

Saber Fazer Das Máscaras De Lazarim

*Craftsmanship of
the Lazarim masks*

Relatório de Projeto por
Mariana Costa

Faculdade de Belas Artes da
Universidade do Porto

Saber Fazer Das Máscaras De Lazarim

*Craftsmanship of
the Lazarim masks*

Mariana Costa

Orientado por:

Professora Susana
Barreto

Projeto para obtenção do grau
de Mestre em Design Gráfico e
Projetos Editoriais

Porto, Junho de 2025
Faculdade de Belas Artes da
Universidade Porto



Agradecimentos

Ao Centro Interpretativo da Máscara Ibérica (CIMI) e ao Município de Lamego, pela abertura e apoio institucional que permitiram o acesso ao terreno e aos protagonistas desta tradição. Um agradecimento especial à Tatiana Cardoso, pelo acolhimento e pela disponibilidade constante em facilitar contactos e esclarecer contextos.

Aos artesãos de Lazarim — Iracema Fernandes, José Cabral, Daniel Silva e Adão Almeida — por partilharem comigo o seu tempo, os seus gestos e as suas histórias. Um reconhecimento especialmente sentido ao Sr. José Cabral e ao Sr. Adão Almeida, que me receberam quase semanalmente ao longo de três meses, permitindo-me uma verdadeira imersão no saber-fazer.

À minha orientadora, Professora Susana Barreto, pela orientação rigorosa, pelas sugestões críticas e pela liberdade criativa que me concedeu ao longo de todo o processo. Ao Professor Vítor Almeida, pelo apoio técnico e conceptual que permitiu que o projeto ganhasse dimensão digital e coerência formal.

Ao Alexandre Sousa, pela cumplicidade constante ao longo do trabalho de campo, pela colaboração na captação fotográfica e, sobretudo, pela presença cuidadosa no projeto.

Por fim, às minhas irmãs e amigos pelo incentivo, pela escuta e pela paciência, e aos meus pais, que me permitiram chegar até aqui.

Resumo

As máscaras do Entrudo de Lazarim representam um saber-fazer ancestral profundamente enraizado na identidade de uma comunidade do interior de Portugal. Contudo, este património imaterial enfrenta hoje um risco crescente de desaparecimento, devido à quebra na transmissão geracional, ao despovoamento rural e à pressão de lógicas culturais globalizadas. Esta dissertação explora o potencial do design editorial como ferramenta de mediação cultural num contexto de transformação social, procurando intervir na preservação e valorização deste saber artesanal.

A investigação parte de uma abordagem etnográfica e qualitativa, desenvolvida em contacto direto com os artesãos de Lazarim, e estrutura-se numa metodologia que articula o fazer com o pensar, a escuta com a prática. A componente prática do projeto resulta na conceção de um objeto editorial e digital que documenta e traduz, visual e narrativamente, os processos técnicos, simbólicos e afetivos associados à criação das máscaras de amieiro.

Neste percurso, reflete-se criticamente sobre o papel do design enquanto mediador entre tradição e inovação, e sobre os limites e potencialidades das linguagens visuais e digitais na ativação da memória coletiva. O projeto procura assim não apenas registar, mas também gerar empatia e envolvimento com o saber-fazer, valorizando a dimensão sensorial e emocional da experiência cultural.

Palavras-chave: Património imaterial, Máscaras de Lazarim, Mediação cultural, Documentação etnográfica, Saber-fazer artesanal.

Abstract

The masks of the Lazarim Entrudo embody an ancestral craft deeply rooted in the identity of a rural Portuguese community. However, this intangible heritage faces an increasing risk of disappearance, due to the breakdown of generational transmission, rural depopulation, and the pressure of globalized cultural dynamics.

This dissertation explores the potential of editorial design as a tool for cultural mediation in a context of social transformation, aiming to contribute to the preservation and valorization of this artisanal knowledge. The research adopts a qualitative and ethnographic approach, developed through direct contact with the artisans of Lazarim, and is structured around a methodology that intertwines making with thinking, listening with doing. The practical component of the project results in the creation of an editorial and digital object that documents and translates, both visually and narratively, the technical, symbolic, and affective processes involved in the crafting of the alder wood masks.

Along this path, the study reflects critically on the role of design as a mediator between tradition and innovation, and on the limitations and possibilities of visual and digital languages in activating collective memory. The project thus seeks not only to record, but to foster empathy and engagement with the craft, valuing the sensory and emotional dimension of cultural experience.

Keywords: Intangible heritage, Lazarim masks, Cultural mediation, Ethnographic documentation, Artisanal know-how.

**Reconhecimento do Uso de Tecnologias de
Inteligência Artificial Generativa (IA)**

Reconheço a utilização de tecnologias de Inteligência Artificial Generativa (IA) como apoio na preparação deste relatório de projeto. Especificamente, recorri ao ChatGPT 4.0 da OpenAI (<https://chat.openai.com>) para apoio na formatação gramatical e estrutural do conteúdo, e ao HappyScribe (<https://www.happyscribe.com>) para o processo de transcrição das entrevistas.

Declaração de Honra

Eu, Mariana Machado da Costa, estudante do Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, declaro, nos termos da alínea a) do artigo 14.º do Código Ético de Conduta Académica da U.Porto, que o conteúdo do presente relatório de projeto reflete as minhas perspetivas, o trabalho de investigação realizado e as interpretações desenvolvidas até ao momento da sua entrega.

Declaro ainda que este trabalho é o resultado da minha própria investigação, não tendo sido previamente apresentado, no todo ou em parte, para efeitos de avaliação em qualquer outra unidade curricular, curso ou instituição de ensino superior.

Afirmo que todas as fontes utilizadas encontram-se devidamente citadas ao longo do texto e identificadas na lista de referências, respeitando os princípios de integridade académica e os direitos de autor. Não foram incluídos neste documento quaisquer conteúdos cuja reprodução seja interdita por lei ou por terceiros.

Tenho plena consciência de que práticas como o plágio e o auto-plágio configuram infrações académicas graves e assumo total responsabilidade pelo cumprimento das normas éticas e científicas que regem a produção de trabalhos académicos.

1. Introdução	18	3. Projeto	48
1.1. O Entrudo e as Máscaras: Significado	20	3.1. Metodologia de Investigação	50
1.1.1. Contexto Histórico do Entrudo de Lazarim	22	3.1.1. Sistematização e Abordagem Metodológica	51
1.1.2. Simbologia da Máscara	22	3.1.2. Método ‘The Riddle’: Recolha de Dados	60
1.2. Relevância do Projeto	25	3.2. Desenvolvimento Prático do Projeto	66
1.2.1. Valor Identitário e Social da Tradição	25	3.2.1. Objeto e Estruturação de Conteúdos	66
1.2.2. O Risco de Desaparecimento	26	3.2.2. Integração Interativa: Plataforma Digital e QR Codes	68
1.2.3. Património Imaterial e o Reconhecimento da UNESCO	27	3.2.3. Abordagem Gráfica e Soluções Visuais	72
1.2.4. Estratégia de Documentação e Divulgação	27	3.3. Resultados e Considerações Finais	82
1.3. Motivação e Objetivos da Pesquisa	29		
1.3.1. Objetivos e Delimitação do Estudo	30		
1.4. Estrutura do Documento	31		
2. Enquadramento Teórico	32	4. Conclusão	86
2.1. Desafios Intrínsecos às Práticas Artesanais	34	4.1. Reflexão Crítica sobre Metodologia e Mediação	88
2.1.1. Impactos da Globalização e da Modernização	35	4.2. Limitações Metodológicas e Operacionais	89
2.1.2. Transmissão Geracional e Implicações do Êxodo Rural	36	4.3. Perspectivas Futuras — Estratégia de Disseminação	90
2.2. Património das Máscaras: Proteção ou Transformação?	38		
2.2.1. CIMI: Centro Interpretativo da Máscara Ibérica	39		
2.3. Ferramentas Contemporâneas de Mediação Cultural	41		
2.3.1. Suportes na Transmissão de Conhecimento	42		
2.3.2. Iniciativas de Preservação e Revitalização	45		
		Apêndices	92
		Referências Bibliográficas	118
		Lista de Figuras	126

1. Introdução

As máscaras do Entrudo de Lazarim são frequentemente associadas a simples adereços festivos; no entanto, representam, de forma profunda, a identidade e a memória cultural de uma pequena comunidade do interior de Portugal. Este capítulo explora o significado e a evolução desta tradição, analisando o seu contexto histórico, a sua ligação a outros rituais mascarados e o seu papel na coesão social. Aborda-se a forma como estas práticas se mantêm vivas, apesar dos desafios que enfrenta. Ao compreender estas dinâmicas, evidencia-se a importância das máscaras enquanto símbolo vivo do património imaterial.

1.1. O Entrudo e as Máscaras: Significado

O Entrudo é uma celebração tradicional portuguesa que antecede a Quaresma e tem raízes em rituais pagãos ligados à renovação da terra no fim do inverno. A palavra provém do latim *'introitu'*, significando *'entrada'* (Viterbo, 1966), e evoca uma transição simbólica para um período de recolhimento e abstinência (Tiza, 2015). Embora integrado no calendário cristão (Ferreira, 2023), o Entrudo preserva a essência das festas agrárias, marcadas por inversão social, crítica simbólica e forte carga ritual (Maciel, 2011).

A tradição manifesta-se de formas diversas no país, com especial expressão em Trás-os-Montes, onde o uso de máscaras, a sátira e a performance pública são centrais. Em aldeias como Podence, Grijó (Fig. 3), Mogadouro (Fig. 2), Varge, Salsas (Fig. 1), entre outras, os trajes e máscaras refletem tanto o imaginário popular como os materiais locais (Godinho, 2010), assumindo sempre uma dimensão ritual e identitária.



Fig. 1. Careto de Salsas.
Créditos: Daniel Olza, 2017.



Fig. 2. Chocalheiro de Bemposta, de Mogadouro.
Créditos: Daniel Olza, 2017.



Fig. 3. Careto de Grijó.
Créditos: Daniel Olza, 2017.

¹ Amieiro é a matéria-prima das máscaras de Lazarim, extraída das margens do Rio Varosa.

Apesar das diferenças regionais, estas manifestações partilham uma relação simbólica entre paisagem, materiais e identidade coletiva, onde artesanato e ritual se entrelaçam na afirmação cultural das comunidades. Entre elas, destaca-se a vila de Lazarim, do Município de Lamego, por preservar com particular intensidade o Entrudo tradicional (Fig. 4), resistindo à turistificação e à padronização urbana (Tiza, 2015). Aqui, as máscaras de Amieiro¹, esculpidas à mão, vão além da estética: são símbolos vivos de resistência e expressão comunitária.

Longe do espetáculo carnavalesco das cidades, o Entrudo de Lazarim permanece como um ritual enraizado, onde a comunidade se reconhece e se representa. As máscaras são elementos de mediação entre o sagrado e o profano, a ordem e a subversão, mantendo-se fiéis à matriz histórica da celebração, mesmo ao longo da sua evolução (Tiza, 2017).

A originalidade das máscaras, o uso de materiais naturais, a presença de personagens arcaicas e a crítica social em quadras rimadas ilustram o equilíbrio entre tradição e adaptação. A máscara é, assim, mais do que uma representação: é um dispositivo simbólico que acompanha a transformação da comunidade e mantém a sua relevância num mundo em constante mudança.



Fig. 4. Careto de Lazarim no desfile do Entrudo.
Créditos: Alexandre Sousa, 2024.

1.1.1. Contexto Histórico
do Entrudo de Lazarim

As origens do Entrudo remontam a ritos de transição da Antiguidade, marcando o fim do inverno e a chegada da primavera (Costa, 2022). Em contextos pré-cristãos europeus, ou seja, pagãos, esses ritos envolviam o uso de máscaras, inversões sociais e performances rituais com forte carga simbólica ligada à fertilidade e renovação (Tiza, 2015). Com o tempo, estas práticas foram reinterpretadas e integradas em novas lógicas religiosas e culturais.

Lazarim preserva traços vivos destas tradições antigas. As suas máscaras, esculpidas a madeira de amieiro, encarnam figuras grotescas e transgressoras, que dialogam com o imaginário coletivo local e representam personagens arquetípicas da comunidade (Simões, 2012).

Durante o Estado Novo, o Entrudo enfrentou um processo de repressão. As suas conotações pagãs e o seu potencial de crítica social chocavam com o discurso oficial do regime e os valores da Igreja, levando à censura e à marginalização da celebração (Simões, 2014). A interrupção desta prática, contudo, não eliminou a sua memória.

Com a Revolução de 25 de Abril de 1974, assistiu-se a uma recuperação significativa do Entrudo de Lazarim (Almeida, 2024), apoiada pelos artesãos locais e pelo reconhecimento crescente da importância do património imaterial. Este renascimento não só reativou os rituais tradicionais, como também reforçou o seu papel enquanto manifestação identitária, assegurando a continuidade da prática e a sua valorização cultural no século XXI.

1.1.2. Simbologia
da Máscara



Fig. 5. Máscara tradicional de Lazarim. Créditos: Mariana Costa, 2024.

O uso de máscaras em contextos festivos e rituais, embora profundamente enraizado nas tradições transmontanas portuguesas, insere-se num fenómeno antropológico universal. Presentes em culturas de todo o mundo, as máscaras funcionam como mediações simbólicas entre opostos: o humano e o divino, o consciente e o inconsciente, a ordem e o caos. Nas sociedades tradicionais, as máscaras frequentemente associadas a ritos de transição, assinalando passagens individuais, como a entrada na vida adulta, o início de ciclos agrícolas ou espirituais:

• Transgressão, Purificação e Proteção

Em Lazarim, a máscara (Fig. 5) permite ao portador adotar uma identidade crítica e irreverente, suspendendo temporariamente as normas sociais (Tiza, 2015). Através da sátira e da caricatura, os mascarados encenam um ritual de purificação coletiva, expondo tensões da vida comunitária. Práticas semelhantes ocorrem em festividades como o 'Pust' (Fig. 6), na Eslovénia, ou os 'Zvoncari', na Croácia, onde figuras grotescas e barulhentas

representam a expulsão simbólica do inverno e a proteção da comunidade (Charney, 2020; Croatian National Tourist Board, s.d.). Em todos estes casos, a performance mascarada atua como força simultaneamente desestabilizadora e regeneradora.



Fig. 6. Figuras chamadas de 'Ugly Ones', da festividade Pust. Créditos: Cyril Jazbec, 2020.

• Rito de Passagem e Iniciação

As máscaras têm também uma função iniciática, assinalando transições sociais e rituais. No Entrudo de Lazarim, embora não formalmente designado como '**Festa dos Rapazes**', a figura do careto foi tradicionalmente reservada a jovens solteiros, marcando simbolicamente a entrada na vida adulta. Esta lógica é paralela à de outras tradições, como os '**Kukeri**' (Fig.7), da Bulgária, onde o uso da máscara integra rituais de maturação e fortalecimento dos laços comunitários (Tiza, 2017; Brown, 2018). A crença na capacidade da máscara para transformar temporariamente a identidade do portador é transversal a muitas culturas e revela a sua função simbólica de passagem.

Fig. 7. Figura Kukeri a "espantar" espíritos malignos. Créditos: Aron Klein, 2018.



• Representação Mitológico e Arquetípico

Cada máscara de Lazarim reflete arquétipos culturais, figuras sociais e referências ao mundo natural. Com traços híbridos, entre o humano e o animal, representam símbolos locais como por exemplo o sardão (regeneração), a cobra (fertilidade e mistério) (Fig. 5), o burro (resistência) ou o porco/javali (sátira dos excessos) (Tiza, 2015). Esta dimensão simbólica encontra paralelismo nas máscaras usadas na dança tradicional 'Mukhota' (Fig.8), em Uttarakhand, na Índia, para representar divindades e forças da natureza (Project FUEL, 2018). Apesar das diferenças culturais e religiosas, tanto em Lazarim como na Índia a máscara funciona como mediadora entre planos distintos, o terreno e o espiritual, o individual e o coletivo.



Fig. 8. Máscara do ritual ancestral Mukhota. Créditos: —

1.2. Relevância do Projeto

Apesar do valor cultural amplamente reconhecido do Entrudo de Lazarim, esta tradição enfrenta hoje desafios significativos que ameaçam a sua continuidade. A redução do número de artesãos, o envelhecimento da população e a ausência de mecanismos eficazes de transmissão do saber-fazer colocam em risco o futuro desta prática. Estes fatores, agravados pelo despovoamento rural e pela pressão de modelos culturais mais comercializados, revelam a urgência de ações concretas de salvaguarda.

A candidatura do Entrudo de Lazarim a Património Cultural Imaterial da Humanidade pela *UNESCO* foi formalmente iniciada em 2018 e aguarda ainda decisão oficial por parte do comité internacional (Lusa, 2018). Este estado de indefinição sublinha a vulnerabilidade da tradição, alertando para o risco de que o reconhecimento simbólico não se traduza automaticamente em medidas de preservação eficazes.

Neste contexto, o presente projeto propõe-se contribuir para a valorização e preservação do Entrudo de Lazarim através da documentação etnográfica e da criação de um objeto editorial, que registe o processo artesanal de forma acessível, pedagógica e interativa. Ao atribuir uma dimensão digital ao saber-fazer das máscaras, pretende-se ampliar o seu alcance, promover o envolvimento das novas gerações e assegurar que esta herança cultural permaneça viva e relevante no presente e no futuro.

1.2.1. Valor Identitário e Social da Tradição

O Entrudo de Lazarim representa uma prática simbólica que estrutura a identidade e a memória coletiva da comunidade. A produção artesanal das máscaras, transmitida informalmente entre gerações, consolidou-se como um saber-fazer partilhado, capaz de reforçar o sentimento de pertença e continuidade cultural.

"Inter-relação entre território, povo e cultura. É necessário demonstrar que existe uma cultura específica (diferenciada e diferenciadora) que dá vida e explica as particularidades de um povo que demonstrou o seu grande enraizamento no território que sustenta a nação." (Torrico, 2003)

Com base no que saliente Torrico (2003), o trabalho dos artesãos vai além da técnica: ao esculpirem a madeira, inscrevem também os valores, os códigos e as narrativas que sustentam a tradição. Contudo, a fragmentação do tecido social e o abandono progressivo do meio rural têm fragilizado os processos de transmissão, colocando em causa a permanência do Entrudo enquanto prática viva.

1.2.2. O Risco de Desaparecimento

A continuidade da produção artesanal das máscaras de Lazarim encontra-se hoje em risco devido a um conjunto de fatores estruturais que comprometem a sua transmissão. Este saber-fazer, tradicionalmente aprendido pela observação e prática no seio familiar ou comunitário (*Programa Nacional Saber Fazer, 2024*), tem vindo a enfraquecer perante o envelhecimento da população e a migração dos jovens para os centros urbanos (*Loureiro, 2023, 56:00*).

Atualmente, subsistem apenas cerca de 16 artesãos na vila (*CIMI, 2024*) — este número acaba por não ser realista pois maior parte não são ativos — contudo revela o escassez de mestres, mas também a ausência de novos aprendizes dispostos ou disponíveis para assumir a continuidade da tradição (**Fig. 9**). Esta interrupção do ciclo formativo evidencia uma crise da transmissão intergeracional, transformando uma prática outrora partilhada em conhecimento residual. A voz da própria comunidade reforça essa preocupação. Paulo Loureiro, Presidente da Junta de Freguesia de Lazarim, alerta:

“Uma das minhas maiores preocupações é que a população está a ficar reduzida. Cada vez menos habitantes. Cada vez a nascer menos gente em Lazarim. (...) Tenho a certeza que o Entrudo daqui a 10 anos estará garantido, depois disso, não sei.” (Loureiro, 2023, 56:31)

Esta incerteza traduz a consciência local da fragilidade da prática, não pelo desinteresse simbólico, mas pela falta de meios humanos para a sua continuidade. O risco de desaparecimento não está apenas na perda de uma técnica artesanal, mas na erosão de uma rede de saberes, gestos e relações que sustentam a tradição como experiência partilhada.

Fig. 9. Demonstração da faixa etária da geração atual de artesãos de Lazarim.

Adão de Castro Almeida	nascido em 1962	José Cabral	nascido em 1961
Albino Neves	nascido em 1964	Luís Almeida	nascido em 1983
Carlos Neves	nascido em 1975	Manuel Pereira	nascido em 1975
Carlos Cabral	nascido em 1982	Nuno Loureiro	nascido em 1976
Daniel Silva	nascido em 2002	Paulo Costa	nascido em —

Hélder Cabral	nascido em 1988	Paulo Fernandes	nascido em 1983
Iracema Fernandes	nascido em 1986	Ricardo Silva	nascido em 1985
João Carvalho	nascido em 1981	Rui Costa	nascido em 1978

1.2.3. Património Imaterial e o Reconhecimento da UNESCO

A inscrição de uma prática cultural nas listas da *UNESCO — Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura* — é frequentemente celebrada como o ponto culminante de um processo de valorização, mas os seus efeitos práticos podem ser ambíguos. No caso do Entrudo de Lazarim, cuja candidatura foi formalmente apresentada em 2018 e continua em apreciação (*Lusa, 2018*), importa refletir sobre o que está realmente em jogo com este tipo de reconhecimento: será ele suficiente para garantir a vitalidade da tradição?

Como destaca *Brito (2004)*, o património imaterial “*conduz-nos a pensar nos sujeitos, nas pessoas, no grão da sua voz*”. O verdadeiro valor destas práticas reside na sua natureza viva e relacional, não na sua cristalização como objeto expositivo. O reconhecimento institucional pode reforçar a visibilidade e o prestígio da prática, mas também corre o risco de induzir a sua musealização, esvaziando-a da dimensão participativa e quotidiana.

Além disso, o próprio processo de candidatura pode criar expectativas desproporcionais quanto ao apoio institucional, desviando a atenção das ações locais que verdadeiramente sustentam a prática. O caso de Lazarim exige uma abordagem de salvaguarda que vá além da distinção formal: que valorize a oralidade, a experimentação artesanal e a ligação emocional da comunidade à sua festa.

Como alerta *Torrice (2003)*, o património etnológico é muitas vezes secundarizado face a expressões mais institucionalizadas. O reconhecimento formal deve ser entendido como um meio, não como um fim. Só políticas públicas coerentes e participação ativa da comunidade poderão garantir continuidade real. Caso contrário, corre-se o risco de cristalizar identidades e afastar o património das suas dinâmicas sociais (*Waterton & Smith, 2010*).

1.2.4. Estratégia de Documentação e Divulgação

Num contexto em que a continuidade desta prática artesanal está ameaçada, a documentação assume um papel vital, não apenas como registo, mas

como meio ativo de transmissão e reinterpretação do saber-fazer. Sem essa mediação, como afirma *Peixoto (2002)*, tradições vivas tendem a cristalizar-se em representações visuais esvaziadas de significado social.

Este projeto propõe uma abordagem integrada de documentação e divulgação, centrada no registo dos processos técnicos, das narrativas orais e dos contextos de produção (**Fig. 10**). O uso de suportes diversos, como registos audiovisuais, formatos digitais interativos e materiais pedagógicos, visa ampliar o acesso ao conhecimento dentro e fora da comunidade.

Mais do que dar visibilidade à tradição, esta estratégia procura reforçar o papel dos artesãos enquanto protagonistas culturais, valorizando o seu trabalho e criando condições para que o conhecimento seja apropriado e continuado pelas gerações futuras. Ao aliar memória e inovação, a documentação torna-se num instrumento de reativação cultural, mais do que simples preservação.



Fig. 10. Registo do processo de produção de uma máscara de Lazarim. Créditos: Alexandre Sousa, 2024.

1.3. Motivação e Objetivos da Pesquisa

O Entrudo de Lazarim destaca-se pela sua expressividade visual e pela atmosfera singular que conjuga o cenário isolado, a tradição ancestral e o carácter enigmático do ritual, conferindo-lhe uma dimensão quase intemporal, onde a fronteira entre o real e o mítico se dilui.

O interesse por esta celebração nasce do fascínio por práticas culturais que emergem em contextos periféricos, profundamente enraizadas em comunidades pequenas e relativamente isoladas. Há algo de enigmático na forma como estas tradições surgiram (*Vera & Marcelo, 2020*) e persistem, transmitidas oralmente, sem uma origem definida (*Lourenço, 2023, 5:39*), mas carregadas de simbolismo e sentido coletivo. O Entrudo de Lazarim é precisamente isso, uma expressão popular, que sobrevive à margem dos grandes centros urbanos, resistindo à padronização cultural e preservando um imaginário singular.

Foi esta atmosfera, simultaneamente densa e indefinida, que motivou a escolha deste tema como objeto de estudo. A natureza artesanal e comunitária da produção das máscaras, e o seu papel enquanto veículo de identidade e memória, tornam-se terreno fértil para refletir sobre o design enquanto ferramenta de mediação cultural.

O principal ponto de partida para esta investigação foi o envolvimento do *Centro Interpretativo da Máscara Ibérica (CIMI)*, uma instituição dedicada à valorização e preservação desta herança. O contacto com o CIMI possibilitou um acesso privilegiado com os artesãos locais e permitiu uma aproximação etnográfica ao universo das máscaras. Esta articulação foi essencial para compreender não apenas o processo técnico de produção, mas também os significados incorporados na prática artesanal e a dinâmica social que sustenta a tradição.

Com base neste cruzamento entre arte, cultura e território, questiono-me sobre o potencial do design em como traduzir visualmente narrativas culturais e criar dispositivos de mediação acessíveis, capazes de contribuir para a valorização de práticas ameaçadas, especialmente num contexto de transformação social e rutura geracional. Daí, surgiu a questão que orienta esta investigação:

— *De que forma o design editorial pode atuar como ferramenta de mediação cultural e preservação do saber-fazer das máscaras de Lazarim, num contexto de transformações sociais e perda da transmissão geracional?*

1.3.1. Objetivos e Delimitação do Estudo

A partir desta questão central, delineiam-se três objetivos principais, que contribuíram para guiar o projeto:

- Registrar e documentar o conhecimento transmitido oralmente pelos artesãos, valorizando a oralidade como veículo de preservação da identidade cultural, e assegurando que as técnicas e narrativas associadas às máscaras de Lazarim permaneçam acessíveis às gerações futuras.
- Explorar como diferentes perspetivas, nomeadamente geracionais e de género, influenciam a resiliência da tradição, analisando de que forma idade, experiência e contexto sociocultural moldam a transmissão e vivência desta prática.
- Avaliar o impacto de um manual interativo e pedagógico como ferramenta de preservação e mediação cultural, investigando o potencial do design editorial e das tecnologias digitais na salvaguarda e difusão do património imaterial.

Este estudo concentra-se na documentação e preservação das técnicas de criação das máscaras de Lazarim, bem como nas histórias e perspetivas dos artesãos. No entanto, algumas áreas relacionadas ao tema não serão abordadas, seja por estarem fora do objetivo principal do trabalho, seja pela necessidade de investigações mais aprofundadas.

- **Análise sociológica ou antropológica do Entrudo:** Embora o Entrudo enquadre o objeto de estudo, não se pretende uma análise exaustiva da festividade como fenómeno cultural. O foco recai sobre o fazer artesanal e o seu papel na identidade local.
- **Criação de políticas públicas ou estratégias específicas para a proteção do património imaterial:** Apesar de se apontar a necessidade de incentivos e apoios à prática artesanal, este trabalho não se debruça sobre a formulação ou implementação de políticas culturais.
- **Outras manifestações culturais de Lazarim:** O estudo concentra-se exclusivamente nas máscaras e na prática artesanal associada, não abrangendo outras expressões culturais do Entrudo ou da região de Lamego (ex: vestimentas, gastronomia, música tradicional).
- **Questões de sustentabilidade ambiental na produção das máscaras:** Embora o artesanato seja frequentemente associado à sustentabilidade, esta investigação não analisa o impacto ambiental da produção nem avalia práticas sustentáveis de extração e uso da madeira.
- **Turismo, comercialização de bens artesanais e impacto económico:** Apesar do potencial das máscaras de Lazarim como atrativo turístico, este estudo não explora a sua vertente comercial ou turística.

1.4. Estrutura do Documento

Este relatório organiza-se em quatro capítulos principais que, em conjunto, traçam o percurso entre a contextualização do tema, a fundamentação teórica e o desenvolvimento prático do projeto, culminando numa reflexão crítica sobre os seus resultados e implicações.

A **Introdução** apresenta o enquadramento geral da investigação. Introduce-se o Entrudo de Lazarim enquanto prática cultural relevante, abordando a sua especificidade no contexto das tradições populares portuguesas. São ainda discutidos os desafios contemporâneos que ameaçam a sua continuidade, explicitados os objetivos da pesquisa e formulada a questão central que orienta todo o trabalho. Esta secção inclui também a justificação da escolha do tema e a delimitação do campo de estudo.

No **Enquadramento Teórico e Problematização**, aprofunda-se a análise crítica dos fatores que comprometem a preservação das práticas artesanais. Exploram-se as consequências da globalização e da modernização nas formas de produção tradicionais, as dificuldades associadas à transmissão geracional e a marginalização do património etnológico face a outras expressões culturais. Neste capítulo, reflete-se ainda sobre o papel das festividades mascaradas na construção da identidade coletiva e analisa-se a importância do Centro Interpretativo da Máscara Ibérica (CIMI) como agente de mediação e salvaguarda. A última parte discute a relação entre design e património, destacando o potencial do design editorial enquanto ferramenta de mediação cultural.

Já no tópico, **Projeto**, centra-se na metodologia e no processo de desenvolvimento do trabalho prático. Descreve-se a abordagem etnográfica adotada, incluindo as entrevistas, a observação direta e a recolha de dados em contexto de proximidade com os artesãos. A partir dessa base, apresenta-se a proposta editorial desenvolvida: desde o conceito à estrutura dos conteúdos, passando pela linguagem visual adotada e pelas estratégias de interação digital, com o uso de QR codes.

Por fim, a **Conclusão** retoma os principais contributos da investigação, identificando as limitações encontradas ao longo do processo, quais as considerações finais face à pergunta de investigação e sugerindo possíveis caminhos para aprofundamento futuro, nomeadamente no campo da preservação do património imaterial através do design.

2. Enquadramento Teórico E Problemática

Se no primeiro capítulo se explorou o significado das máscaras do Entrudo de Lazarim e a sua relação com o património imaterial, este capítulo aprofunda os desafios que estas práticas enfrentam na contemporaneidade. O capítulo apresenta o enquadramento teórico da investigação, funcionando como uma revisão crítica da literatura relevante para as problemáticas abordadas. Problemáticas como globalização, a industrialização e a patrimonialização alteraram a relação do artesanato com a comunidade. Neste cenário de mudança, a prática artesanal oscila entre a preservação e a adaptação, exigindo novas abordagens que garantam a sua perpetuação sem comprometer a sua autenticidade.

2.1. Desafios Intrínsecos às Práticas Artesanais

O artesanato distingue-se pela sua ligação íntima entre o gesto humano e a matéria-prima, evocando a sua etimologia latina *'artis e manus'*, traduzido para *'arte com as mãos'*. No entanto, o seu valor ultrapassa a dimensão técnica ou utilitária, sendo, acima de tudo, uma forma de expressão cultural enraizada em práticas sociais e memórias partilhadas (Machado, 2016).

Esse enraizamento cultural é inseparável do território. Cada prática artesanal responde a um meio específico e às suas possibilidades materiais, numa relação direta entre quem faz e o ambiente que o rodeia. Essa articulação entre o artesão e o meio molda os objetos (Albino, 2014), conferindo-lhes uma dimensão ecológica e simbólica. O saber-fazer artesanal, desenvolvido empiricamente ao longo do tempo, traduz uma adaptação sensível às condições locais e perpetua um conhecimento coletivo que funciona como *"veículo de memórias e de afetos"* (Albino, 2014).

Para além dessa dimensão territorial, o artesanato carrega também a marca do gesto individual. Ao contrário da produção industrial, que privilegia a standardização, o artesanato valoriza a irregularidade, a imperfeição e a identidade de quem o faz. Como salientam Machado e Colvero (2021), cada peça revela a técnica, a experiência do artesão e os valores da comunidade que o formou.

Neste sentido, o artesanato inscreve-se plenamente na lógica do património imaterial. Trata-se de um património dinâmico e vivido, e não de um conjunto fixo de bens materiais. Porém, quando estas práticas encontram-se em declínio, emergem riscos associados à sua descontextualização. Peixoto (2002) chama a atenção para esse paradoxo: a patrimonialização tende a acontecer tardiamente, quando a prática já não se encontra integrada no quotidiano. Torna-se então uma espécie de *"luto de magnificação do defunto"* (Peixoto, 2002), como o autor propõe de forma provocatória. O reconhecimento simbólico pode converter o artesanato num produto formatado para públicos externos, mais próximo da exibição museológica do que da experiência vivida.

Essa crítica é também partilhada por Torrico (2003), que observa como os ofícios associados ao património etnológico são frequentemente ignorados nas políticas culturais, que privilegiam expressões mais institucionalizadas e visíveis. Segundo o autor, enquanto certos conteúdos histórico-artísticos continuam a ser tratados *"com um cuidado extremo"*, as manifestações culturais populares *"terão de esperar décadas para que se reveja a sua simbologia, como consequência da sua valorização em função de uma lógica de mercado"*.

Neste processo, o valor do gesto artesanal cede frequentemente ao valor de mercado. As práticas passam a ser *"reativadas, reinventadas e idealizadas"* (Peixoto, 2002), distantes das suas dinâmicas sociais e das relações que as mantinham vivas. Cria-se, assim, uma tensão entre

visibilidade e autenticidade: quanto mais exposta é uma tradição, maior é o risco de que ela seja moldada para agradar a olhares exteriores.

2.1.1. Impactos da Globalização e da Modernização

Complementarmente aos riscos de descontextualização já referidos, importa considerar os efeitos estruturais da globalização e da modernização sobre as práticas artesanais. Estes fenómenos, embora tenham ampliado a visibilidade de muitas tradições, introduziram a lógica de mercado que fragiliza o papel do artesão enquanto agente cultural enraizado nas dinâmicas locais (Scrase, 2003). O artesanato, outrora integrado na vida quotidiana e nas economias locais, tende hoje a ser redirecionado para circuitos turísticos e comerciais, moldado por exigências externas que nem sempre respeitam os seus significados originais.

Este processo gera um paradoxo: ao mesmo tempo que se valoriza a identidade cultural como fator diferenciador, as formas tradicionais são frequentemente adaptadas a estéticas globais e padrões de consumo massificado. Como observa Albino (2014), trata-se de um fenómeno de *"líquidificação social"*, em que os traços distintivos das práticas locais se diluem sob o peso de uma homogeneização cultural crescente. Esta lógica pode ser ilustrada pelo caso do Galo de Barcelos, cuja origem está enraizada numa tradição artesanal de cerâmica local (Fig. 11), mas que, sob a influência da indústria turística, foi reduzido a um ícone padronizado e comercialmente replicável (Fig. 12), e se *"desliga-se do contexto etno-político"* (Município de Barcelos, s.d.).

A aceleração dos ritmos de vida e a digitalização das relações sociais acentuaram este fenómeno, tornando o artesanato mais acessível, mas também mais exposto a uma lógica de concorrência global. Neste cenário, a autenticidade pode ser sacrificada em nome da rentabilidade, e os objetos passam a ser apreciados mais pelo seu valor estético ou exótico do que pelo seu enraizamento simbólico.

(...) a modernidade gerou simultaneamente diversas formas de vida de uma forma mais eclética, conseguindo duas coisas: que os homens e as mulheres tomassem uma renovada consciência das suas identidades culturais, mas também que as sentissem mais ameaçadas do que nunca. (Eagleton, 2000)

Este duplo movimento interpretado por Eagleton (2000) cria um cenário onde as comunidades se veem pressionadas a afirmar os seus traços distintivos, mas que também sejam legíveis e comercializáveis. Esta tentativa de reconhecimento cultural leva assim a refletir: até que ponto a globalização contribui efetivamente para a diversidade cultural?

O Entrudo de Lazarim pode eventualmente refletir essas tensões.



Fig. 11. Galo de Barcelos em cerâmica de 1950, antes de se tornar num símbolo turístico. Créditos: —

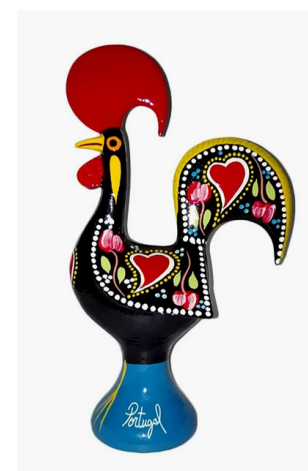


Fig. 12. Galo de Barcelos moderno, em ferro. Créditos: Loja de artigos religiosos, s.d.

A festividade, que se construiu como expressão profundamente enraizada na vivência local, tornou-se também um evento de interesse turístico e mediático (Fernandes, 2024). Essa projeção trouxe novas oportunidades, reforçando o orgulho identitário e o reconhecimento institucional, mas também o expõe para o risco de simplificação simbólica e mercantilização.

O saber-fazer das máscaras continua a ser um pilar identitário da comunidade. No entanto, enfrenta pressões que podem favorecer a produção em larga escala ou a diluição estética do processo criativo. Preservar esta prática exige, assim, mais do que visibilidade ou distinção patrimonial: requer sensibilidade às suas raízes e um compromisso com formas de transmissão que assegurem a continuidade da sua relevância cultural.

2.1.2. Transmissão Geracional e Implicações do Êxodo Rural

Sendo a transmissão geracional um dos fatores críticos para o risco de desaparecimento (abordado no ponto 1.2.2.) de práticas artesanais é a fragilidade crescente do modelo tradicional de transmissão geracional. Sustentado pela convivência direta entre mestres e aprendizes, esse modelo está hoje em risco devido a transformações demográficas e sociais que afetam profundamente os territórios onde estas práticas se desenvolveram.

O despovoamento das áreas rurais não é um fenómeno recente. “Pelos anos 50, Portugal tinha um extenso e populoso ‘mundo rural’, ou melhor, era ele mesmo um país rural” (Portela, 1997). Desde então, os movimentos migratórios internos e internacionais contribuíram para o esvaziamento progressivo desses territórios, provocando o envelhecimento da população e o declínio das práticas tradicionais. Como refere o autor, “o mundo rural esvazia-se” (Portela, 1997), interrompendo as cadeias de transmissão cultural e enfraquecendo o vínculo entre novas gerações e os seus lugares de origem.

Este processo é particularmente visível em regiões como Trás-os-Montes, onde o isolamento geográfico moldou identidades fortemente enraizadas no território (Mendes, 1985). A saída das gerações mais jovens, já evidente desde o século XVIII, acelerou-se ao longo dos séculos XX e XXI, comprometendo a continuidade dos saberes artesanais, não apenas em termos técnicos, mas enquanto práticas simbólicas vividas coletivamente. Mais do que um conjunto de técnicas, o saber-fazer artesanal representa um elo afetivo entre gerações (Fig. 13 e 14), um fator de pertença e de memória partilhada (Albino, 2014). Quando a aprendizagem deixa de ocorrer no contexto relacional da comunidade, perde-se a dimensão experiencial que dá densidade simbólica ao ofício. O artesanato tende, então, a ser reduzido a uma prática técnica desvinculada do seu universo cultural (Claval, 2013).

Mesmo quando adaptadas a novos contextos, essas práticas enfrentam desafios. A migração rural não só interrompe a transmissão direta, como obriga a uma reinterpretação das tradições em ambientes muitas vezes alheios à sua origem. Albino (2014) refere a existência de uma “diluição

das fronteiras entre o urbano e o rural”, que exige adaptações nem sempre benéficas para a preservação do significado original.

Preservar o artesanato, neste contexto, não depende apenas do registo material das técnicas, mas da continuidade de um processo de transmissão que envolve oralidade, convivência e partilha de significados. Como sugere Bauman (1975), a performance cultural não se limita à palavra dita, mas inclui os contextos sociais e os vínculos afetivos em que ela se manifesta. Sem essa vivência partilhada, não se compromete apenas um ofício, enfraquece-se um dos pilares centrais da identidade cultural das comunidades.



Fig. 13. Artesão Adão Almeida e o seu filho (Luís Almeida) na oficina. Créditos: Mariana Costa, 2025.



Fig. 14. Artesão José Cabral e o seu filho (Hélder Cabral) na oficina. Créditos: Alexandre Sousa, 2024.

2.2. Património das Máscaras: Proteção ou Transformação?

A patrimonialização das máscaras ibéricas, como a de Lazarim, inscreve-se num movimento mais amplo de reconhecimento institucional de práticas culturais em risco. Contudo, como se tem vindo a observar, esse reconhecimento pode ter efeitos ambíguos. Se, por um lado, visa proteger e valorizar tradições locais, por outro, pode contribuir para a sua fixação simbólica e descontextualização. Como refere *Peralta (2005)*, trata-se de uma resposta coletiva à percepção de perda, onde a valorização formal tende a ocorrer num momento em que a prática já se encontra fragilizada.

No caso do Entrudo de Lazarim, a crescente notoriedade da festividade não deve ocultar o facto de que a sua vitalidade reside na experiência vivida (*Santos, 2025*) — na escolha da madeira junto ao rio Varosa, no labor da oficina, na oralidade entre gerações.

O artesão *Adão Almeida (2024)* sublinha este ponto ao relatar como muitas máscaras hoje são adquiridas por colecionadores e nunca chegam a ser usadas. A máscara deixa, assim, de cumprir o seu papel no ritual e passa a existir como objeto estético. Esta transição implica uma perda sensível daquilo que *Eagleton (2000)* chama de plenitude cultural:

"Os sentimentos, a convivência, a memória, a relação familiar, o lugar, a comunidade, a plenitude emocional, o prazer intelectual e a sensação de que tudo tem um sentido, são-nos mais próximos do que as declarações de direitos do homem ou os tratados comerciais" (Eagleton, 2000).

Este processo pode alterar profundamente a relação da comunidade com as suas próprias práticas. Quando a autenticidade passa a ser regulada por critérios institucionais, mais do que pela vivência partilhada, o risco de esvaziamento simbólico torna-se evidente.

A tentativa de definir modelos "oficiais" ou estandardizados de máscara, pode também comprometer a diversidade criativa que caracteriza este tipo de tradições. Como afirma *Machado (2016)*, "o artesanato deve ser compreendido no plural: são artesãos e artesanatos". O valor simbólico da máscara reside tanto na peça final quanto no seu processo: no gesto do artesão, no contexto da oficina e, sobretudo, na celebração em que é performativamente ativada.

O objetivo é que valorização formal não desloque o foco da prática para o objeto, nem comprometa a sua ligação afetiva e ritual à comunidade. A máscara de Lazarim só permanece viva se continuar a ser feita, usada e recriada no seio da sua cultura de origem.

2.2.1. CIMI: Centro Interpretativo da Máscara Ibérica

O *Centro Interpretativo da Máscara Ibérica (CIMI)* (Fig. 15), situado em Lazarim, Lamego, constituiu o ponto de partida desta investigação, revelando-se fulcral para compreender o papel das instituições na preservação de práticas artesanais. Inaugurado em 2016 no antigo Solar dos Viscondes de Lazarim, o CIMI é uma instituição cultural dedicada à preservação e valorização das tradições ligadas às máscaras rituais da Península Ibérica, com especial enfoque no Entrudo de Lazarim (*Câmara Municipal de Lamego, s.d.*). Através da sua exposição permanente de trajes, máscaras e objetos das festividades invernais, o centro articula curadoria, investigação e diálogo comunitário.



Fig. 15. Centro Interpretativo da Máscara Ibérica (CIMI).
Créditos: Alexandre Sousa, 2024.

Mais do que um espaço expositivo, o CIMI procura afirmar-se como mediador entre tradição e contemporaneidade. Neste sentido, é útil convocar uma perspetiva de *Brito (2004)*, que define o museu como uma instituição que "sai para fora das suas paredes, engloba os territórios que documenta, produz interações com novos actores sociais". Embora o autor não se refira diretamente ao CIMI, essa ideia ajuda a compreender que a vocação de um espaço pode não se limitar à conservação de objetos, mas à procura de dinamizar práticas vivas ligadas ao território.

No ponto anterior, discutimos os riscos que a patrimonialização pode acarretar, nomeadamente a cristalização e o afastamento das práticas do seu contexto original. Neste ponto, o foco recai sobre o papel do CIMI enquanto instituição que tenta contrariar esses efeitos, promovendo uma dinâmica participativa. A sua atuação levanta, por isso, uma questão fundamental: De que forma a mediação institucional pode reforçar, em vez de substituir, a continuidade comunitária da tradição?

Consciente dos riscos de transformar práticas vivas em objetos estáticos, o CIMI promove atividades que mantêm as máscaras como parte

integrante da vida local. A organização de oficinas públicas, demonstrações de escultura ao vivo e encontros com artesãos permite criar um espaço de partilha e continuidade, em que o saber-fazer é transmitido em contexto prático e relacional (*Emissora das Beiras, 2019*). O centro torna-se assim um catalisador de renovação cultural, onde a tradição é reafirmada em contacto direto com os seus agentes.

A lógica salientada por *Portela (1997)*, baseada em metodologias que combinam “*integração, endogeneidade e participação local*”, reflete-se nas práticas do CIMI, que procura articular valorização cultural com envolvimento direto da comunidade, evitando uma musealização descontextualizada.

Neste sentido, a migração das máscaras para novos palcos, como festivais urbanos ou circuitos expositivos, não implica necessariamente uma quebra com o seu significado original. Como observa *Godinho (2010)*, essa circulação pode traduzir-se num “*processo de escalada*” que permite às tradições obterem continuidade e reconhecimento exterior, mesmo fora do seu “*quadro aldeão*”.

A atuação do CIMI pode ser lida como uma tentativa de equilibrar esse movimento: ao promover a projeção exterior da tradição, investe simultaneamente na sua ancoragem local e na transmissão do saber-fazer. A circulação simbólica das máscaras, quando acompanhada por práticas enraizadas no território, não dilui a tradição, reforça a sua vitalidade no presente.

O exemplo do CIMI mostra, assim, como uma instituição patrimonial pode ultrapassar a lógica conservadora e afirmar-se como agente de continuidade cultural: garantindo que o valor simbólico das máscaras permanece vivo nas práticas que as originam, e não apenas na sua exibição.



Fig. 16 e 17. Exemplos de fardas e máscaras usadas no Entrudo, expostas no CIMI. Créditos: Alexandre Sousa, 2024.

2.3. Ferramentas Contemporâneas de Mediação Cultural

Depois de termos introduzido a importância da documentação como estratégia de continuidade (*abordado no ponto 1.2.4.*), aprofundamos aqui o papel de ferramentas contemporâneas — digitais e editoriais — na ativação do saber-fazer artesanal.

O artesanato enquanto prática em constante movimento (*Hall, 2006*), é necessário desenvolver metodologias que acompanhem essa adaptação. O registo visual, editorial e digital pode representar uma ferramenta útil neste processo, não como substituto da prática, mas como meio de apoio à sua documentação e circulação ampliada.

Neste contexto, importa refletir sobre o potencial do design como ferramenta estética e, principalmente, como dispositivo de aprendizagem, curadoria e continuidade intergeracional. Como sublinha *Albino (2014)*, “*o designer para traduzir tem que saber interpretar, desenvolvendo uma ação de criação de sentido*”, o que implica um compromisso com o conteúdo e o contexto. Essa mediação, no entanto, não é neutra nem unilateral: “*quem traduz quer ser lido, e o leitor também interpreta e constrói, a partir do seu ‘eu’ e do contexto em que está inserido*” (*Albino, 2014*). Pensar no design enquanto tradução cultural implica assumir a responsabilidade de preservar nos significados, evitando reduções ou simplificações que esvaziem as práticas.

“A importância da experiência vivida, isto é, a experiência que nos permite estabelecer relações emocionais com o espaço, transformando-os em lugares, possibilita estabelecer sentidos de pertença ou não pertença das pessoas com os lugares experienciados.” (Albino, 2014)

A valorização das práticas culturais exige, por isso, que se mantenha uma ligação emocional e simbólica entre os indivíduos e os territórios. O design e os dispositivos de comunicação visual podem contribuir para essa mediação, não como formas de cristalização, mas como ferramentas que reforçam os laços entre prática, lugar e memória.

Esta articulação da tradição recontextualizando-a em linguagens contemporâneas não implica a diluição das práticas artesanais. Pelo contrário, esta sobreposição de temporalidades e perspetivas pode gerar novas formas de visibilidade e continuidade. Como destaca *Albino (2014)*, os chamados “*produtos híbridos resultam de dois olhares: o do artesão (local e tradicional) e o do designer (global e cosmopolita) e ainda de dois tempos: o lento - do artesão -, e o rápido, do designer*”. Esta aproximação “*subvertendo o espaço virtual para valorizar os espaços físicos*” de forma a “*possibilitar e facilitar o acesso à experiência de um tempo lento que se perdeu, mas que se deseja*” (*Albino, 2014*).

Também Appadurai (1996) partilha este potencial da digitalização, capaz de ampliar redes de transmissão cultural e conectar comunidades dispersas, funcionando como ponte entre espaços físicos e virtuais. Mais do que um arquivo passivo, as plataformas digitais podem tornar-se dispositivos vivos de comunicação.

2.3.1. Suportes na Transmissão de Conhecimento

Como vimos, o artesanato enfrenta a necessidade de adaptação face ao contexto da fragilização dos modos tradicionais de transmissão. Tendo isto em conta, aqui o foco recai sobre a capacidade do design de operar como ferramenta de mediação pedagógica.

A relação direta entre mestre e aprendiz — historicamente central no ensino artesanal — tem-se tornado cada vez mais rara. Esta forma de ensino, baseada na convivência e no gesto partilhado, exige “*contacto regular face a face*” (Freitas, 2011), uma condição cada vez mais difícil de garantir perante a migração, o envelhecimento dos artesãos e a desvalorização social das práticas manuais. Neste cenário, torna-se urgente desenvolver suportes complementares que documentem, traduzam e transmitam o saber-fazer de forma acessível e duradoura.

Entre esses suportes, o design editorial destaca-se pela sua capacidade de estruturar conhecimento de modo sequencial e visualmente claro. Catálogos técnicos, manuais ilustrados e livros artesanais funcionam como acervos vivos que documentam processos, técnicas e contextos. Estes materiais não substituem a prática direta, mas criam memória organizada, acessível a públicos mais amplos e contextos educativos formais ou informais.

Paralelamente, as plataformas digitais e os recursos audiovisuais permitem expandir a experiência de transmissão para além do espaço físico da oficina. Vídeos tutoriais, entrevistas com artesãos, repositórios multimédia e sites interativos criam novas possibilidades de troca simbólica e imersiva, simulando, em certa medida, o ambiente de aprendizagem tácita. Como sublinha Sá (2005), “*a vantagem das fontes informativas ‘nascem’ em estado digital permite torná-las automaticamente acessíveis à escala global*”, democratizando o acesso e fortalecendo redes culturais, especialmente em contextos minoritários.

Um exemplo complementar é o projeto “CN Shanbai”, que utiliza plataformas digitais como o YouTube e o Instagram para documentar e divulgar práticas artesanais ancestrais, de origem oriental. Através de vídeos curtos e visualmente cuidados, o autor regista passos de processos técnicos e contextos locais, tornando-os acessíveis a um público alargado (Fig. 18). Esta estratégia não só aproxima o espectador dos gestos e ritmos do fazer manual, como também ativa mecanismos de valorização cultural em meios onde essas práticas dificilmente circulariam. A linguagem digital, aqui, funciona como ponte entre tempos e espaços, contribuindo para manter vivo o interesse por formas de saber-fazer em risco de desaparecimento.

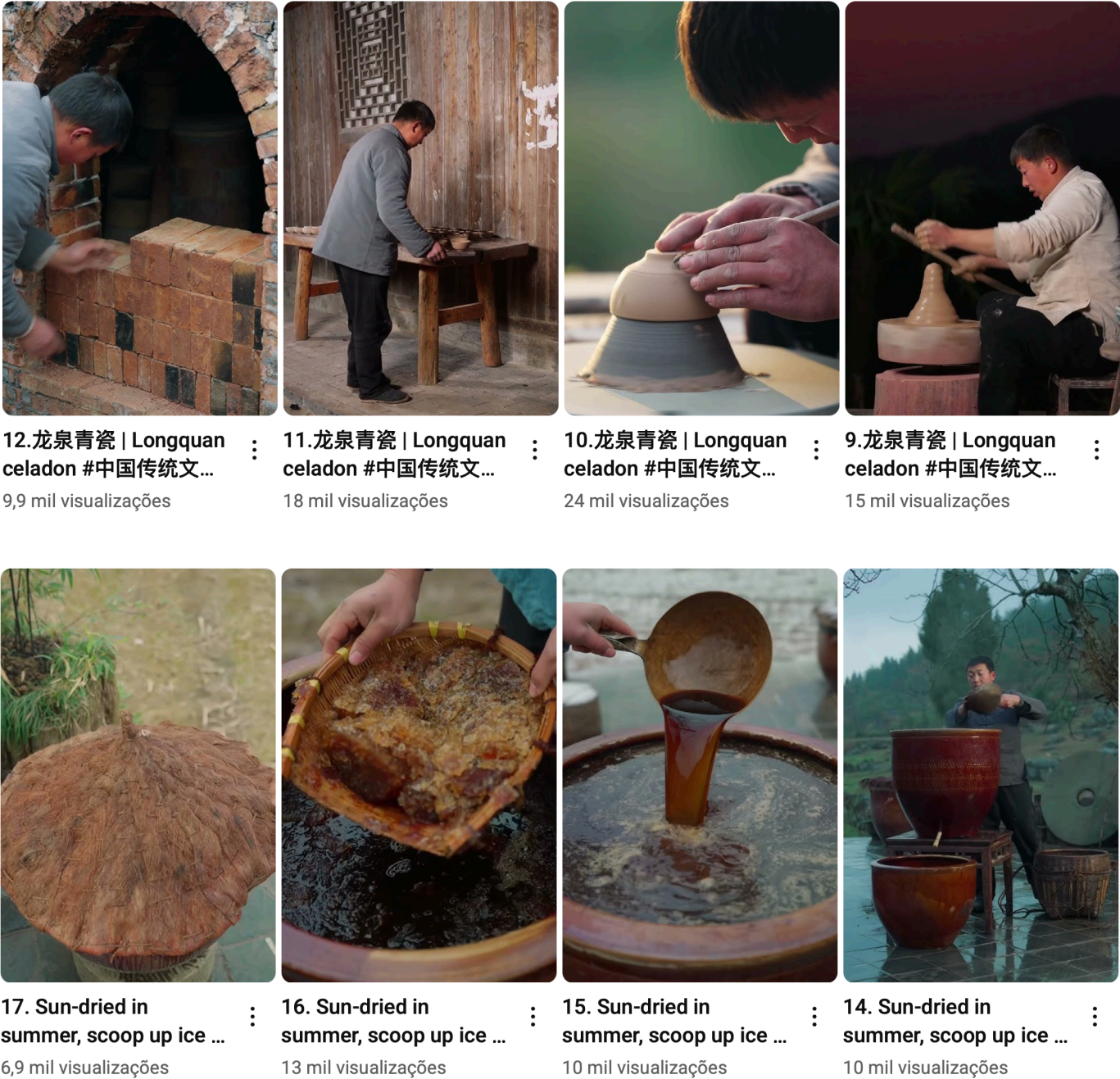


Fig. 18. Screenshot de 'Shorts' do Youtube, numerando passos de produção artesanais. Créditos: CN Shanbai, s.d.

² Tradução da autoria da investigadora. Esta formulação aplica-se a todas as citações traduzidas ao longo do presente trabalho.

“Os estímulos sensoriais focam-se na utilização da memória e da nostalgia, recorrendo a elementos que despertam os sentidos. Independentemente do contexto, a experiência sensorial é vital para recordar e construir conexões com a comunidade local.”(Chandran & Chon, 2021).²

Estes suportes ganham eficácia quando não se limitam ao registo técnico, mas incorporam elementos sensoriais e narrativos que envolvem emocionalmente o utilizador. *Chandran e Chon (2021)* referem que “a percepção do valor do património manifesta-se emocionalmente mais do que cognitivamente”, o que exige materiais que ativem não apenas o conhecimento racional, mas também a empatia, a memória e a ligação afetiva ao contexto cultural.

Um dos projetos que comprova isso é "*AMERICAN*" de Robin de Puy, em 2023, um trabalho que parte de uma série de entrevistas gravadas com habitantes de diversos estados nos Estados Unidos. A intenção clara da fotografia é aproximar o leitor da realidade retratada, tornando visível — e sensível — o que define aquele território: as pessoas que o habitam. Através dos testemunhos em vídeo, torna-se possível aceder a uma dimensão viva da cultura local, reforçando a empatia com os sujeitos representados (**Fig. 21**). Esta camada audiovisual confere um novo olhar às fotografias do catálogo impresso (**Fig. 19 e 20**), permitindo que o conteúdo estático seja lido com maior densidade afetiva e relacional.

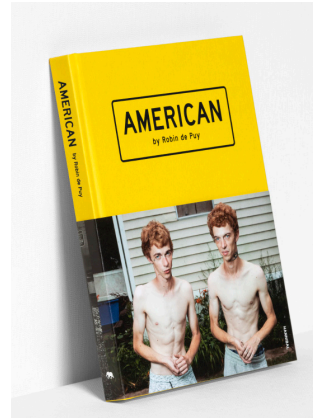


Fig. 19. Livro editorial "AMERICAN" de Robin de Puy. Créditos: Robin de Puy, s.d.



Fig. 20. Um dos participantes chamado Micah, com 10 anos, de Indiana. Créditos: Robin de Puy, s.d.

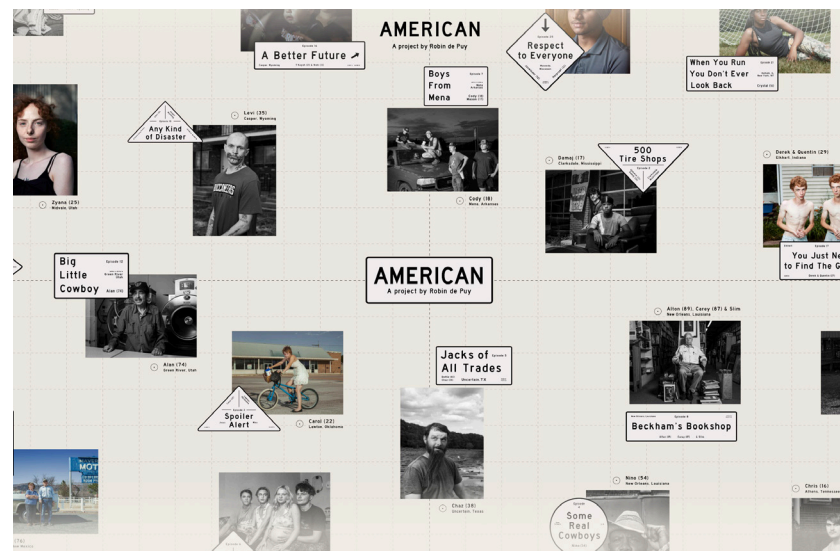


Fig. 21. Plataforma digital com vídeos dos testemunhos e fotografias. Créditos: Robin de Puy, s.d.

Assim, o design, em articulação com o audiovisual, atua como mediador ativo entre tradição e inovação. Ao criar conteúdos pedagógicos que preservam a complexidade simbólica do gesto artesanal, estes dispositivos ajudam a manter viva a prática e o seu universo cultural. Mais do que suportes de conservação, são instrumentos de continuidade, permitindo que práticas ameaçadas sejam reaprendidas, reinterpretadas e projetadas no presente.

2.3.2. Iniciativas de Preservação e Revitalização

Enquanto necessidade humana, o registo acompanham-nos desde os primórdios como formas de garantir a transmissão cultural:

“O registo, o arquivo e a preservação de dados relevantes é inato à natureza humana, pelo que, desde os primórdios da Humanidade, está subjacente a perspectiva de transmissão enquanto herança. Guardar no momento para mostrar no depois, perpetuando significados, vivendo-os em função de um futuro incerto.” (Sá, 2005)

Esta necessidade de registo e transmissão do conhecimento é nos intrínseca, e cada vez mais presente perante os desafios e circunstâncias de hoje. Diferentes iniciativas respondem a esta necessidade, através de metodologias de mediação — desde o registo editorial, digital e audiovisual, procurando preservar e transmitir práticas culturais em risco.

Entre essas iniciativas, destaca-se o *Programa Nacional Saber-Fazer*³ (**Apêndice 1**), que promove a valorização das técnicas artesanais através de investigações, publicações editoriais e documentação digital. O projeto '*Saber Fazer*'⁴ (**Apêndice 2**), desenvolvido por uma equipa de design gráfico, do *Estúdio Ofício*, que cria objetos gráficos (**Fig. 22, 23 e 24**) que narram processos técnicos artesanais, tornando esse conhecimento acessível. Outro exemplo é o *Arte Popular Portuguesa de Ana a Zé*⁵ (**Apêndice 3**), uma plataforma digital dedicada à pesquisa e divulgação de arte popular e tradicional portuguesa, criando um espaço de partilha e investigação.

No contexto específico da máscara ritual, a *Academia Ibérica da Máscara*⁶ (**Apêndice 4**) assume um papel essencial na preservação e promoção dos rituais associados à máscara ibérica, reforçando a identidade cultural das comunidades que mantêm esta tradição viva. Paralelamente, o Museu da Pessoa, mais concretamente o projeto “*MOTIRÔ - O festejo como testemunho*”⁷ (**Apêndice 5**), um arquivo digital, que recolheu testemunhos de pessoas que estão envolvidas na salvaguarda de patrimónios imateriais, incluindo rituais e práticas artesanais.

Mais do que conservar, estas iniciativas propõem formas de aprendizagem e envolvimento. Como observa *Goff (2004)*, o contacto com tradições vivas pode despertar “*iniciativa, flexibilidade, empatia e*

³ Programa Nacional Saber-Fazer: <https://programasaberfazer.gov.pt/>

⁴ *Saber-Fazer*: <https://www.saberfazer.org>

⁵Arte Popular Portuguesa de Ana a Zé: <https://www.artepopularportuguesa.org>

⁶ *Academia Ibérica da Mascara*: <https://www.academiaibericamascara.org/pt-pt/home>

⁷ MOTIRÔ - O festejo como testemunho: <https://museudapessoa.org/colecao/motir---o-festejo-como-testemunho/home>

criatividade”, enquanto Moreira (2020) defende que esse envolvimento fomenta um sentido de responsabilidade cultural e social.

Ao partir de metodologias utilizadas pelas iniciativas, pretende-se conjugar suportes interativos e narrativas visuais, evitando a cristalização da tradição, e fomentar novos diálogos de transmissão. Preservar o saber-fazer artesanal, neste quadro, é continuar a produzi-lo, com os contextos que o originaram e com as novas dimensões que pode vir a habitar.



Fig. 22. Cartaz 'Saber-Fazer':
"Lã da ovelha ao fio".
Créditos: Saber-Fazer, 2025.

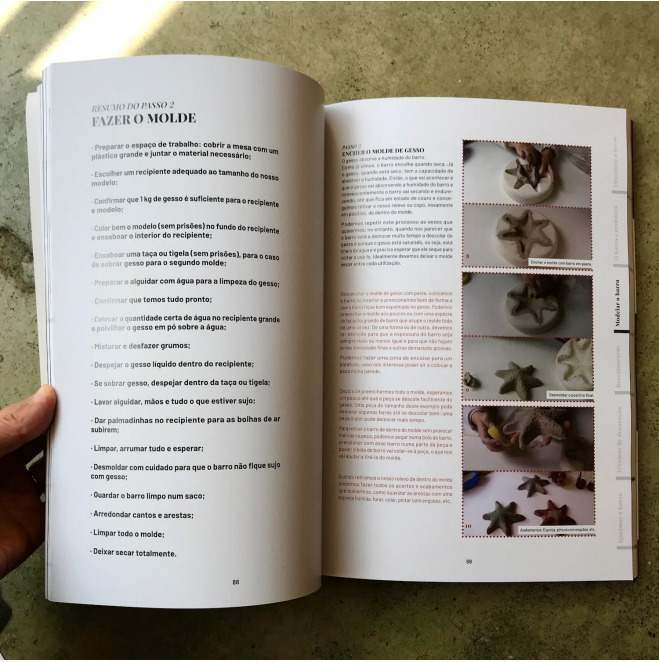


Fig. 23. Manual 'Saber-Fazer':
"Manual de iniciação à
Cerâmica".
Créditos: Saber-Fazer, s.d.



Fig. 24. Manual 'Saber-Fazer':
"Glossário e Dicionário da
Tecelagem".
Créditos: Saber-Fazer, 2022.

3. Projeto

Este capítulo apresenta o desenvolvimento do projeto, explorando a metodologia adotada — do livro *Hands-On Research for Artists, Designers & Educators* — para a recolha e sistematização do conhecimento, bem como as estratégias visuais e editoriais que permitem transformar esse saber imaterial num objeto acessível e pedagógico. A solução proposta articula tradição e inovação, combinando suporte impresso e ferramentas interativas para assegurar que a transmissão deste conhecimento ultrapassa barreiras geracionais, promovendo novas formas de envolvimento com o património cultural.

3.1. Metodologia de Investigação

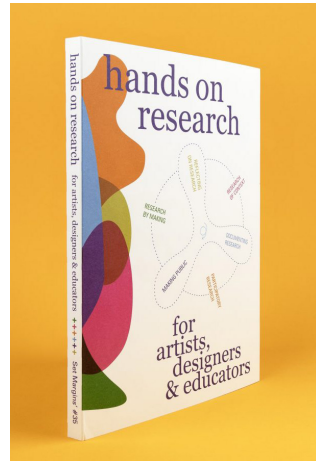


Fig. 25. Livro "Hands-On Research: for artists, designers and educators" Créditos: Annette Behrens, 2024.

Os desafios enfrentados pelas práticas artesanais tradicionais, como as máscaras de Lazarim, são indissociáveis do seu carácter de distanciamento: quer através do êxodo rural que afasta as novas gerações destas comunidades, quer pela pressão da globalização e da padronização cultural que ameaça a sua continuidade. Neste contexto, e conforme discutido no capítulo anterior, torna-se evidente que qualquer tentativa de valorização ou mediação deste património deve contrariar essa lógica de afastamento. Foi precisamente com esse propósito que se definiu uma abordagem metodológica assente na proximidade, na participação e no envolvimento direto com o contexto. Tratando-se de uma investigação de natureza qualitativa e etnográfica, era fundamental aproximar-me da realidade local, interagir com os seus protagonistas e participar nos seus processos, estabelecendo relações de confiança e diálogo. A metodologia adotada — inspirada no livro *"Hands-On Research: for artists, designers and educators"* (Fig. 25) — reflete este posicionamento e estrutura-se em torno de uma lógica de investigação pelo fazer, que será detalhada ao longo deste capítulo.

A aplicação deste modelo traduziu-se numa prática investigativa assente na observação atenta, no diálogo com os intervenientes do meio e na experimentação prática como forma de gerar conhecimento situado. Como referem *Rasch, Gijsen e Staal (2024)*, a investigação parte de um impulso curioso e transformador: *"Porque é que algo é como é? Como podes fazer a diferença? Quais são as condições para a mudança?"*. Este estudo procura responder a essas perguntas a partir da compreensão do processo artesanal das máscaras de Lazarim, explorando o design como ferramenta de preservação e mediação cultural num contexto em transformação.

A vertente etnográfica orientou o trabalho de campo, proporcionando uma imersão no quotidiano dos artesãos através da observação participante e de entrevistas. Como defendem os autores, *"compreender através da prática significa observar com todos os sentidos e utilizar a tecnologia para captar o que se vê, ouve ou sente"* (*Rasch, Gijsen & Staal, 2024*). Este tipo de abordagem — eminentemente audiovisual — permitiu um contacto próximo com os gestos, materiais e dinâmicas sociais associados à produção artesanal, e é um princípio essencial para aceder a dimensões do saber-fazer que dificilmente seriam captadas à distância.

O diálogo desempenhou um papel central na construção do conhecimento. As entrevistas com os artesãos não serviram apenas para recolher dados técnicos, mas também para compreender histórias de vida, desafios e modos de transmissão do ofício. Tal como referem *Rasch, Gijsen e Staal (2024)*, *"criar através do diálogo é uma forma de produção em que a troca e a conversa com os outros são uma parte integrante do processo ou do resultado final"*. Nesta investigação, a interação direta com os artesãos

não se limitou à recolha de dados técnicos, mas favoreceu uma troca contínua de experiências, saberes e histórias de vida. Ao longo de três meses de acompanhamento do processo artesanal, o contacto próximo com os materiais e ferramentas fomentou um diálogo orgânico, no qual as próprias máscaras funcionaram como catalisadoras de conversas permitindo compreender mais sobre tradição e transmissão intergeracional.

A recolha de dados precedeu a definição do formato final do projeto, sendo moldada por uma lógica iterativa e aberta à evolução da investigação. Como alertam *Rasch, Gijsen e Staal (2024)*, ao adotar métodos participativos, é necessário estar preparado para respostas inesperadas e adaptar-se conforme necessário. Esse princípio guiou a condução da investigação, que evoluiu de forma iterativa à medida que novas informações e desafios surgiam no campo.

Com base nos dados recolhidos, decidiu-se desenvolver um objeto editorial que articula dimensões de arquivo e manual, integrando elementos pedagógicos e interativos. Este formato responde às necessidades identificadas na investigação, funcionando como uma ferramenta de documentação e transmissão do saber-fazer artesanal das máscaras de Lazarim.

3.1.1. Sistematização e Abordagem Metodológica

A estrutura metodológica deste projeto baseou-se no modelo proposto no livro *Hands-On Research*, que apresenta uma abordagem aberta, não-linear e iterativa para investigações de base prática. Este modelo, representado graficamente por um esquema em forma de 'spinner' (Apêndice 6), estrutura-se em torno de seis ações principais que podem ser ativadas em qualquer ordem, dependendo do ponto de entrada do investigador: **Pesquisa do contexto** (research of context); **Investigação participativa** (participatory research); **Reflexão sobre a investigação** (reflecting on research); **Documentação da investigação** (documenting research); **Investigação pelo fazer** (research by making); **Tornar público** (making public).

As ações do modelo distribuem-se em dois níveis distintos que se complementam. Na base do modelo situam-se as fases em que se reúnem materiais, experiências e protótipos, ou seja, onde o conhecimento é produzido a partir da ação, do contacto com participantes e da prática material. No topo do esquema localizam-se as ações que transformam essas experiências em conhecimento partilhável: refletir, documentar e divulgar (*Rasch, Gijsen & Staal, 2024*).

Esta lógica circular, centrada na articulação entre fazer e pensar, mostrou-se particularmente adequada à natureza deste projeto, cuja dimensão prática, colaborativa e editorial exigia uma abordagem metodológica flexível, mas estruturada. Com base nessa proposta, foi delineada uma adaptação do modelo para orientar a sequência das fases do trabalho (Fig. 26). Embora as ações estejam interligadas, a ordem adotada para esta investigação seguiu uma lógica própria.

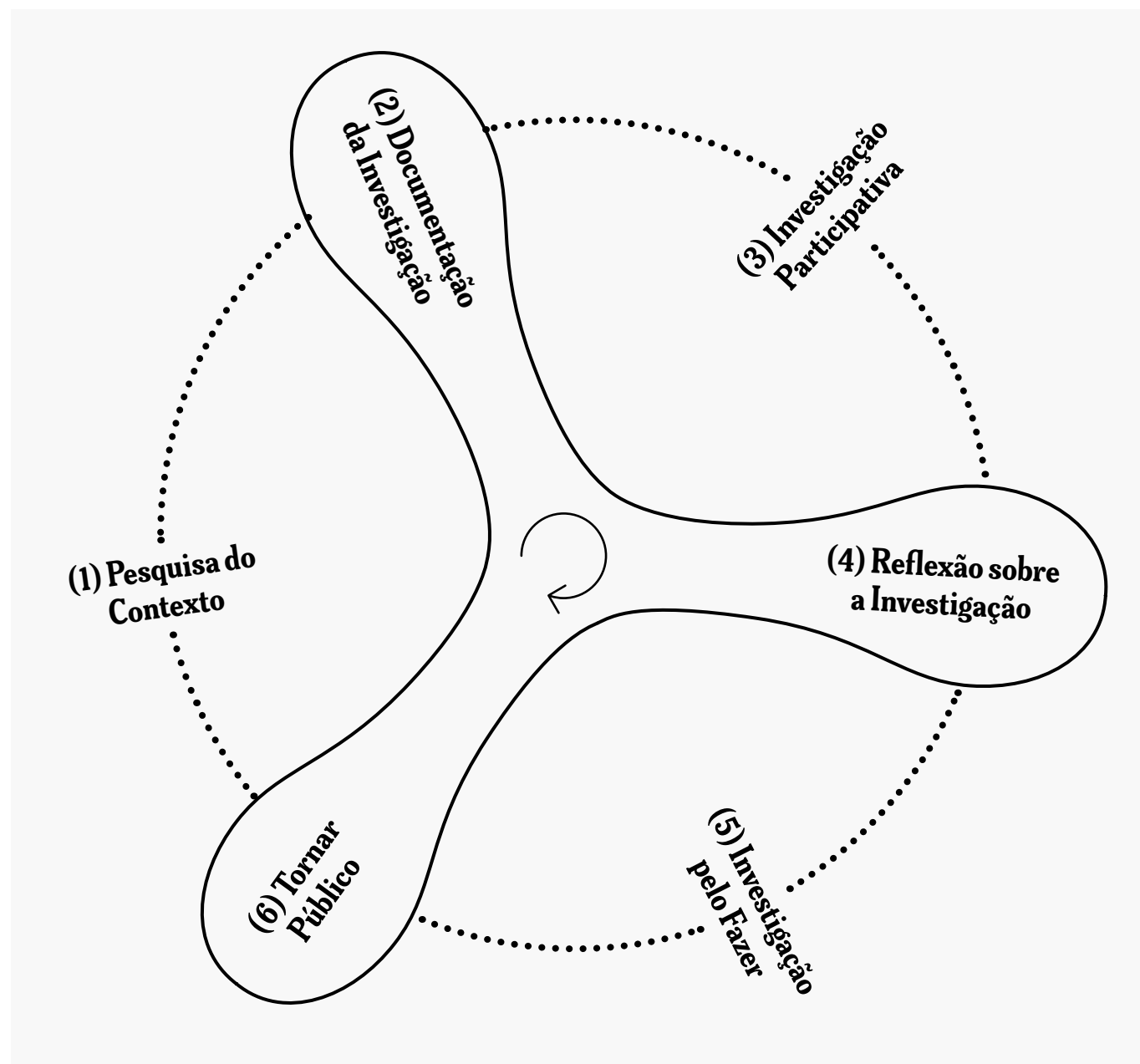


Fig. 26. Esquema 'spinner' adaptado para este projeto, com base no modelo do livro "Hands on Research". Créditos: Mariana Costa, 2025.

➤ Pesquisa do Contexto (1)

Guiada pela pergunta **"O que já existe?"**, esta primeira fase centra-se na construção de uma base sólida de conhecimento sobre o tema em estudo. De acordo com o modelo proposto por Rasch, Gijsen e Staal (2024), pesquisar o contexto envolve *"recuperar o que já se sabe sobre o tema"*; *"identificar quais as questões abertas e urgentes"* e compreender o ambiente em que o projeto se insere — cultural, social e institucionalmente.

Trata-se de um processo que combina múltiplas fontes escritas, visuais e digitais, reconhecendo a importância da diversidade de meios para uma compreensão mais ampla. A pesquisa de contexto requer *"aprender de peritos e especialistas"* (Rasch, Gijsen & Staal, 2024), sendo essencial para mapear o terreno da investigação e posicionar o investigador dentro da rede existente de práticas e saberes.

Neste projeto, essa fase materializou-se numa revisão de literatura sobre o Entrudo de Lazarim e as tradições populares associadas à máscara. Complementarmente, foi realizada uma análise de projetos anteriores com objetivos semelhantes, de modo a compreender lacunas e oportunidades no campo.

Seguindo esta orientação, foram estabelecidos contactos com o Centro Interpretativo da Máscara Ibérica (CIMI), bem como com artesãos locais, no sentido de perceber como este conhecimento tem sido documentado, transmitido ou ignorado. Este contacto direto permitiu também clarificar as intenções do projeto e *"articular o que se pretende acrescentar ao campo"* (Rasch, Gijsen & Staal, 2024).

➤ Documentação da Investigação (2)

Associada à pergunta **"Onde deixo os meus rastros?"**, esta fase incide sobre o processo de registo e sistematização do conhecimento recolhido. Segundo Rasch, Gijsen e Staal (2024), documentar não é apenas arquivar dados: *"é através do ato de documentar que se processam os resultados e se analisa o seu significado"*. O registo torna-se, assim, um motor de pensamento e, muitas vezes, o próprio cerne do projeto.

A documentação não se limita à observação, exige estrutura e intenção. Como referem os autores, *"as coisas passam antes que dêes por isso - capta-as enquanto podes"*, sublinhando a importância de registar o efémero, sobretudo quando se trata de práticas imateriais como o saber-fazer artesanal (Fig. 27 e 28).

Neste projeto, a documentação foi pensada desde o início como parte ativa da construção do objeto final. As fases do processo artesanal foram fotografadas, filmadas e



Fig. 27. Registo do processo de recolha de dados. Créditos: Alexandre Sousa, 2024.



Fig. 28. Registro do processo de recolha de dados. Créditos: Alexandre Sousa, 2024.



Fig. 29. Registro de uma das visitas a Lazarim. Créditos: Alexandre Sousa, 2025.



Fig. 30. Registro de uma das visitas à oficina do artesão Adão. Créditos: Alexandre Sousa, 2024.

categorizadas, permitindo tornar visível aquilo que normalmente permanece implícito: o gesto, o ritmo e a progressão prática. Para dar coerência a esse registo, o modelo propõe, *“acrescentar um nível temático ou tópico à documentação (...) Isto ajuda a criar uma narrativa significativa e a caminhar no sentido da publicação”* (Rasch, Gijssen & Staal, 2024), ou seja, automaticamente essa documentação e organização temática articula uma estrutura intrínseca ao projeto.

Mais do que um meio, a documentação tornou-se o próprio projeto, transformando-se, ela mesma, *“numa obra em si”* (Rasch, Gijssen & Staal, 2024). Ao *“mostrar ‘o que é’”, “mostrar o processo”* e *“mostrar o trabalho criativo”*, a documentação revelou não só o objeto final (as máscaras), mas tudo o que o antecede e o sustenta (Rasch, Gijssen & Staal, 2024).

➤ Investigação Participativa (3)

Guiada pela pergunta *“Quem me pode pôr à prova?”*, esta fase procura validar, aprofundar e co-construir o conhecimento gerado. Tal como sugerem Rasch, Gijssen e Staal (2024), *“novas formas de saber emergem quando diferentes disciplinas e experiências se cruzam”*. Trabalhar com um saber que não me é familiar (a prática artesanal) exigiu colocar-me num lugar de escuta ativa, assumindo o papel de mediadora entre o design gráfico e a experiência do fazer.

Depois da primeira recolha de dados (Fase 2: Documentação da Investigação), foi necessário voltar ao terreno: revisar esquemas (Apêndice 7), confirmar interpretações e acompanhar de perto o processo artesanal (Fig. 29 e 30). Com isto, foi realizado mais 7 visitas aos participantes, numa lógica de devolução, validação e afinação contínua dos conteúdos. Esse acompanhamento constante permite *“colocares-te num novo ambiente e ouvir”* (Rasch, Gijssen & Staal, 2024). Como o modelo propõe, cada encontro exige ser guiado por uma intenção clara: *“O que queres saber?”*; *“O que esperas que o participante faça?”* e *“Como documentar o que acontece?”*.

As conversas com os artesãos, professores e membros do CIMI permitiram testar o rigor da análise feita, mas também criar espaço para que os próprios participantes questionassem e reformulassem as representações produzidas. Nesse sentido, a investigação foi sempre construída sobre eles e nunca sem eles, seguindo o princípio de que *“nada sobre nós sem nós”* (Rasch, Gijssen & Staal, 2024).

Mais do que um momento de validação, esta fase tornou-se numa extensão do próprio processo criativo, abrindo espaço à dúvida, ao ajuste e à colaboração real.

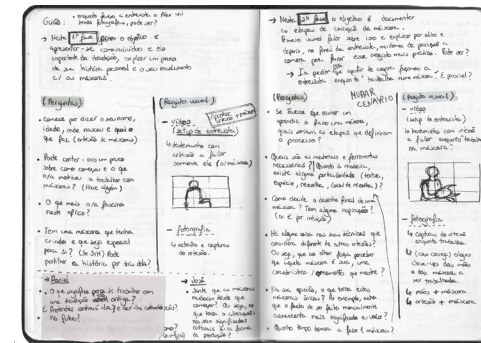


Fig. 31. Guião de perguntas feitas e tipo de registos visuais recolhidos. Créditos: Mariana Costa, 2024.

➤ Reflexão sobre a Investigação (4)

Guiada pela pergunta *“Porque faço o que faço?”* esta fase marca o início do desenvolvimento prático do projeto e funcionou como um momento de pausa analítica, no qual foi necessário olhar criticamente para o percurso até então. Embora a reflexão acompanhe naturalmente todas as etapas de uma investigação, foi neste ponto que se intensificou a análise do material recolhido e clarificação dos objetivos do projeto.

Tal como referem Rasch, Gijssen e Staal (2024), *“a reflexão está no centro de qualquer projeto de investigação”*, desde a escolha do tema e dos métodos até à análise dos dados e das decisões éticas implicadas. Neste momento, tornou-se essencial perceber se a pergunta de investigação formulada inicialmente ainda fazia sentido, que tipo de objeto seria mais adequado para a abordar, e que lacunas permaneciam por explorar.

Foi também nesta fase que se questionou a coerência interna do projeto: o que foi feito até então (Fig. 31), o que estava em falta e de que forma cada decisão refletia (ou não) os valores orientadores do trabalho (Rasch, Gijssen & Staal, 2024). Este balanço entre descobertas e lacunas permitiu redefinir o foco e pensar no projeto de forma mais integrada e ética. Neste sentido, o modelo propõe que a investigação, especialmente em contextos participativos, inclua valores como *“reciprocidade, rigor, escuta e responsabilidade”* (Rasch, Gijssen & Staal, 2024) — valores esses que se tornaram fundamentais no relacionamento com os participantes.

Para apoiar esta análise, foi aplicado o método *‘The Riddle’*, sugerido no próprio livro como uma ferramenta de reflexão. Este método organiza o pensamento em torno de quatro questões fundamentais:

- **"O que eu perguntei."** (o meu tópico): Tema e as intenções de partida.
- **"O que eu fiz."** (as minhas ações): Passos dados e os métodos utilizados no processo.
- **"O que eu encontrei."** (as minhas descobertas): Dados recolhidos e aprendizagens.
- **"O que eu (não) sei."** (as minhas percepções): Lacunas, limites do conhecimento e direções futuras.

De acordo com os autores, *“Ao revisitar e utilizar o enigma regularmente, constrói-se uma coleção de descobertas acessíveis e explicáveis, que podem conduzir a conclusões ou a novas questões de investigação”* (Rasch, Gijssen & Staal, 2024). Esta estrutura foi uma forma de consolidar o percurso feito e compreender de que forma os dados recolhidos poderiam ser traduzidos num objeto coerente e comunicativo — capaz de mediar o saber-fazer e a tradição num registo acessível e pedagógico.

➤ Investigação pelo Fazer (5)

Guiada pela pergunta **“Quando é que o fazer se tornou pesquisa?”**, esta etapa correspondeu ao momento de desenvolvimento prático do projeto — livro e vídeos —, em que a construção foi, em si mesma, uma ferramenta de investigação. Seguindo o modelo proposto por Rasch, Gijssen e Staal (2024), *“fazer ativa o conhecimento implícito e tácito das mãos e do corpo — algo que não pode ser lido num livro ou aprendido com um especialista”*. Neste sentido, o gesto de projetar — escolhendo formatos, ritmos, materiais e suportes de leitura — constituiu uma forma de produzir conhecimento sobre a mediação do saber-fazer artesanal.

O fazer teve aqui uma função dupla: por um lado, consolidou aprendizagens oriundas das fases anteriores; por outro, gerou novas perguntas e hipóteses de estruturação. Tal como argumentam os autores, *“a etapa iterativa pode simplesmente envolver o teste de um primeiro protótipo e a reflexão sobre os resultados, conduzindo a uma nova versão”*, e foi nesta lógica que os protótipos do livro foram concebidos, avaliados e reformulados. O processo assumiu um carácter fortemente iterativo, em que a prática do design se articulou com os dados recolhidos e com o diálogo mantido com os participantes ao longo da investigação.

Mais do que uma simples fase de produção, este momento constituiu um verdadeiro espaço de experimentação material e conceptual. A organização dos conteúdos, o ritmo das páginas, a presença de elementos interativos como os QR codes, e as decisões tipográficas e visuais foram sendo testadas e ajustadas em função da clareza da leitura e da coerência narrativa. A produção do livro não foi apenas um fim em si, mas também uma ferramenta de partilha e ativação, dando corpo à ideia de que *“fazer através do diálogo é uma forma de fazer em que a troca com os outros se torna parte integrante do processo”* (Rasch, Gijssen & Staal, 2024).



Fig. 32. Participante a interagir com QR codes. Créditos: Mariana Costa, 2025.

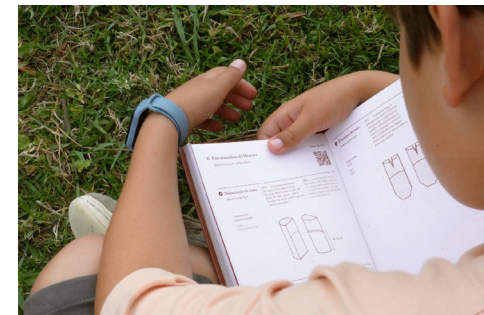


Fig. 33. Participante a observar o processo de produção. Créditos: Mariana Costa, 2025.

➤ Tornar Público (6)

A fase Tornar Público, orientada pela pergunta **“O que é a investigação sem um público?”**, refere-se ao momento em que o conhecimento produzido é partilhado com outros. Segundo Rasch, Gijssen e Staal (2024), *“publicar não tem de ser o fim de um projeto, pode ser um novo começo”*, pois o ato de partilhar implica refletir sobre o impacto, a acessibilidade e a continuidade da investigação.

Nesta abordagem, tornar público não se limita à divulgação de resultados finais, mas envolve uma reflexão crítica sobre a clareza da estrutura, o impacto visual e a eficácia dos elementos interativos. Como sublinham os autores, *“é apenas ao trazer a investigação para o mundo exterior que se pode apreciar plenamente a sua validade e alcance”*.

Esta fase pode incluir momentos de escuta ativa, como testes de usabilidade com utilizadores externos (Fig. 32 e 33), que permitam avaliar de que forma o projeto é compreendido e experienciado. A escolha dos meios — físicos, digitais ou híbridos — deve ser ponderada em função do público e dos objetivos da investigação. Tal como referem os autores, importa considerar *“a relação entre o meio, a mensagem e o público”*, assegurando que os suportes utilizados reforçam a compreensão e o alcance do conteúdo.

Finalmente, esta fase abre também perspetivas futuras: seja através da divulgação em contextos científicos e criativos, da expansão digital do projeto, ou do seu aprofundamento conceptual. Publicar, neste contexto, é mais do que apresentar um resultado, é criar possibilidades de continuidade, ativação e devolução do conhecimento gerado.

Com base nas seis ações metodológicas descritas anteriormente, foi possível organizar o percurso da investigação em blocos de trabalho distintos, cada um com um conjunto específico de métodos e atividades. Ainda que interligadas e por vezes sobrepostas, estas fases marcaram diferentes momentos de foco, permitindo uma gestão temporal e conceptual do projeto mais clara.

A seguir, apresenta-se um resumo das principais ações associadas a cada eixo metodológico, indicando o período em que ocorreram, os métodos adotados e as atividades realizadas.

(2) Documentação da Investigação

Novembro a Dezembro

- Observação participante em contexto real de trabalho dos artesãos;
- Entrevistas iniciais semi-estruturadas para recolha de testemunhos e técnicas;
- Registo audiovisual e transcrição das entrevistas realizadas;
- Análise qualitativa e categorização temática dos dados recolhidos (ex.: ferramentas, passos, materiais);

(3) Investigação Participativa

Dezembro a Março

- Realização de gravações adicionais para registar conteúdo explicado nos primeiros registos;
- Diálogo com artesãos sobre interpretações feitas e ajustes nos conteúdos;
- Articulação com o CIMI e professores para garantir fidelidade e pertinência cultural;
- Aplicação de princípios de ética participativa (escuta, reciprocidade, transparência);

(1) Pesquisa do Contexto

Setembro a Outubro

- Levantamento bibliográfico e sistematização de referências;
- Mapeamento de projetos já existentes, estudos de caso e fontes visuais e digitais relevantes;
- Identificação de lacunas na documentação existente sobre o processo artesanal;
- Identificação e contacto com participantes (artesãos) / instituições locais (CIMI);

(4) Reflexão sobre a Investigação

Janeiro

- Sistematização das aprendizagens obtidas nas fases anteriores (The Riddle);
- Identificação de lacunas, dúvidas ou inconsistências na abordagem inicial;
- Formulação de hipóteses para a estrutura e formato do objeto final;
- Reformulação da pergunta de investigação, objetivos e estrutura do projeto;

(6) Tornar Público

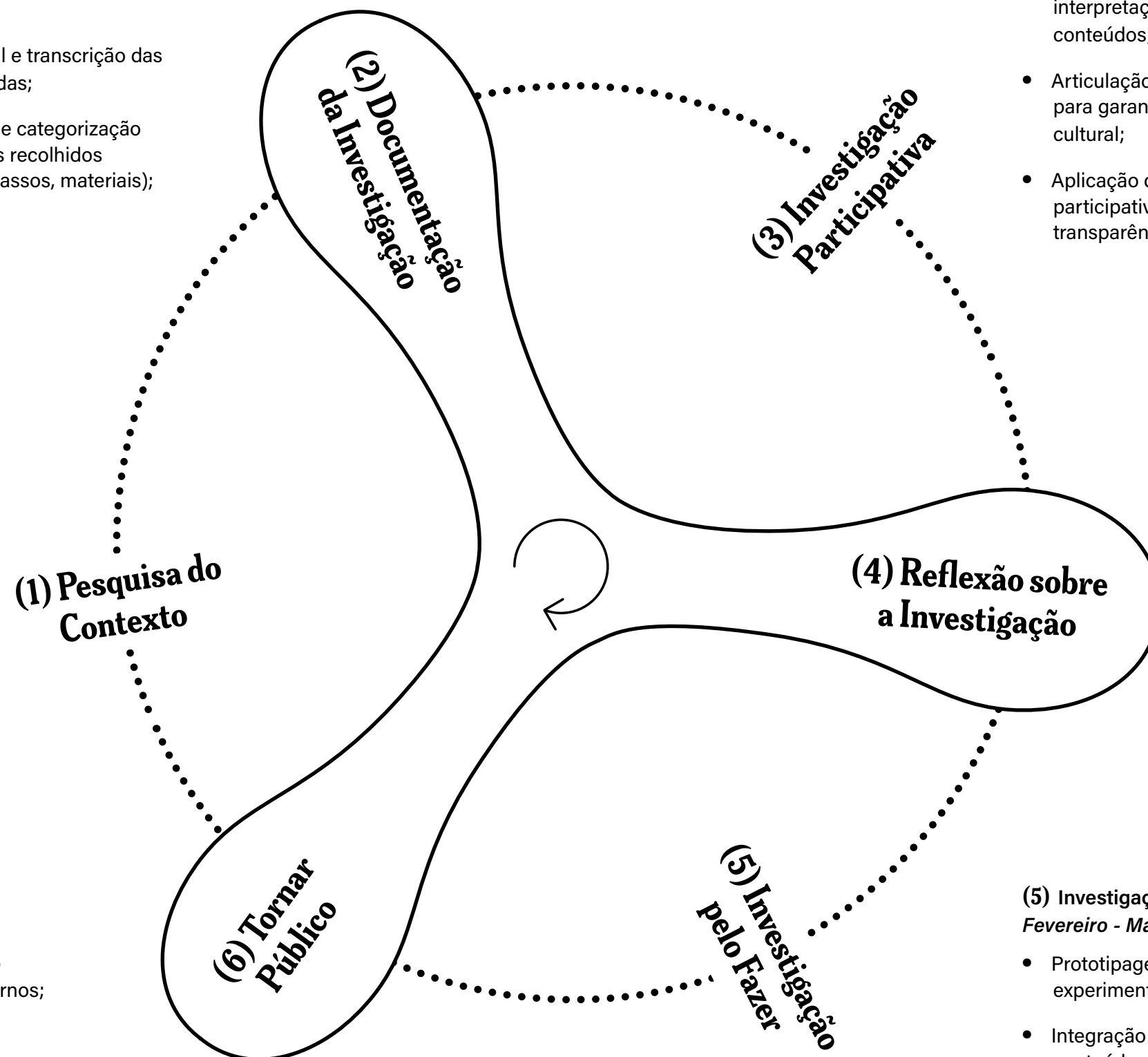
Junho - (...)

- Teste de usabilidade e registo de interações com utilizadores externos;
- Disponibilização da vertente audiovisual do projeto, no Youtube;
- Apresentação do projeto ao contexto académico e entrega de exemplar ao CIMI;

(5) Investigação pelo Fazer —

Fevereiro - Maio

- Prototipagem como método de experimentação e validação prática;
- Integração e articulação de conteúdos visuais, textuais e interativos (como QR codes);
- Preparação do material final para validação pública;



3.1.2. Método ‘The Riddle’: Recolha de Dados

A recolha de dados foi um momento central nesta investigação, permitindo registar o processo artesanal das máscaras de Lazarim e aceder à perspetiva dos seus artesãos. Tal como proposto na metodologia, a análise dos dados seguiu o método ‘*The Riddle*’, que serviu como ferramenta de estruturação e síntese das descobertas. Este método organiza a reflexão em torno de quatro questões fundamentais:

- **O que eu perguntei?** – Desenho das entrevistas e dos objetivos de cada fase da entrevista.
- **O que eu fiz?** – Observação direta dos artesãos ao longo de três meses.
- **O que eu encontrei?** – Principais testemunhos e registos recolhidos.
- **O que eu (não) sei?** – Questões emergentes e desafios identificados.

• O que eu perguntei? — Entrevistas e Objetivos

A estrutura das entrevistas (Apêndice 8) foi desenhada para captar diferentes dimensões do trabalho artesanal, partindo da curiosidade sobre como o saber-fazer é vivido, transmitido e percebido pelos próprios artesãos. As perguntas procuraram ir além da técnica, explorando também trajetórias pessoais, variações geracionais e perspetivas sobre a tradição. A escolha dos participantes: dois artesãos experientes, José Cabral (Fig. 35) e Adão Almeida (Fig. 34); a única mulher artesã ativa em Lazarim, Iracema Fernandes (Fig. 36); e o artesão mais novo da vila, Daniel Silva (Fig. 37), visou garantir diversidade de vozes e experiências.

➤ Fase 1: Retrato Pessoal + História de Vida

O objetivo desta fase foi compreender a trajetória de cada artesão e a sua ligação com a tradição, explorando as suas primeiras experiências e influências. Partindo de perguntas como: — *Qual é a história sobre como começou ou o que o motivou a trabalhar com as máscaras?*

➤ Fase 2: Processo de Criação

Pretendeu-se compreender as particularidades do processo de criação de cada artesão, identificando singularidades nas suas máscaras, levando a perguntas como: — *Há algo nas suas técnicas que considere diferente de outros artesãos? Existe alguma característica ou ornamento que torna as suas máscaras reconhecíveis?*

➤ Fase 3: Reflexão Pessoal Sobre a Tradição

Esta fase explorou o significado simbólico e emocional da prática e as perspetivas dos artesãos sobre a tradição, questionando sobre: — *Como imagina o futuro desta prática?*



Fig. 34. Artesão Adão Almeida, 63 anos. Créditos: Alexandre Sousa, 2024.



Fig. 35. Artesão José Cabral, 64 anos. Créditos: Alexandre Sousa, 2024.



Fig. 36. Artesã Iracema Fernandes, 38 anos. Créditos: Alexandre Sousa, 2024.



Fig. 37. Artesão Daniel Silva, 23 anos. Créditos: Alexandre Sousa, 2024.

• O que eu fiz? – Observação e Análise

Para responder às questões da investigação, realizou-se trabalho de campo regular durante três meses, centrado na observação direta dos artesãos em contexto de produção. As ações incluíram a recolha de registos fotográficos e videográficos, a redação de notas de campo e a realização de visitas sucessivas às oficinas. Através deste acompanhamento sistemático, foi possível mapear os diferentes passos técnicos do processo, esquematizar métodos e recolher material necessário para a construção do projeto editorial.

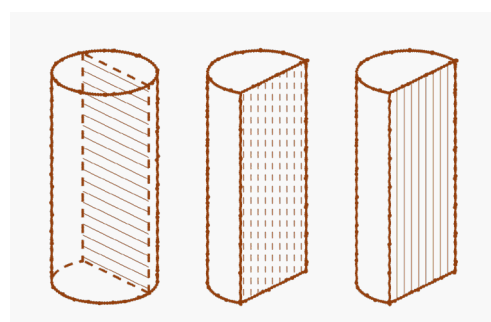
• O que eu encontrei? – Dados Recolhidos

A recolha de dados ao longo do trabalho de campo permitiu identificar dois principais resultados: testemunhos sobre o significado cultural e pessoal da prática artesanal (entrevistas), e registos detalhados dos métodos de produção das máscaras (observação e acompanhamento participativo).

No plano simbólico, os testemunhos dos artesãos revelaram uma forte ligação afetiva e identitária com o Entrudo, onde emergiram temas como a ligação ancestral à madeira de amieiro, a importância do Entrudo como expressão de identidade coletiva e a motivação afetiva dos artesãos para perpetuar a tradição, mesmo por vezes sem retorno económico.

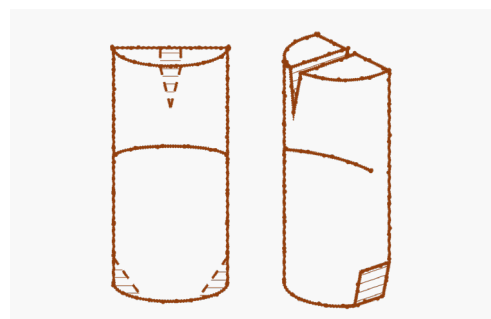
No plano técnico, foi possível acompanhar de perto os métodos de trabalho de dois artesãos — José Cabral e Adão Almeida — e esquematizar as etapas seguidas por cada um, revelando abordagens distintas. José Cabral adota um processo mais experimental e flexível, enquanto Adão Almeida segue uma lógica mais estruturada, marcada por um estilo expressivo e uma dinâmica colaborativa com o filho.

➤ Etapas principais do processo de *José Cabral*



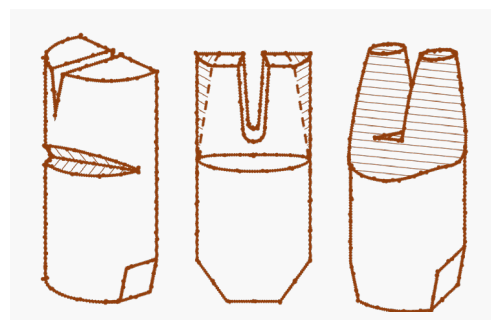
A. Preparação da Matéria-Prima

1. Recolha da madeira;
2. Divisão em traços;
3. Partição do traço ao meio;



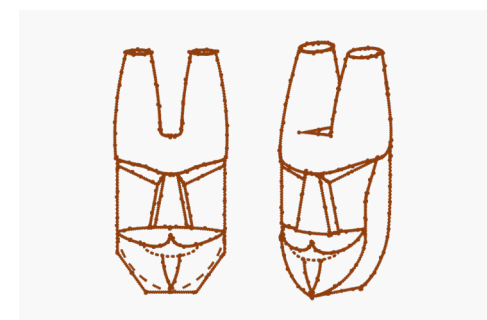
B. Estrutura Base da Máscara

4. Delimitação do rosto;
5. Definição da estrutura base;
6. Descasque do traço;



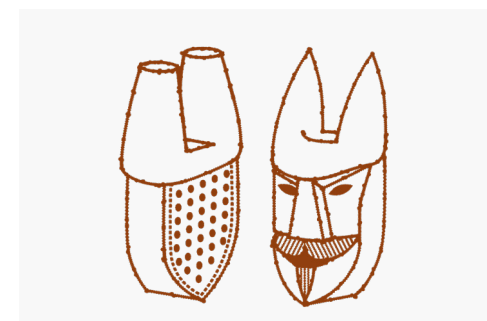
C. Estrutura Superior

7. Modelação da testa;
8. Abertura dos cornos;
9. Mingar parte superior;



D. Elementos da Face

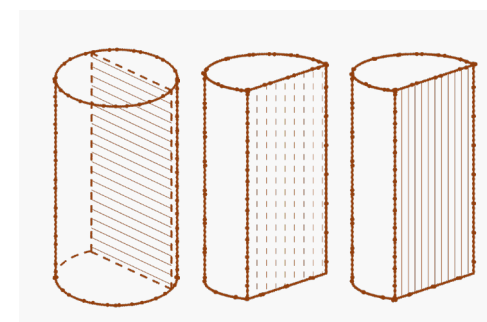
10. Traçado da face;
11. Definição do nariz;
12. Modelação do rosto;
13. Traçado e modelagem do bigode;
14. Traçado e modelagem da língua ou pera;
15. Modelação do queixo;



E. Acabamentos

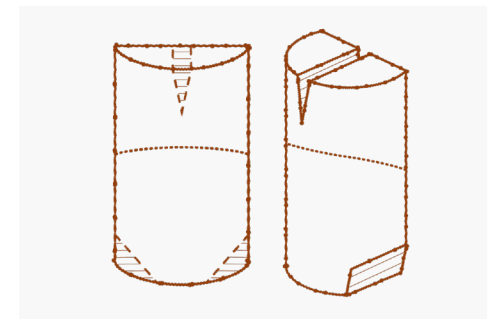
16. Marcação e perfuração inicial;
17. Perfuração e escavação traseira;
18. Abertura total dos orifícios;
19. Finalização dos cornos;
20. Secagem da madeira;
21. Detalhes e ornamentos finais;
22. Polir;

➤ Etapas principais do processo de *Adão Almeida*



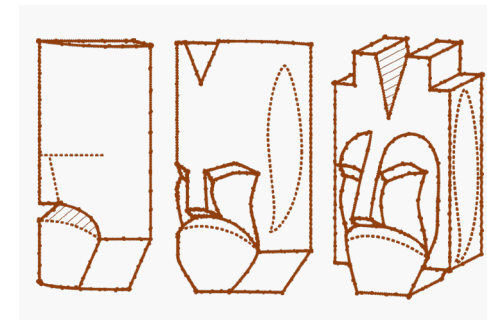
A. Preparação da Matéria-Prima

1. Recolha da madeira;
2. Divisão em traços;
3. Partição do traço ao meio;



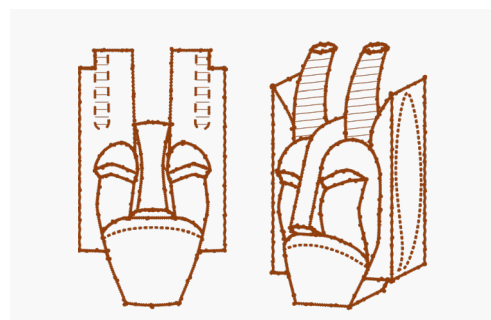
B. Estrutura Base da Máscara

4. Delimitação do rosto;
5. Definição da estrutura base;
6. Descasque do traço;



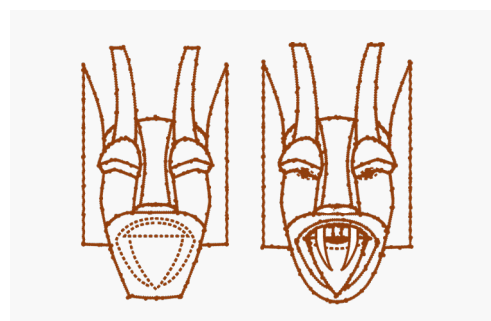
C. Elementos da Face

7. Traçado da face;
8. Rebaixamento do queixo;
9. Modelação do rosto;
10. Traçado das orelhas;
11. Redução das laterais;
12. Definição da testa;



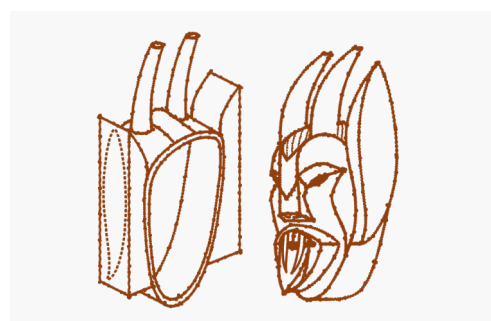
D. Estrutura Superior

13. Abertura dos cornos;
14. Separação dos cornos e orelhas;
15. Definição dos cornos;



E. Outros Elementos da Face

16. Definição da boca;
17. Definição dos dentes;
18. Abertura dos orifícios;
19. Modelação do queixo;



F. Acabamentos

20. Escavação traseira;
21. Abertura total dos orifícios;
22. Definição das orelhas;
23. Finalização dos cornos;
24. Secagem da madeira;
25. Detalhes e ornamentos finais;
26. Polir;

As versões completas e detalhadas destes processos encontram-se disponíveis nos **Apêndices 9 e 10**, respetivamente. Estes esquemas serviram de base para a organização do conteúdo visual e narrativo do projeto final, funcionando como um ponto de articulação entre a observação empírica e a proposta editorial desenvolvida.

• O que eu (não) sei? – Questões Emergentes e Reflexões

A aproximação ao processo artesanal das máscaras de Lazarim revelou, desde cedo, um paradoxo: trata-se de um saber profundamente enraizado, mas raramente sistematizado. A transmissão deste conhecimento ocorre de forma tácita, incorporada na prática e no gesto, difícil de verbalizar e também de codificar.

Embora tenha sido possível acompanhar de perto o trabalho de alguns artesãos, tornou-se evidente que grande parte do seu saber é transmitido por imitação, experimentação e memória corporal, e não por instruções formais. Quando questionados sobre os seus métodos, as respostas surgiam com naturalidade, mas sem estrutura consciente: *"faz-se assim porque sempre se fez"* (Cabral, 2024).

Essa constatação deu origem a um conjunto de interrogações que orientaram o desenvolvimento do projeto:

- *Existe um padrão comum entre os artesãos, ou cada um desenvolve a sua própria abordagem?*
- *Que aspetos do processo são difíceis (ou impossíveis) de explicar verbalmente?*
- *Como transformar este conhecimento tácito em algo comunicável e acessível sem o descontextualizar?*
- *Que formato pode respeitar a autenticidade da prática e, ao mesmo tempo, facilitar a sua transmissão?*

Estas dúvidas não foram obstáculos, mas sim pontos de partida. Tornaram-se gatilhos conceptuais, que reforçaram a necessidade de criar um objeto que não apenas documentasse, mas também ativasse e prolongasse este saber. Ao reconhecer, ao longo do trabalho de campo, o que (ainda) não sei, abriu-se espaço para pensar no projeto final, não como um fim, mas como uma ferramenta em aberto, ao serviço da continuidade desta prática cultural.

3.2. Desenvolvimento Prático do Projeto

A fase anterior da investigação permitiu identificar lacunas críticas na forma como o saber-fazer associado às máscaras de Lazarim tem sido documentado. Se, por um lado, existem registos abundantes da festividade e da sua dimensão performativa, por outro, há uma escassez significativa de documentação sistematizada sobre o processo artesanal, ou seja, aquele que sustenta e dá forma material ao Entrudo em Lazarim.

O conhecimento técnico permanece, na maioria dos casos, disperso na oralidade e na prática individual dos artesãos, dificultando a sua transmissão a novas gerações. Esta constatação, reforçada pelas entrevistas e pela observação participante, tornou clara a necessidade de desenvolver uma ferramenta que desse corpo e visibilidade a esse saber, sem o reduzir a um mero manual técnico ou a um artefacto museológico.

É neste contexto que se insere a proposta de um manual editorial interativo, que permite combinar testemunhos, documentação visual e esquemas explicativos, reunindo num só suporte os diferentes elementos — texto, imagem, ilustração e vídeo — e organiza o conhecimento recolhido de forma acessível, pedagógica e sensível ao contexto cultural.

O objetivo é duplo: preservar um conhecimento em risco de desaparecer e, ao mesmo tempo, criar condições concretas para a sua reativação contemporânea. O projeto propõe, por isso, um objeto editorial que sistematiza o processo artesanal, dá voz aos artesãos e amplia a experiência do leitor através da integração de conteúdos digitais, como vídeos e QR codes. A interatividade não surge como um adorno, mas como uma resposta direta à natureza tátil, visual e gestual do saber-fazer — elementos que dificilmente poderiam ser traduzidos apenas em palavras.

3.2.1. Objeto e Estruturação de Conteúdos

A escolha pelo formato impresso, em articulação com elementos digitais, resulta de uma decisão tanto prática quanto simbólica. Por um lado, o livro responde à dimensão material da própria prática artesanal, que se aprende pelo fazer, pelo toque e pela observação direta. A fisicalidade do objeto editorial reflete essa lógica, funcionando como uma extensão da tradição que documenta: uma prática que se manipula, se percorre com tempo e que exige presença.

Por outro lado, este suporte torna-se também um mediador cultural (como discutido no ponto 2.3) ao conjugar tradição e inovação num mesmo gesto. Ao invés de recorrer apenas a formatos digitais, mais voláteis ou distantes de determinados públicos, o editorial impresso oferece um registo tangível e durável, capaz de circular entre contextos diversos: oficinas comunitárias, bibliotecas, escolas ou arquivos institucionais.

Esta opção reforça a ideia de que o conhecimento artesanal deve ser acessível e partilhável, mas sem perder o seu enraizamento territorial e sensorial. A integração dos conteúdos audiovisuais através de QR codes não compromete essa presença física; pelo contrário, expande-a, permitindo que a experiência do leitor se aproxime da prática viva, sem a cristalizar.

Para assegurar uma leitura de compreensão progressiva da tradição, o objeto organiza-se em diferentes núcleos de conteúdo:

- **Introdução** – Apresentação do projeto, contextualizando a sua relevância e os objetivos da documentação.
- **História e Tradição** – Enquadramento histórico e simbólico de rituais que envolvem a máscara, e explicação concreta das máscaras de Lazarim no contexto do Entrudo.
- **Entrevistas** – Depoimentos dos artesãos, recolhidos durante as entrevistas, permitindo compreender a sua história e relação pessoal com a prática e as transformações da tradição ao longo do tempo.
- **Processo de Produção** – Acompanhamento dos dois artesãos mais velhos da vila, explicando separadamente as suas etapas de fabrico das máscaras, acompanhada por ilustrações explicativas.
- **Integração Digital** – Ao longo dos dois últimos momentos, é sinalizado através do uso dos QR codes a presença de conteúdos audiovisuais que complementam a experiência do leitor.

Esta estrutura modular permite que o editorial se adapte a diferentes perfis e interesses: pode ser lido como um manual técnico, uma narrativa cultural ou um repositório de memória viva. Ao integrar testemunhos, processos e media interativos, o projeto afirma-se como um instrumento de transmissão e de conservação, ativando novas possibilidades de aprendizagem, uso e apropriação do património imaterial.

• Público-Alvo e Usabilidade

O editorial foi concebido com o objetivo de envolver sobretudo gerações mais jovens, especialmente aquelas com algum interesse pelas áreas culturais ou artesanais. A narrativa visual e documental, a dimensão pedagógica e a integração de recursos interativos visam captar a atenção desse público, contribuindo para a continuidade da prática num momento em que a transmissão do saber-fazer se encontra fragilizada.

Este foco dialoga também com a missão do CIMI – Centro Interpretativo da Máscara Ibérica. A instituição recebe regularmente escolas, visitantes e turistas jovens-adultos, o que justificou a adoção de um formato bilingue (português e inglês), pensado para alargar o alcance do conteúdo a públicos não locais.

Do ponto de vista do conteúdo, o design do editorial foi orientado para manter acessibilidade e clareza, sem comprometer a profundidade. A narrativa evita tecnicismos excessivos, oferecendo uma explicação acessível da prática artesanal, suficientemente detalhada para que um leitor não especializado compreenda o processo de produção das máscaras. A secção sobre os rituais apresenta um panorama amplo e contextual, enquanto o capítulo dedicado ao Entrudo de Lazarim oferece uma explicação mais aprofundada, ainda que não detalhada. Já as entrevistas são apresentadas com o objetivo de humanizar o saber-fazer, tornando-o próximo, vivo e relacional. Por fim, o foco do projeto, a secção técnica relativa ao processo de escultura, foi estruturada para que um jovem aprendiz possa compreender os principais passos, mesmo sem conhecimento prévio.

Dito isto, em termos de usabilidade, o livro é pensado para circular em contextos diversos, como: Contexto escolar, em bibliotecas ou atividades extracurriculares ligadas ao património; Ambientes de iniciação à prática artesanal, permitindo que jovens interessados tenham um primeiro contacto com as bases da produção; Espaços museológicos e turísticos, como possível ferramenta de mediação para visitantes de centros culturais dedicados à máscara ibérica.

3.2.2. Integração Interativa: Plataforma Digital e QR Codes

A dimensão digital do projeto foi concebida como uma extensão complementar do editorial físico, permitindo que a experiência de leitura se torne mais rica, sensorial e imersiva. Através da implementação de QR codes, o leitor é convidado a transitar entre o objeto impresso e os conteúdos audiovisuais, acedendo a vídeos no Youtube que ilustram os testemunhos e o processo artesanal.

Em vez de opor os dois formatos, esta estratégia reforça a lógica de mediação cultural: o livro funciona como base estruturada do conhecimento, enquanto o digital ativa a sua dimensão gestual, tátil e temporal.

Inspirado no conceito de *'show and tell'*, abordado em *Hands-On Research* (Rasch, Gijzen & Staal, 2024), o projeto utiliza o audiovisual não apenas como complemento ilustrativo, mas como forma de dar a ver aquilo que seria difícil comunicar apenas por texto ou imagem fixa. Mostrar o gesto, o som da ferramenta, o ritmo do trabalho é, aqui, parte essencial da transmissão do saber-fazer. O vídeo permite restituir camadas sensoriais e temporais da prática artesanal que um manual, por mais completo que seja, não consegue captar sozinho.

• Dimensão Documental dos Vídeos

Com esta abordagem, os vídeos assumem uma função documental expandida, não apenas como registo técnico, mas como forma de ativar e preservar a memória sensível do ofício. A linguagem visual escolhida

evita excessos de edição ou artificialidade narrativa, mantendo planos longos, som direto e uma aproximação respeitosa ao ambiente da oficina. O objetivo é captar a temporalidade própria da prática artesanal, tal como ela se desenrola.

Esta lógica aproxima-se do trabalho de *Tiago Pereira* no projeto *"A Música Portuguesa a Gostar Dela Própria"* ⁸ (Fig. 38), onde o gesto, a voz e o território são documentados com uma atenção sensorial e afetiva. Mais do que registos de artistas ou músicas isoladas por Portugal, Pereira permitiu construir um arquivo vivo, digital, em que a oralidade, os modos de vida e os contextos sociais fazem parte integrante do registo. O vídeo é, aí, um meio de permanência, mas também de reencontro entre o passado e o presente.

Outra referência relevante é o cinema etnográfico de *António Reis*, especialmente visível no filme *"Trás-os-Montes"* de 1976 (Fig. 39). Nesse trabalho, Reis não se limita a documentar, ele poetiza o real, dando visibilidade à densidade simbólica dos gestos quotidianos. A paisagem humana e material da região é captada com uma linguagem que respeita o ritmo das comunidades, sem pressa, e com um olhar atento e não intrusivo. Essa abordagem foi fundamental para construir o vídeo neste projeto como uma ferramenta de escuta e contemplação, e não apenas de instrução.

Neste sentido, os vídeos aqui produzidos procuram demonstrar o processo de produção das máscaras, mas inserido numa lógica narrativa mais próxima do documentário do que do tutorial instantâneo. Não se trata apenas de explicar etapas, mas de reconhecer o contexto onde o saber-fazer acontece, com os seus tempos, gestos, hesitações e repetições. A câmara atua como observadora atenta, permitindo que o espectador se aproxime de um universo artesanal.

⁸ *A Música Portuguesa a Gostar Dela Própria*: <https://amusicaportuguesaagostardelapropria.org>

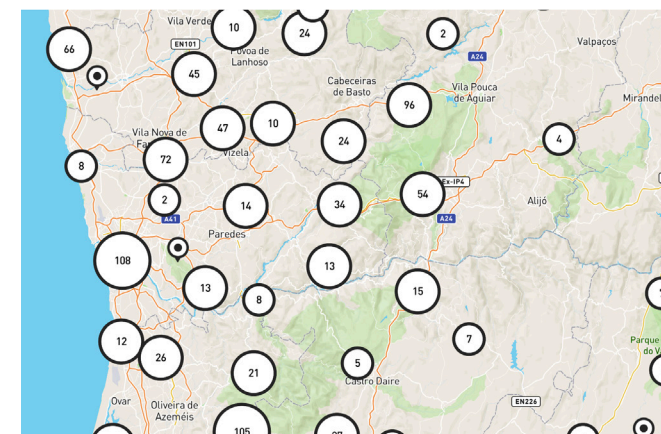


Fig. 38. Plataforma digital do projeto "A Música Portuguesa a Gostar Dela Própria". Créditos: Tiago Pereira, s.d.



Fig. 39. Cena do filme "Trás-os-Montes" de 1976. Créditos: António Reis, 1976.

- Criação dos Três Vídeos

A partir da lógica explorada no objeto editorial — que conjuga registo, sistematização e transmissão — foram desenvolvidos **três vídeos** com diferentes focos narrativos, mas mantendo uma base documental comum. Cada vídeo foi estruturado para respeitar a essência da prática artesanal e dar voz aos seus protagonistas. A proposta não é apenas explicar ou demonstrar, mas criar uma narrativa visual sensível que acompanhe o gesto, a matéria e a palavra.

A estrutura dos vídeos espelha o percurso do livro, criando um paralelismo direto com os capítulos correspondentes e reforçando a lógica sequencial do projeto. Foram organizados numa playlist intitulada com o nome do livro — **“Saber Fazer das Máscaras de Lazarim / Craftsmanship of the Lazarim Masks”** — onde cada vídeo está numerado de 1 a 3, facilitando a navegação e articulação com os *QR codes* inseridos no livro.



Fig. 40. Thumbnail do vídeo "Entrudo de Lazarim: As Vozes da Tradição". Créditos: Mariana Costa, 2025.

➤ **Vídeo 1/3 — "Entrudo de Lazarim: As Vozes da Tradição"** *Lazarim Carnival: The Voices of Tradition*

Este primeiro vídeo (Fig. 40) corresponde ao Capítulo 2 — *As Vozes De Lazarim* — funcionando como uma introdução ao universo do Entrudo e ao contexto cultural da prática. A narrativa é construída a partir de testemunhos dos artesãos, intercalados com imagens da festividade e do quotidiano da vila. O objetivo é revelar a dimensão afetiva, simbólica e comunitária que sustenta a produção das máscaras, reforçando a ideia de que o saber-fazer é inseparável do território e da memória coletiva.

A estrutura do vídeo segue uma lógica oral e fragmentada, respeitando o tom dos depoimentos e o ritmo das falas. Foram criados capítulos internos (visíveis nas descrições dos vídeos no YouTube), que organizam os conteúdos por interviniente e por momento, tornando o vídeo fácil de consultar em partes ou como um todo (Apêndice 11).

Capítulos:

00:00 - Introdução ao Entrudo de Lazarim
 02:02 - Testemunho de Adão de Castro Almeida
 04:48 - Testemunho de Daniel Silva
 05:40 - Cont. Testemunho de Adão de Castro Almeida
 13:23 - Testemunho de José Ferreira Cabral
 15:21 - Queima do Compadre e da Comadre
 17:50 - Cont. Testemunho de José Ferreira Cabral
 20:35 - Testemunho de Iracema Maria Jesus Fernandes
 26:07 - Concurso de Máscaras e Fardas

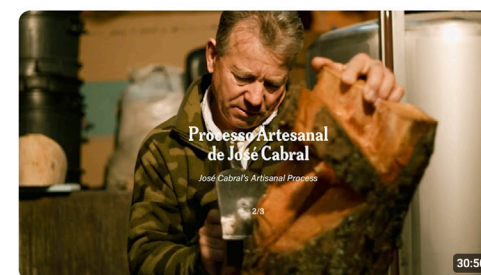


Fig. 41. Thumbnail do vídeo "Processo Artesanal de José Cabral". Créditos: Mariana Costa, 2025.

➤ **Vídeo 2/3 — "Processo Artesanal de José Cabral"** *José Cabral's Artisanal Process*

Este segundo vídeo adota uma abordagem mais demonstrativa, centrada na prática do artesão José Cabral (Fig. 41). A estrutura segue a ordem natural da produção da máscara, permitindo que o espectador acompanhe a progressão do objeto desde o bloco de amieiro até ao acabamento final.

O vídeo está dividido em capítulos autónomos, permitindo uma consulta segmentada e orientada para quem deseja compreender o fazer em detalhe (Apêndice 12).

Capítulos:

00:00 - Introdução
 00:40 - Preparação da Matéria-Prima
 00:50 - Hélder Cabral (filho de José Cabral)
 01:54 - Estrutura Base da Máscara
 05:43 - Estrutura Superior
 10:20 - Elementos da Face
 13:10 - Acabamentos
 29:44 - Agradecimentos

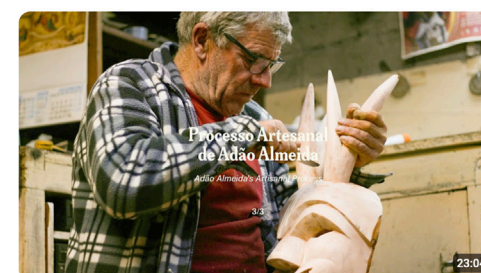


Fig. 42. Thumbnail do vídeo "Processo Artesanal de Adão Almeida". Créditos: Mariana Costa, 2025.

➤ **Vídeo 3/3 — "Processo Artesanal de Adão Almeida"** *Adão Almeida's Artisanal Process*

O terceiro vídeo acompanha o processo de Adão Almeida, evidenciando as particularidades do seu método (Fig. 42). Tal como no vídeo anterior, a estrutura é dividida em capítulos e acompanhada por grafismos que sinalizam as diferentes fases.

O registo mantém-se próximo e sensível ao ritmo do artesão, captando os detalhes do trabalho manual e o ambiente partilhado com o seu filho, Luís Almeida (Apêndice 13).

Capítulos:

00:00 - Introdução
 00:40 - Elementos da Face
 03:44 - Estrutura Superior
 06:27 - Outros Elementos da Face
 09:09 - Acabamentos
 17:11 - Luís Almeida (filho de Adão Almeida)
 21:55 - Agradecimentos

Este vídeo fecha o ciclo dos conteúdos audiovisuais, permitindo ao espectador comparar dois métodos diferentes de esculpir máscaras — ambos legítimos e igualmente enraizados na tradição. A decisão de separar os processos de cada artesão respeita as diferenças metodológicas, garantindo que as suas técnicas e estilos individuais sejam valorizados. A estrutura combinou momentos explicativos e demonstrativos, permitindo

acompanhar as etapas da escultura e compreender a lógica do processo produtivo. Como a gravação decorreu ao longo de vários dias, foi necessário articular as diferentes fases para manter um fluxo claro e perceptível. Além disso, foram incluídas sequências pausadas, destacando os detalhes do resultado final e dos caretos em ação, reforçando a experiência imersiva e a apreciação estética do ofício.

3.2.3. Abordagem Gráfica e Soluções Visuais

A abordagem gráfica deste projeto foi pensada como uma extensão da própria lógica da prática artesanal: material, sensível e pedagógica. O livro não pretende apenas reunir informação, mas ser, ele próprio, um objeto que se manuseia com tempo e atenção. As decisões visuais e materiais procuram, assim, refletir o equilíbrio entre função e expressão, entre clareza comunicativa e fidelidade ao universo simbólico do saber-fazer.

Três ideias centrais guiaram a construção gráfica do editorial: a valorização da matéria-prima, o respeito pelo tempo lento do saber-fazer manual e a necessidade de tornar o objeto acessível e funcional. O objetivo era construir um artefacto que organizasse o conteúdo de forma clara, mas que também mantivesse um diálogo visual com a irregularidade, o gesto e a dimensão física do processo artesanal. Da composição das páginas ao tipo de papel escolhido, todas as opções procuram tornar a leitura uma experiência sensorial, onde o visual acompanha o conteúdo e não apenas o ilustra.

• Estrutura Visual e Organização dos Conteúdos

Cada núcleo do livro foi tratado com uma lógica visual distinta, de acordo com a função e a natureza do material apresentado. Essa variação entre capítulos não é apenas formal, é uma forma de orientar o leitor e de criar ritmos diferentes ao longo do objeto.

O primeiro capítulo — *Os Rituais Das Máscaras* —, dedicado aos rituais com máscaras em diferentes geografias, adota uma linguagem mais contida: as imagens são tratadas com tons castanhos homogêneos, criando uma sensação de unidade e distância histórica (Fig. 43).

O capítulo seguinte — *Carnaval De Lazarim* —, que já se centra em Lazarim, passa a incorporar imagens a cores, marcando uma aproximação ao foco do projeto — sem quebrar a coerência gráfica estabelecida (Fig. 44).

No terceiro núcleo — *As Vozes Da Tradição* —, com as entrevistas, o texto é mais denso e corrido. Aqui, o design abdica da estrutura modular para acompanhar o fluxo do discurso oral, criando uma mancha de leitura mais contínua, próxima do registo testemunhal (Fig. 45).

Por fim, o último capítulo — *Processo Artesanal Das Máscaras de Lazarim* —, que explica o processo de escultura, apresenta uma diagramação mais sistemática e funcional: as etapas são numeradas e intercaladas com imagens e ilustrações, construindo um percurso lógico e intuitivo para o leitor (Fig. 46 e 59).

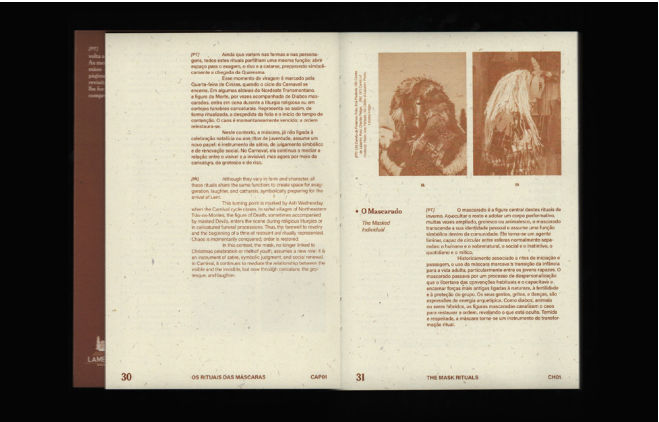


Fig. 43. Dupla página do capítulo 1. Créditos: Mariana Costa, 2025.

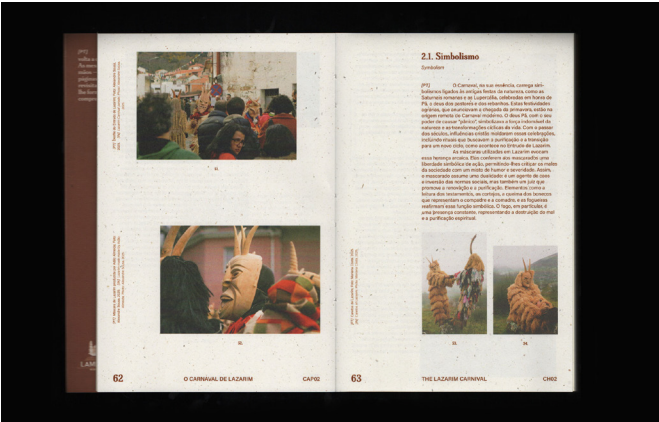


Fig. 44. Dupla página do capítulo 2. Créditos: Mariana Costa, 2025.

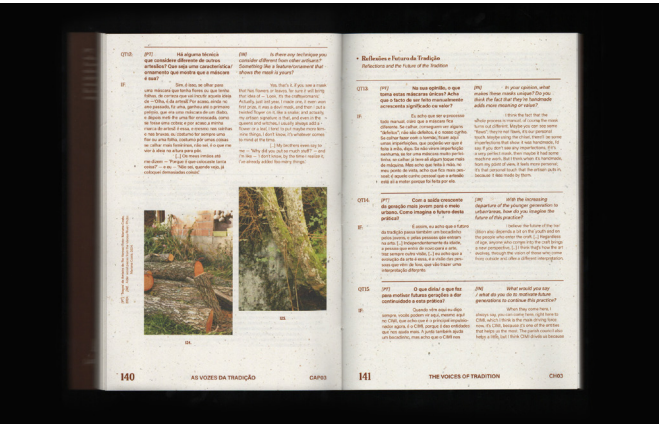


Fig. 45. Dupla página do capítulo 3. Créditos: Mariana Costa, 2025.



Fig. 46. Dupla página do capítulo 4. Créditos: Mariana Costa, 2025.

• Tipografia e Bilinguismo

A presença de duas línguas (português e inglês) implicou pensar uma hierarquia visual clara (Fig. 55). Optou-se por destacar o português — a língua da prática, do território e dos testemunhos originais — através de pesos mais marcados. Por outro lado, a tradução em inglês assume um papel secundário, com um peso tipográfico mais leve, funcionando como complemento. Esta distinção reforça a legibilidade e permite que ambos os públicos tenham uma leitura fluída e orientada.

• Cores e Imagens

A escolha cromática nasce da própria matéria-prima: o tom castanho avermelhado usado ao longo do livro remete diretamente para a madeira do amieiro, ainda húmida, que dá origem às máscaras. Este tom funciona como código visual que unifica os diferentes capítulos, ao mesmo tempo que sublinha a ligação entre forma e matéria.

Nas imagens, essa lógica foi mantida: as fotografias de contexto mais

amplo foram tratadas em tons acastanhados, enquanto as imagens de Lazarim e dos artesãos mantêm a cor, dando visibilidade à sua presença e ao detalhe do ofício. A cor é aqui usada como ferramenta narrativa, ajudando o leitor a percorrer a estrutura do livro com maior intuição.

• Ilustração e Fotografia

As ilustrações técnicas servem para clarificar o processo artesanal, mas não procuram uma neutralidade gráfica. Foram desenhadas com um traço assumidamente irregular, com contornos rugosos e linhas imperfeitas, justamente para ecoar a lógica do gesto manual e da matéria-prima trabalhada (Fig. 47). Essa opção estética inspira-se diretamente na irregularidade da madeira do amieiro, que dificilmente permite cortes perfeitos ou superfícies homogêneas. Ao incorporar essa rugosidade visual, tanto nos desenhos como nos títulos principais do livro, pretendeu-se reforçar, de forma subtil mas coerente, a presença do material e do fazer artesanal também na linguagem gráfica do editorial.

A alternância entre imagem documental (fotografias) e imagem explicativa (ilustrações) foi pensada para criar um equilíbrio entre proximidade e compreensão. As fotografias aproximam o leitor da realidade dos artesãos, captando o ambiente, os rostos e o ritmo da prática. Já as ilustrações, ao abstraírem o detalhe visual, ajudam a fixar os momentos-chave do processo, tornando-o mais esquemático. Esta complementaridade permite que o livro seja simultaneamente evocativo e instrutivo, preservando a atmosfera do ofício sem abdicar da clareza necessária à sua transmissão.

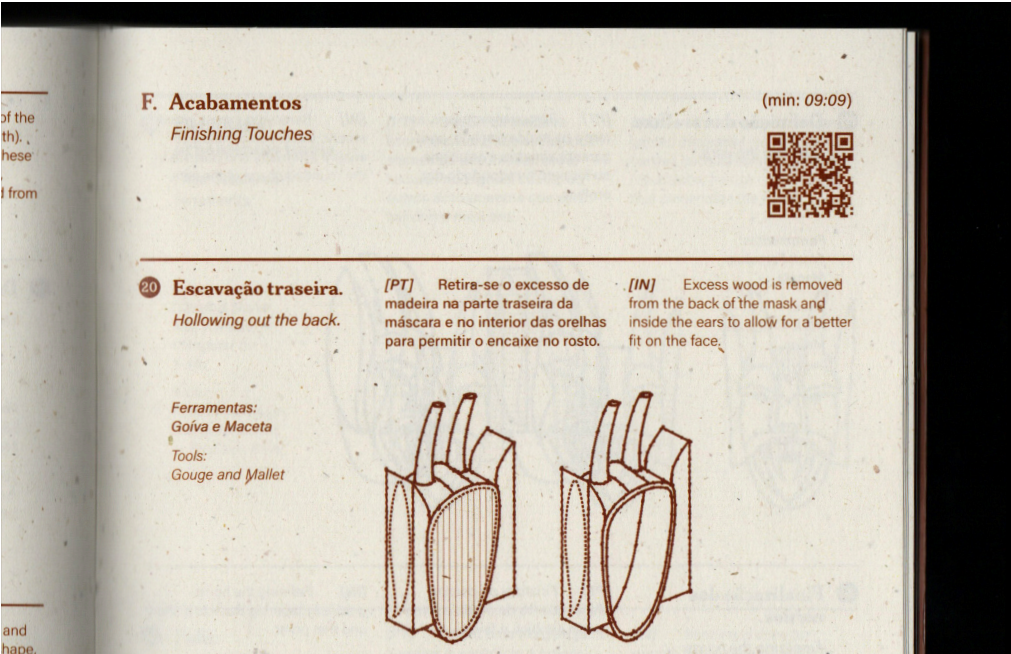


Fig. 47. Conteúdo visual ilustrado — passos do processo de produção. Créditos: Mariana Costa, 2025.

• Formato e Materialidade

O livro foi pensado como um objeto funcional e durável, que possa ser manuseado com tempo e atenção, tal como o gesto artesanal que documenta. Com um formato de 15,5 cm x 23 cm (Fig. 54), procura um equilíbrio entre portabilidade e conforto de leitura, adaptando-se a contextos de consulta prática, como oficinas, visitas guiadas ou bibliotecas escolares.

A organização física do livro em cadernos permitiu a divisão temática do conteúdo alternando os suportes. Esta divisão permite orientar o leitor não apenas pelo design gráfico, mas também pela fisicalidade do objeto. Essa estrutura sequencial contribui para criar uma leitura progressiva, marcada por ritmos diferentes, que acompanham a evolução do conteúdo, desde a contextualização histórica até à explicação técnica do processo artesanal.

Foi também com base nessa lógica que se decidiu integrar os QR codes em folhas de dimensão reduzida, costuradas diretamente nos cadernos correspondentes (Fig.48). Em vez de os incorporar diretamente nas páginas, o que comprometeria a composição gráfica e o ritmo da leitura. Estas folhas mais pequenas funcionam como pausas visuais intencionais. A sua escala diferenciada, posicionamento estratégico e contraste cromático assinalam momentos-chave, convidando o leitor a interromper a linearidade da leitura e a ativar os conteúdos audiovisuais associados. Esta solução procura reforça a ideia de que a experiência do livro é ampliada, mas nunca substituída, pelo suporte digital.



Fig. 48. Momentos chave de interligação ao conteúdo digital — QR codes. Créditos: Mariana Costa, 2025.

Foram utilizados dois tipos de papel, ambos com partículas visíveis que intensificam a textura do suporte e evocam a matéria-prima da tradição. O papel amarelado (Particle Lily flower) foi reservado para os capítulos iniciais, mais expositivos e históricos (Fig. 49), enquanto o papel mais frio (Particle White Java) marca a secção central do livro, dedicada a Lazarim

e à prática viva do saber-fazer. Esta diferenciação cromática e visual reforça a narrativa interna do livro, acompanhando a transição entre o plano contextual e o plano que envolveu o trabalho de campo. A gramagem de 120g foi escolhida por garantir resistência sem comprometer o conforto na leitura.

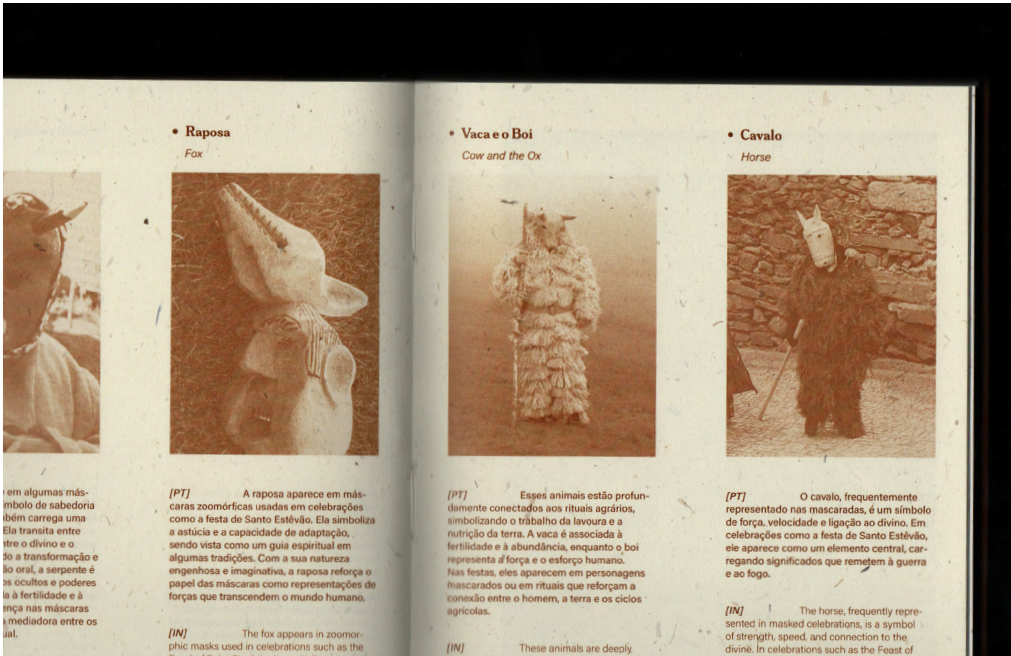


Fig. 49. Suporte de papel correspondente ao capítulo inicial, expositivo e histórico. Créditos: Mariana Costa, 2025.

O acabamento com costura aparente e lombada exposta não foi unicamente uma escolha estética, mas também uma extensão da lógica de construção que atravessa o projeto (Fig. 50). A materialidade, neste caso, prolonga o próprio discurso do projeto, assumindo-se como parte ativa na comunicação do saber-fazer: informativa, coerente e assumidamente física.

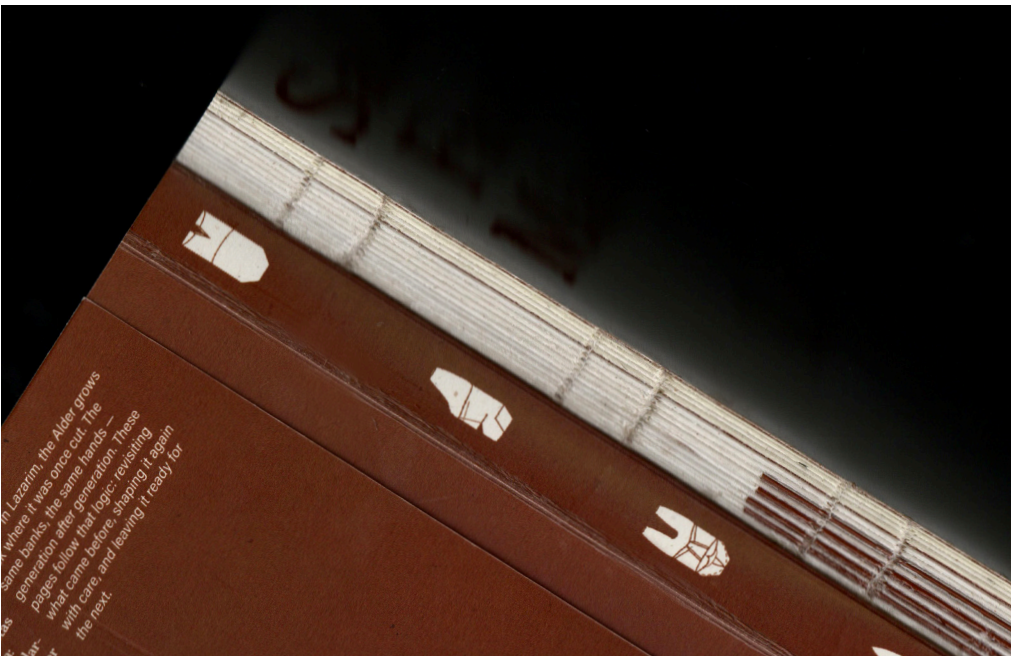


Fig. 50. Acabamento de lombada exposta. Créditos: Mariana Costa, 2025.

• Codificação Visual por Capítulos e Construção de Identidade

A organização dos conteúdos do livro segue uma lógica de codificação gráfica baseada em quatro ícones principais (Fig. 56), extraídos das ilustrações que acompanham o processo artesanal de José Cabral. Estes ícones representam de forma sintética as etapas da produção de uma máscara, e foram selecionados precisamente por traduzirem visualmente, em poucos traços, o percurso do fazer, do bloco de madeira à peça finalizada.

Cada ícone corresponde a um dos quatro capítulos do livro e surge no início de cada secção, funcionando como um marcador de passagem (Fig. 51). Mais do que elementos decorativos, os ícones orientam simbolicamente o leitor ao longo do percurso editorial, sugerindo uma ideia de progressão: da contextualização mais geral à experimentação prática. Esta gradação visual ajuda a construir uma leitura que é, ao mesmo tempo, sequencial e sensível à lógica do fazer artesanal, culminando no *nível final*, aquele que convida o leitor a colocar as mãos na matéria.

O quarto e último ícone, que representa a máscara totalmente finalizada, foi escolhido como imagem-síntese da identidade gráfica do projeto. É ele que marca os momentos de destaque dos QR codes (Fig. 52), serve de fecho nos vídeos, e identifica o canal de YouTube do projeto. Ao estender este elemento gráfico a diferentes suportes, reforça-se a coesão visual entre livro e plataforma digital, consolidando uma identidade que nasce do próprio conteúdo e que permanece coerente em todos os formatos.

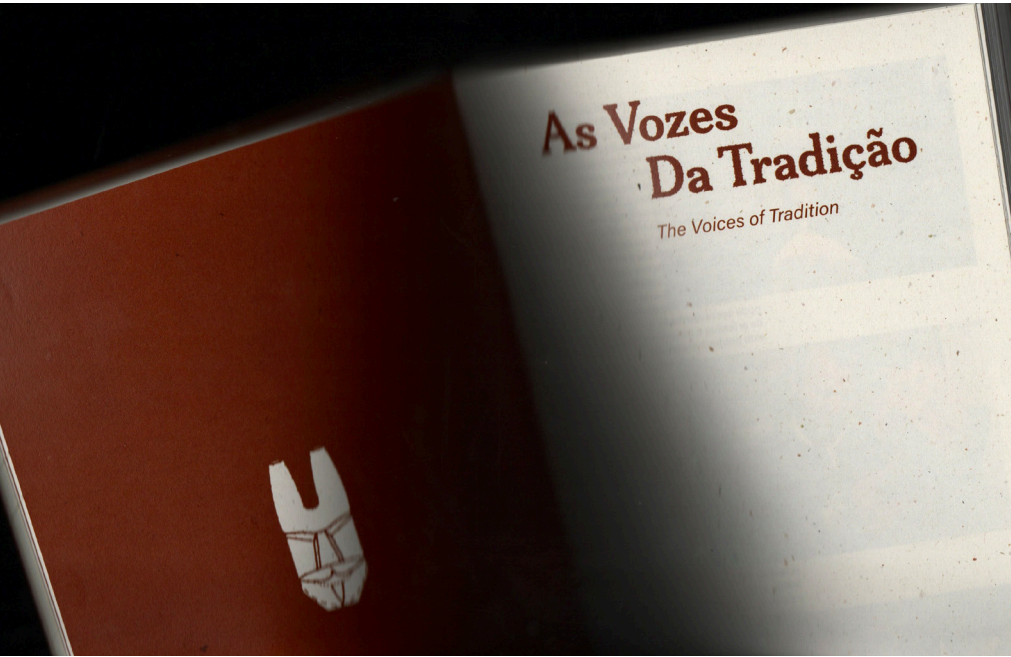


Fig. 51. Dupla página que dá início ao capítulo 3. Créditos: Mariana Costa, 2025.

Fig. 52. Ícone indicador dos momentos de destaque dos QR codes. Créditos: Mariana Costa, 2025.



• Dimensão Digital – Vídeos e Canal Online

A componente digital do projeto, materializada através do canal de YouTube Máscaras de Lazarim, foi concebida como uma extensão funcional e narrativa do livro. O objetivo foi documentar os testemunhos e o processo artesanal em vídeo, mas estabelecer um paralelismo direto com a estrutura e a lógica do editorial impresso (Fig. 53).

Tal como no livro, os vídeos estão numerados de forma sequencial, correspondendo à ordem dos QR codes inseridos fisicamente nos cadernos. Essa correspondência direta permite ao leitor transitar entre os dois suportes com clareza, sabendo a cada momento qual vídeo complementa cada núcleo de conteúdos.

A apresentação do canal pretende seguir coerência com o registo documental do projeto. A imagem de perfil — a máscara finalizada — corresponde ao ícone gráfico da identidade do projeto, que também é utilizado no livro como marcador visual indicando a hiperligação com o vídeo do Youtube.

As miniaturas dos vídeos (thumbnails) foram construídas a partir de imagens que já integram o livro, criando uma continuidade visual discreta, mas intencional, entre os dois meios. Nenhuma imagem adicional foi introduzida com fins promocionais, todas fazem parte do universo já documentado e apresentado.

De forma a manter a lógica bilingue adotada no manual físico, toda a informação presente no canal e nos vídeos (títulos, descrições e legendas) é apresentada em português e inglês. Esta escolha permite que os conteúdos permaneçam transversais, sendo acessíveis tanto ao público local como ao público estrangeiro.

Tendo em conta que cada vídeo foi estruturado internamente por temas, com transições visuais claras. Nos vