sustentável e na preservação cultural em contextos rurais e tradicionais.

O contexto selecionado para a intervenção destaca a importância da "Inovação com Tradição". O Ciclo do Linho, uma prática de produção artesanal quase esquecida, ainda é mantida em Múceres e Castelões, duas pequenas aldeias situadas no sopé da serra do Caramulo (concelho de Tondela, distrito de Viseu, Portugal), graças à persistência e habilidade das mulheres membros da AmaCastelões (Associação das Mulheres Agricultoras de Castelões). A necessidade de intervenção orientada pelo design neste ambiente é crucial para a sustentabilidade cultural, focando na preservação de uma tradição agrícola e dos seus respectivos processos, bem como nas externalidades, socioeconomia e cultura local. Esta abordagem visa a revitalização dessa tradição através do design, procurando preservar, inovar e enriquecer as práticas existentes para assegurar a sua transmissão às futuras gerações.

A pertinência de integrar a abordagem "Novo com Tradição" neste contexto específico torna-se ainda mais evidente ao considerar os desafios enfrentados pela comunidade local. Estas aldeias, com uma rica herança de práticas artesanais, enfrentam o risco de perder esses conhecimentos tradicionais devido à modernização e à diminuição do interesse das gerações mais jovens em tais práticas. A intervenção de design aqui proposta não apenas visa preservar essas tradições, mas também adaptá-las e torná-las relevantes para as necessidades contemporâneas, criando produtos e processos que possam ser economicamente viáveis e culturalmente significativos.

Ao mesmo tempo, o envolvimento ativo dos designers como mediadores culturais e econômicos pode estimular uma economia orientada para o bem-estar nestas comunidades. Através de uma colaboração cuidadosa com os artesãos locais, os designers podem ajudar a traduzir os métodos tradicionais em novas formas e produtos, aumentando assim o alcance e a viabilidade comercial dos produtos resultantes dessas práticas ancestrais. Isso não só ajuda a preservar a identidade cultural da região, mas também promove um desenvolvimento sustentável ao incorporar princípios de design ético e de responsabilidade social.

Além disso, este projeto pode servir como um modelo para outras regiões com desafios similares, demonstrando como o design pode ser uma ferramenta poderosa para a revitalização cultural e econômica. Ao documentar e analisar os resultados desta intervenção, pode-se contribuir significativamente para o campo do design e para as estratégias de desenvolvimento regional, proporcionando *insights* valiosos sobre a interação entre tradição e inovação.

6.3 Modelo de intervenção: Princípios e diretrizes

No decorrer dos projetos AmaCastelões e UA.LABDESIGN, foi possível identificar características distintivas nos diferentes contextos oficinais estudados e especular criticamente sobre os resultados em curso. A investigação conclui que a ideia de uma economia da sabedoria local se pode iniciar pelo estabelecimento, consolidação e desenvolvimento a partir de um potencial positivo de um lugar que serve como âncora para novos desenvolvimentos, como o projeto do Ciclo do Linho de Castelões. Em articulação com a academia e no futuro abrindo o espectro a outras instituições dos diversos graus de ensino, entrevendo nesta dinâmica o horizonte de uma economia da sabedoria aberta ao mundo e situada em Castelões.

Este processo permitiu ainda confirmar e consolidar as ideias sobre algumas características essenciais para qualificar os contextos artesanais, incluindo a sua produção. Neste contexto emergiram os princípios e as linhas orientadoras para a conceptualização do Novo com Tradição e para permitir e potenciar uma ideia de Inovação com Tradição que se sintetizam na seguinte tabela:

Tabela 10 - Princípios e diretrizes do 'Novo com Tradição'

Princípio	Descrição	Ações
Rastreabilidade	Valorizar o conhecimento dos artesãos e de outros membros da comunidade, reconhecendo suas contribuições em todas as etapas do processo criativo. Oferece um caminho para aferir e assegurar a genuinidade do objeto e do seu processo, permitindo identificar a sua origem e autenticidade. Valorizar a tradição local e as pessoas envolvidas na construção do novo com tradição.	**1.** Documentar todas as fases do processo criativo, desde a escolha dos materiais até a finalização, incluindo informações detalhadas sobre as técnicas, origem dos insumos e envolvimento das pessoas e comunidades. **2.** Criar ou aderir a mecanismos de certificação que garantam a autenticidade dos processos e materiais, assegurando que eles respeitam as tradições locais.
Intergeracionalidade	Diálogo entre a tradição e a inovação. Respeito e troca de conhecimento entre diferentes gerações,	**1.** Realizar oficinas e encontros regulares que promovam a interação entre designers, artesãos, entre membros mais jovens e mais

Princípio	Descrição	Ações
	promovendo a transmissão de sabedoria local. Incorporação da diversidade de perspectivas e experiências como meio de enriquecer o processo criativo. Criar as condições para o diálogo hermenêutico, uma *fusão de horizontes* entre designers e artesãos e os detentores do saber das práticas sábias e comunidades envolventes.	velhos das comunidades, criando espaços para a troca de conhecimento e práticas. **2.** Implementar programas de mentoria onde artesãos experientes possam guiar os mais jovens, enquanto os mais novos trazem novas perspectivas e técnicas, enriquecendo o processo criativos. **3.** Valorizar o conhecimento local de forma equitativa com as novas práticas, criando um equilíbrio entre inovação e tradição que se retroalimentam.
Continuidade Cultural	Aprendizado contínuo das técnicas tradicionais. Aprendizado de todas as etapas do processo do Ciclo do Linho ou outros. Transmissão do saber-fazer.	**1.** Estabelecer oficinas de formação contínua, onde os interessados possam aprender todas as etapas do processo do Ciclo do Linho (ou outros processos relevantes), garantindo que as técnicas tradicionais sejam transmitidas de forma prática. **2.**Promover a ideia de que os objetos criados devem ter uma durabilidade que permita seu uso prolongado, combatendo a cultura do descartável. Priorizar materiais e processos que garantam longevidade e envelhecimento digno aos produtos. **3.** Criar espaços onde as pessoas da comunidade e fora dela possam se envolver diretamente em atividades práticas, como fiação, tecelagem e outras técnicas artesanais, fomentando um ciclo contínuo de aprendizado e transmissão de saberes.

O Princípio da Rastreabilidade procura valorizar o conhecimento dos artesãos e membros da comunidade ao documentar meticulosamente todas as fases do processo criativo. Isso inclui desde a seleção dos materiais à prototipagem, registrando detalhes sobre as técnicas utilizadas, a origem dos *inputs* e o envolvimento comunitário. Esta documentação não permitirá garantir a autenticidade e a origem dos produtos, mas irá fortalecer a tradição local ao destacar e valorizar as pessoas envolvidas na criação. A adoção de mecanismos de certificação reforça ainda mais a garantia de autenticidade e respeita as tradições locais, assegurando que os processos e materiais utilizados sejam genuínos e respeitem as práticas culturais estabelecidas. Assim, a Rastreabilidade é fundamental para a integridade e a confiança na autenticidade cultural dos produtos e práticas. Permite que as inovações sejam traçadas até suas raízes, assegurando que as contribuições novas respeitem e reflitam a verdadeira herança cultural, e que os consumidores ou participantes entendam a proveniência e o significado do que estão experienciando.

O princípio da Intergeracionalidade promove o diálogo entre gerações, valorizando tanto a sabedoria tradicional quanto as inovações contemporâneas. As ações propostas,

como o estabelecimento de um laboratório constituído por uma rede articulada de oficinas, a promoção de ações e encontros regulares que fomentem a interação entre artesãos de diferentes idades e designers, criam um ambiente propício para a transferência multidirecional de conhecimentos. Programas de mentoria, onde artesãos experientes guiam os mais jovens, enquanto estes trazem novas perspectivas e técnicas, exemplificam como o diálogo hermenêutico pode ser uma ferramenta relevante para enriquecer o processo criativo. Este princípio não só assegura a transmissão de saberes, mas também integra diversas perspectivas, criando um equilíbrio saudável entre inovação e tradição. O diálogo Intergeracional assegura que o conhecimento e os valores tradicionais sejam transmitidos e reinterpretados de maneira significativa. Este princípio valoriza a sabedoria das gerações passadas e atuais e incentiva a sua aplicação em contextos contemporâneos.

O princípio da Continuidade Cultural centra-se na preservação e na transmissão contínua das técnicas tradicionais, adaptando-as às necessidades contemporâneas. As oficinas de formação contínua servem como plataforma para que interessados possam aprender e praticar todas as etapas de processos tradicionais, como o do Ciclo do Linho. As ações enfatizam a importância de criar produtos duráveis que combatam a cultura do descartável, promovendo a utilização de materiais e processos que garantam a longevidade dos produtos. Além disso, ao criar espaços para o envolvimento comunitário em atividades práticas, este princípio fomenta um ciclo contínuo de aprendizado e preservação de conhecimentos, garantindo que as práticas artesanais não se percam com o tempo.

Estes princípios, quando interpretados e aplicados corretamente, são guias para a Inovação com Tradição e, ainda, estratégias para tentar assegurar que o design contribua de forma significativa para a sustentabilidade de uma comunidade em todos os seus aspectos. Os princípios também incentivam uma abordagem holística que respeita o passado ao mesmo tempo que abraça o futuro, garantindo que o legado cultural seja respeitado e enriquecido através das gerações.

Tabela 11 - Diretrizes para a Inovação com Tradição

Diretrizes transversais para a Inovação com Tradição	
Alma do objeto	Considerar a identidade cultural, as tradições e os significados associados ao território e à comunidade envolvida. Os objetos desenvolvidos neste contexto devem refletir o lugar de origem, sua história e tradição, conferindo-lhes um valor simbólico que ressoe com as pessoas e com o seu entorno.
Ressignificação	Permitir que o processo criativo flua livremente, utilizando a tradição como base, mas sem medo de experimentar novas abordagens e perspectivas. Ressignificar e adaptar as técnicas e materiais locais ao contexto contemporâneo, incorporando novas práticas e tecnologias, sem perder a essência da tradição.

Pertencimento	Valorizar as pessoas e o trabalho artesanal, garantindo que todos os envolvidos no processo de criação sejam devidamente reconhecidos e recompensadas. Incentivar a construção de relações genuínas com as pessoas e comunidades envolvidas, priorizando o envolvimento humano em todas as etapas.
Perenidade	Desenvolver produtos que possam atravessar gerações, valorizando a durabilidade e a resistência dos materiais e processos usados. Pensar em todo o ciclo de vida do objeto, promovendo práticas de conservação, reparo e reciclagem, em contraposição à cultura do descarte.

Nesse sentido, é crucial incorporar à discussão contemporânea o impacto da inteligência artificial no campo do design. Diante dessa transformação significativa, não há garantias, mas observa-se um ressurgimento de valor e significado nos trabalhos manuais e criativos feitos pelas mãos humanas. Essa dinâmica permite considerar não apenas o avanço tecnológico, mas também a singularidade e a autenticidade inerentes ao toque humano no processo criativo.

Os objetivos identificados pela imersão em contexto na AmaCastelões foram a mediação restaurativa, a colaboração para a continuidade e o aumento da base de prática criticamente baixa. Ao longo do processo, assistiu-se à consolidação da preservação do Ciclo do Linho e à sua promoção em Castelões e além das suas fronteiras físicas, valorizando a identidade deste território; a criação de recursos para as artesãs com o aumento do número de teares — de 2 para 6 -; a participação em feiras para além das que costumam estar presentes; a divulgação das fases do Ciclo do Linho nas redes sociais como atrativo turístico; melhores condições para a troca entre design e artesanato através das oficinas e *workshops* realizados na AmaCastelões; a valorização e promoção da identidade territorial; a promoção do significado de "feito localmente"; a introdução de novas técnicas e materiais relativos à tecelagem; a criação de produtos que podem ser totalmente produzidos localmente; a aquisição de novas ferramentas e equipamentos; o incentivo à troca de conhecimento com outras práticas artesanais locais a fim de formar uma rede de colaboração; o reforço da autoestima das artesãs ao verem a Associação transformar-se com a chegada de uma nova geração de artesãs e associadas, transcendendo a sua morte anunciada e perspectivando, assim, o horizonte de uma nova existência desejada; além de incentivar e informar o aprofundamento da investigação e da pedagogia da cultura do linho em Castelões.

O papel dos designers na preservação das tradições artesanais, destaca a necessidade de uma abordagem ética e responsável nessa colaboração. Por sua vez, promover a colaboração interinstitucional e a compreensão profunda das necessidades ajudará a garantir o sucesso de projetos de design com impacto social e cultural e a sua continuidade.

Ao colocar a ênfase na Tradição e Inovação pretendeu-se contribuir para o diálogo mais amplo sobre o papel transformador do design no território. Evidenciar a relevância dos ofícios tradicionais no ensino do design, demonstrando que tais práticas podem desempenhar um papel importante na formação de estudantes com uma nova mentalidade, motivados a abraçar projetos com impactos sociais e culturais relevantes.

Neste quadro, realça-se a necessidade de uma abordagem holística que integre elementos tradicionais, promovendo práticas sustentáveis e reconhecendo o valor identitário do artesanato. A convergência dessas ideias culmina em um entendimento coeso de que a inovação no contexto do design, especialmente no Ciclo do Linho, não deve ser vista como uma dicotomia entre o antigo e o novo, mas sim como uma síntese equilibrada que preserva e enriquece as tradições. A continuidade dessas práticas artesanais, conforme sugerido pela investigação, depende da colaboração ética, do respeito às tradições e da promoção de parcerias sustentáveis.

6.4 Desenvolvimentos em curso

Este seria o item *Desenvolvimentos Futuros*, entretanto, o futuro é agora e os desenvolvimentos estão acontecendo, por isso resolvemos intitular de *Desenvolvimentos em Curso*.

Produção limitada da Série de Luminárias da Coleção Celeste

Apoiar o processo de levar os protótipos ao mercado e desenvolver na prática as ideias relevantes.

Está a ser desenvolvida uma série limitada com as doze luminárias que pertencem à Coleção Celeste, propostas no UA.LABDESIGN 1.1.

Projeto de Arte Mural na AmaCastelões

O projeto do mural, proposto pela Tatiana Ferreira na Oficina do Linho do UA.LABDESIGN 1.0 em 2023, teve o aval e terá o apoio da Câmara Municipal de Tondela para a sua execução. Este projeto servirá como uma expressão visual do Ciclo do Linho, celebrando a herança local e conectando o público com essa tradição através de uma abordagem artística e comunitária.

A AmaCastelões e o futuro

É impossível não pensar em como há oportunidades para a AmaCastelões desenvolver, crescer, atualizar-se, atuar no meio onde está inserida e continuar as suas atividades relacionadas à manutenção e divulgação do Ciclo do Linho de Castelões. Algumas destas ideias estão listadas abaixo:

- Aumentar o conhecimento e as habilidades das artesãs em relação ao linho.

- Desenvolver habilidades artesanais que possam ajudar a atualizar aptidões técnicas e de criatividade das artesãs e das pessoas que quiserem aprender com elas.
- Participar em cursos, formações e oficinas, com vista a aprender novas técnicas de tecelagem, tinturaria, bordado, entre outras.
- Estudar tendências e técnicas de outros países ou culturas, buscando inspiração e novas ideias para as artesãs.
- Auxiliar no aumento da autoestima e da confiança das artesãs, despertando sentimentos positivos como "eu que fiz", de pertencimento e de orgulho.
- Promover a inclusão social de mulheres, potencializando uma oportunidade de participação ativa na sociedade, através das atividades relacionadas ao Ciclo do Linho.
- Combater a solidão apoiando e expandindo o encontro semanal das artesãs para trocas afetivas e de vivências positivas através do fazer.
- Aumentar a renda para as artesãs, especialmente onde as opções de emprego são limitadas, como no caso de Castelões.
- Ampliar a gama de produtos que são capazes de produzir, aprimorar os métodos de produção existentes, adquirir novas ferramentas e equipamentos.
- Continuar a participar em feiras.
- Conhecer outros artesãos e artesanias, trocar ideias e aprender sobre novas técnicas e tendências.
- Preservar a cultura, os costumes e a tradição do Ciclo do Linho de Castelões.
- Apresentar as etapas do Ciclo do Linho ao longo do ano como atrativo turístico e ajudar a impulsionar o turismo cultural na região.
- Gerar interesse pelas técnicas e pelas histórias relacionadas ao linho, incentivando a pesquisa e o conhecimento sobre a cultura do Ciclo do Linho de Castelões.
- Despertar o interesse nos mais jovens para aprender as técnicas do linho, como foi o caso da Leonor que durante o UA.LABDESIGN 1.0 2023 "nasceu uma tecedeira" [Figura164].

Intercâmbio com outras instituições

A aproximação com outras associações e instituições para a troca de conhecimento de diferentes práticas tradicionais contribuirá para o fortalecimento da rede de apoio ao artesanato local e suas técnicas.

Elaboração de atividades complementares educacionais

A elaboração de atividades educacionais para alunos dos ciclos básicos de ensino, com foco em sensibilizar as crianças sobre a importância das tradições e estimular o aprendizado prático sobre as técnicas artesanais e a sustentabilidade cultural.

Oficinas sobre o Ciclo do Linho e outros materiais

Organização de oficinas sobre as etapas do Ciclo do Linho, que permitirão aos participantes aprenderem desde a fiação até a tecelagem e, outros saberes relacionados, como o crochê e o bordado. Essas oficinas também podem abranger outros materiais locais, como madeira e burel, ou ainda, ampliar o impacto cultural e econômico da região.

Design no território, turismo e o Ciclo do Linho

Criação de um circuito de turismo cultural focado no Ciclo do Linho para turistas que queiram vivenciar as várias etapas da tradição em oficinas práticas. Pequenas viagens a Múceres podem ser organizadas para acompanhar o ciclo anual do linho, com atividades interativas como a colheita, a preparação da fibra, a fiação, a tecelagem, integradas a um calendário de eventos. Além disso, pode-se articular uma rede de hospedagem nas casas das artesãs locais, proporcionando uma experiência imersiva e de turismo sustentável.

Aplicabilidade do modelo proposto em outros contextos

A aplicabilidade do modelo pode ser amplamente explorada numa variedade de contextos, nomeadamente, que envolvem tradições artesanais, produção local, preservação cultural e desenvolvimento econômico sustentável. O modelo pode ser replicado ou adaptado em contextos que compartilham características semelhantes, como o uso de técnicas manuais, a valorização de materiais autóctones e a necessidade de promover uma economia colaborativa.

Sistema Digital de Rastreabilidade

Implementação de um sistema digital que permita rastrear o linho artesanal português, garantindo a sua autenticidade e qualidade.

Selo do Linho Artesanal Português

Criação de um selo de autenticidade que ateste a origem e o processo de produção artesanal, utilizando o Sistema Digital de Rastreabilidade para validar o produto.

Associação do Linho Artesanal Português

A criação de uma *Associação do Linho Artesanal Português* permitirá conectar instituições, associações locais e artesãos envolvidos na produção do linho artesanal em Portugal, promovendo uma colaboração mais ampla e organizada. Essa rede colaborativa será essencial para enfrentar o desafio de atender encomendas maiores, como por exemplo para a produção de uma série de sapatos em linho, que ultrapasse a capacidade de produção individual de pequenos artesãos e ou associações locais como a AmaCastelões. Ao unir essas entidades numa rede permitirá uma resposta

coordenada e eficaz a demandas maiores, sem comprometer a autenticidade e a qualidade do processo artesanal.

Rota Nacional do Linho Artesanal Português

Criação de uma rota turística que permita aos visitantes conhecerem os territórios e os artesãos que mantêm viva a tradição do linho artesanal português.

Associação Nacional do Linho Artesanal de Portugal

Formação de uma associação nacional que coordene e divulgue a Rede, a Rota e o Selo, e que também promova investigações e inovações no campo do linho artesanal.

Plataforma digital e arquivo do UA.LABDESIGN

No momento em que este documento é finalizado, está em processo de desenvolvimento uma plataforma digital online do UA.LABDESIGN, que incluirá um videodocumentário sobre a primeira edição do laboratório. Os principais objetivos desta plataforma são dar visibilidade e disseminar os resultados do projeto, além de arquivar os processos e resultados alcançados. A plataforma digital servirá como um ponto central de divulgação, oferecendo ao público um olhar sobre o trabalho realizado, documentando os processos, os produtos e as histórias dos artesãos envolvidos. A plataforma desempenha um papel crucial como repositório e arquivo de materiais digitais, incluindo fotografias, vídeos e outros documentos gerados durante a execução do projeto. Estes arquivos, que poderão ser disponibilizados para consulta pública, facilitarão o acesso e a escolha dos elementos por parte de investigadores, designers, estudantes e a comunidade em geral, garantindo que o conteúdo possa ser acedido de forma fácil e estruturada. Adicionalmente, a plataforma atuará como um repositório de conhecimento, assegurando a preservação dos resultados e processos do laboratório e proporcionando uma base sólida para futuras investigações e iniciativas nos campos do design e da tradição cultural.

Continuidade do UA.LABDESIGN

A continuidade do projeto UA.LABDESIGN, enquanto um laboratório estruturado em oficinas locais para investigação e prática de design com tradição, depende de ações estratégicas que visam expandir o seu alcance, fomentar a educação e, em particular garantir a captação de financiamento para sua consolidação sustentabilidade e continuidade. O desenvolvimento de parcerias com outras instituições académicas, museus, centros culturais e iniciativas comunitárias constituem ações essenciais para ampliar a rede de colaboração do projeto. A integração com essas entidades fortalecerá o impacto académico e social do UA.LABDESIGN.

Além disso, a capacitação de novas gerações de designers e investigadores é fundamental para a continuidade do projeto. A criação de programas educativos, como

oficinas, seminários e cursos, permitirá não apenas a disseminação do saber, mas também o envolvimento direto dos participantes no estudo e preservação das práticas sábias do território. Esses programas serão uma via para integrar alunos de design e de outras áreas, assim como profissionais e estudantes, facilitando que sua abordagem inovadora seja transmitida e transformada por novas visões e talentos.

A sustentabilidade financeira do UA.LABDESIGN requer o desenvolvimento de estratégias de financiamento robustas. Para garantir a continuidade do projeto, é necessário elaborar um plano abrangente de captação de recursos, que inclua a busca por patrocínios e a criação de parcerias com empresas e instituições alinhadas com os valores do projeto, como marcas relacionadas ao design e à tradição. Ao combinar essas frentes — parcerias, capacitação e sustentabilidade financeira — o projeto poderá evoluir e se consolidar como uma referência no campo do design e da preservação cultural, mantendo-se ativo e inovador no cenário contemporâneo.

Ao longo do processo de imersão, assistimos à criação das condições para a preservação dessa prática milenar em vias de extinção, dos costumes e da tradição do linho na aldeia; assistimos à criação de recursos para as artesãs, como um novo espaço oficinal qualificado, aumentando o número de teares — de 2 para 6; participação em novos eventos, em feiras para além das que costumam estar presentes; a divulgação das fases do Ciclo do Linho nas redes sociais; a possibilidade de encarar o Ciclo do Linho como capital atrativo turístico da região; condições para a troca entre design e artesanato através dos *workshops* realizados na AmaCastelões; valorização e promoção da identidade territorial; a promoção do significado de "feito localmente"; introdução de novas técnicas e materiais relativos à tecelagem; criação de produtos que podem ser produzidos localmente; aquisição de novas ferramentas e equipamentos; incentivo à troca de conhecimento com outras práticas artesanais locais a fim de formar uma rede; incentivar e informar o aprofundamento da investigação e da pedagogia da cultura do linho em Castelões; o reforço da autoestima das artesãs ao verem a Associação transformar-se com a chegada de uma nova geração de artesãos e associados, transcendendo a sua morte anunciada e perspectivando, assim, o horizonte de uma nova existência desejada.

Temos plena consciência de que essas páginas e palavras não são capazes de registrar a complexidade e as vivências de uma experiência longa e profunda como esta. Uma experiência que mudou vidas. Mudou a minha vida.

E vou seguir neste caminho, onde as memórias do passado são alicerces para o futuro.

7 Referências Bibliográficas

Academia Pearson. (2011). *Criatividade e inovação*. Pearson Prentice Hall.

Albino, C. (2017). *À procura de Práticas Sábias. Design e Artesanato na significação dos Territórios*. CEARTE.

Albino, C. & Paoliello. (2022). Design e artesanato: 22 verbos - 22 autores. ID+.

Albino, C. (2022). Significar. In C. Albino & C. Paoliello (Eds.), *Design e artesanato: 22 verbos - 22 autores* (pp. 371–386). https://doi.org/10.48528/x8a3-sa80

Alvelos, H., Chatterjee, A., & Almeida, P. C. de. (2022). *Anti-Amnesia* (H. Alvelos, A. Chatterjee, & P. C. de Almeida (eds.)). ID+.

Angrosino, M. (2012). *Etnografia y Observacion Participante*. https://www3.ufpe.br/moinhojuridico/images/ppgd/8.7c etnografia-y-observacion-participante.pdf

António, S. (2017). *Super-Heróis, Envelhecimento e Design | Susana António | TEDxAveiro - YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=CGaxtJzpEa0

António, S. (2019). *Gerações produtivas | Susana António | TEDxPeniche - YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=6l3HhoDppsU

Bottega Veneta. (n.d.). https://www.bottegaveneta.com/en-pt

Brown, T. (2009). *Change by Design: How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation*. HarperBusiness.

Bruinsma, M. (1995). *We do not need new forms, we need a new mentality*. http://maxbruinsma.nl/index1.html?idem.htm

Buchanan, R. (1992). Wicked problems in design thinking. *Design Issues*, *8*(2), 5–21.

Capaldo, A., Lavie, D., & Messeni Petruzzelli, A. (2017). Knowledge Maturity and the Scientific Value of Innovations: The Roles of Knowledge Distance and Adoption. *Journal of Management*, *43*(2), 503–533. https://doi.org/10.1177/0149206314535442

Capuchinhas de Montemuro. (1999). https://www.capuchinhas.pt/

Cardoso, R. (2008). *Uma introdução à história do design* (3rd ed.). Blucher.

Cardoso, R. (2012). *Design para um mundo complexo* (Cosac Naify (Ed.)).

Cardoso, V. H. V. (2019). *Contributos do Design para intervenção social na criação e desenvolvimento de produtos artesanais têxteis: estudos de caso: "As Capuchinhas de Montemuro" e "Mulheres de Bucos."* Universidade do Minho.

Chesbrough, H. (2012). *Inovação Aberta*. Bookman.

Clifford, J. (1998). *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Editora UFRJ.

Coutinho, C. P. (2022). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática* (Almedina (Ed.); 2nd ed.).

Cunca, R. (2022). Identificar. In C. Paoliello & C. Albino (Eds.), *Design e artesanato: 22 verbos - 22 autores* (pp. 219–233). https://doi.org/10.48528/x8a3-sa80

Damazio, V., & Tonetto, L. (2022). Design Emocional e Design para o Bem-Estar: marcos, referências e apontamentos. *Estudos Em Design*, *30*(1), 156–170.

De Massis, A., Frattini, F., Kotlar, J., Petruzzelli, A. M., & Wright, M. (2016). Innovation Through Tradition: Lessons From Innovative Family Businesses and Directions for Future Research. *Academy of Management Perspectives*, *30*(1), 93–116. https://doi.org/10.5465/amp.2015.0017

De Moraes, D. (2010). *Metaprojeto: o Design do Design*. Blucher.

Desmet, P. & Hekkert, P. (2009). Special issue editorial: Design & emotion.

International Journal of Design, *3*(2), 1–6.
Desmet, P. & Pohlmeyer, A. E. (2013). Positive design: An introduction to design for subjective well-being. *International Journal of Design*, *7*(3), 5–19.
Diário da República. (n.d.). *NUTS | DR*. Retrieved December 12, 2023, from https://diariodarepublica.pt/dr/lexionario/termo/nuts
Dias, N. (2015). Para um Design Centrado no Ser. In *Facetas e Aplicações do Design Centrado no Usuário*. Rio Books.
Dias, N., Chatterjee, A., & Menezes, C. (2024). Design Centrado no Ser — Uma Abordagem Existencialista. *Ergotrip Design*, *8*.
Farias, M. C. (2021). *Artesanato e design: contribuições da comunicação na parceria entre marcas de moda e artesãos*. Universidade do Minho.
Filipe, R. (2022). Internacionalizar. In C. Paoliello & C. Albino (Eds.), *Design e artesanato: 22 verbos - 22 autores* (pp. 239–254). https://doi.org/10.48528/x8a3-sa80
Frascara, J. (2006). The dematerialization of design. *Tipografica Magazine*, *November*. https://www.ico-d.org/connect/features/post/76.php
Fuad-Luke, A. (2005). *Slow Theory: A paradigm for living sustainably?*
Gadamer, H.-G. (1998). *Verdad y Método II*. Sígueme.
Gadamer, H.-G. (1999). *Verdade e Método* (3rd ed.). Vozes.
Ganem, M. (2016). *Design Dialógico: gestão criativa, inovação e tradição* (Estação das Letras e Cores Editores (Ed.); 1. ed).
Gomes, V. (2022). *O Re-inventar da tradição na contemporaneidade - Artesol*. ARTESOL - Artesanato Solidário. https://www.artesol.org.br/conteudos/visualizar/O-Re-inventar-da-tradicao-na-contemporaneidade
Gomes, Vanessa. (2022). *O Re-inventar da tradição na contemporaneidade*. ARTESOL - Artesanato Solidário. https://www.artesol.org.br/conteudos/visualizar/O-Re-inventar-da-tradicao-na-contemporaneidade
Hassenzahl, M. (2010). *Experience Design: Technology for All the Right Reasons*. Morgan & Claypool Publishers.
Heidegger, M. (1950). *A origem da obra de arte*.
Hekkert, P. (2006). Design aesthetics : principles of pleasure in design Design aesthetics : principles of pleasure in design. *Psychology Science*, *48*, 157–172. https://doi.org/10.1016/j.chb.2014.06.004
Honoré, C. (2004). *Elogio da Lentidão: Um Movimento Mundial Desafiando o Culto da Velocidade*. Editora Vida Lenta.
Katila, R. (2002). New product search over time: Past ideas in their prime? *Academy of Management Journal*, *45*(5), 995–1010. https://doi.org/10.2307/3069326
Krippendorff, K. (2000). "Design centrado no usuário: uma necessidade cultural". *Estudos Em Design*, *8*(3).
Krucken, L. (2009). *Design e Território: Valorização de identidades e produtos locais*. Studio Nobel.
Lacerda, G. R. de. (2021). *Boas práticas de design para inovação social: Contributos do estudo retrospetivo do projeto Manto* [Universidade do Minho]. https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/77281
Latour, B. (2014). Um Prometeu cauteloso? Alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Slotedijk). *Agitprop: Revista Brasileira de Design*, *6*(58).
Lipovetsky, G. (2010). *O império do efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas* (2ª). Dom Quixote.
Lobão, I. C. M. (2021). *O design emocional e a relação designer - artesão: o caso do*

bordado de Tibaldinho. Universidade do Minho.
Loschek, I. (2010). When Is Innovation? In *When Clothes Become Fashion* (pp. 87–130). Oxford International Publishers Ltd. https://doi.org/10.2752/9781847883681/whnclothbecomfash0013
Magistretti, S., Dell'Era, C., Frattini, F., & Messeni Petruzzelli, A. (2020). Innovation through tradition in design-intensive family firms. *Journal of Knowledge Management*, *24*(4), 823–839. https://doi.org/10.1108/JKM-07-2019-0399/FULL/PDF
Maldonado, T. (2020). *Design Industrial* (Reimpressã). Edições 70.
Manuela Barile. (2019). *Linho: Histórias ao Longo dum Fio* (Edições Nodar (Ed.)).
Manzini, E. (1993). *A Matéria da Invenção*. Centro Português de Design.
Manzini, E. (2008). *Design para a inovação social e sustentabilidade | Comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais*. E-papers. http://www.e-papers.com.br
Manzini, E. (2016). Design Culture and Dialogic Design. *Design Issues*, *32*(1), 52–59. https://doi.org/10.1162/DESI_a_00364
Manzini, E. (2017). *Design: quando todos fazem design: uma introdução ao design para a inovação social* (Editora Unisinos (Ed.)).
Marcondes, D. (2001). *Hilton Japiassú*.
Marton, F. (1986). Phenomenography—A Research Approach to Investigating Different Understandings of Reality. *Journal of Thought*, *21*(3), 28–49. https://www.jstor.org/stable/42589189
McCraw, T. K. (2012). *O profeta da inovação*. Record.
McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. MIT Press. https://doi.org/10.4135/9781412950657.n237
Menezes, C.; Lopes, L. (2022). *Da semente à toalha | From seed to tablechoth*. https://www.youtube.com/watch?v=-iLpb3G--jg
Menezes, C. (2007). DESIGN & EMOÇÃO : Sobre a relação afetiva das pessoas com os objetos usados pela primeira vez [Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro]. In *Design*. https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/10319/10319_1.PDF
Menezes, C., Chatterjee, A., & Dias, N. (2023). Desenhar Castelões : exploração visual para uma identidade territorial Drawing Castelões : visual exploration for a territorial identity. *10th International Conference on Illustration and Animation*, 545–554.
Menezes, C., Chatterjee, A., Dias, N., & Branco, V. (2023). Convention versus Contemporaneity: The affordances of design-led mediation towards sustaining an ancestral cycle of linen making in Castelões, Portugal. *Preliminary Proceedings Cumulus Antwerp 2023*, 591–595. https://www.uantwerpen.be/en/conferences/cumulus/
Moreira, J. F. P. (2020). *Design e artesanato: o papel do design na regeneração da tradição cesteira às novas gerações*. https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/67577
Moura, M. (2022). Investigar. In C. Paoliello & C. Albino (Eds.), *Design e artesanato: 22 verbos - 22 autores* (pp. 259–278). https://doi.org/10.48528/x8a3-sa80
Nicolescu, B. (2012). *The Transdisciplinary Evolution of the University Condition for Sustainable Development*.
Norman, D. (2023). *Design for a Better World: Meaninful, Sustainable, Humanity Centered*. MitPress.
Norman, D. A., & Verganti, R. (2012). *Incremental and Radical Innovation: Design Research vs. Technology and Meaning Change*. *30*, 78. https://doi.org/10.1162/DESI_a_00250

Norman, D., & Verganti, R. (2012). Incremental and radical Innovation: Design research vs Technology and Meaning change. *Design Issues*, *30*(1). https://doi.org/10.1162/DESI

Nunes, J. (2022). Fazer. In C. Paoliello & C. Albino (Eds.), *Design e artesanato: 22 verbos - 22 autores* (pp. 183–202). https://doi.org/10.48528/x8a3-sa80

Nunes, J. (2024). *Craft+Design*. https://craft.aldeiasdoxisto.pt/pt/craft-design/

Oliveira, E. V., Galhano, F., & Pereira, B. (1991). *O Linho - Tecnologia Tradicional Portuguesa* (2ª). Centro de Estudos de Etnologia - INIC.

Pais, R., & Ruivo, M. J. (2013). *À Capucha*. http://acapucha.com/

Pardal, L., & Lopes, E. S. (2011). *Métodos e Técnicas de Investigação Social* (Areal Editores (Ed.); 2nd ed.).

Pike, K. L. (1967). Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior. In *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. DE GRUYTER. https://doi.org/10.1515/9783111657158

Providência, F. (2012). *Poeta, ou aquele que faz a poética como inovação em Design*. Universidade de Aveiro.

Ralheta, H. (2022). Ativar. In Carla; Paoliello & C. Albino (Eds.), *Design e artesanato: 22 verbos - 22 autores* (pp. 23–34). https://doi.org/10.48528/x8a3-sa80

Rodrigues, I. da C. F. (2020). *Design e Artesanato: Implementação da Tecelagem de Almalaguês em novos produtos*. FBAUP Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto.

Sanders, E., & Stappers, P. J. (2008). Co-creation and the new landscapes of design. *CoDesign*, *4*(1), 5–18. https://doi.org/10.1080/15710880701875068

Santos, A. (2018). *Seleção do Método de Pesquisa: guia para pós-graduandos em design e áreas afins* EDITORA INSIGHT.

Santos, A. (2022). *As camisolas Poveiras: Estudo etnográfico e proposta de criação de identidade visual*. FBAUP - Relatório de Projeto.

Secca Ruivo, I. (2022). Projetar. In Carla Paoliello & C. Albino (Eds.), *Design e artesanato: 22 verbos - 22 autores* (pp. 315–326). https://doi.org/10.48528/x8a3-sa80

Seligman, M. (2012). *A vida que floresce*. Estrela Polar.

Sennet, R. (2009). *O artífice* (2nd ed.). Record.

Sequeira, J., & Melo, A. S. (2012, June). A mulher na produção têxtil portuguesa tardo-medieval. *Medievalista Online*, 4–26.

Simon, H. A. (1981). *As ciências do artificial* (A. Amado (Ed.); 2nd ed.).

Strauss, A., & Corbin, J. (2008). *Pesquisa qualitativa: técnicas e procedimentos de teoria fundamentada*. Artmed.

Thiollent, M. (2011). *Metodologia da Pesquisa-ação* (18th ed.). Cortez.

Tripp, D. (2005). Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. *Educação e Pesquisa*, *31*(3), 443–466.

Verganti, R. (2012a). Design-Driven Innovation: Como criar produtos com significados que deixarão as pessoas apaixonadas. *InfoPaper - SENAI São PAulo Design*, 1. http://www.sp.senai.br/spdesign/infopapers/verganti.pdf

Verganti, R. (2012b). *Design-driven Innovation: Mudar as regras da competição: a inovação radical de significado de produtos* (2ª). Canal Certo.

Walker, S. (2013). Design and Spirituality: Material Culture for a Wisdom Economy. *Design Issues*, *29*(3), 89–107. https://doi.org/10.1162/DESI_a_00223

Zanini, M. R. (2021). *Designers e Ofícios Tradicionais: olhar para o passado em busca de um novo futuro. A Ressignificação dos Antigos Ofícios na Formação de Estudantes de Cursos Superiores de Design: O Estudo de Caso dos Lenços de Amor*. FBAUP Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto.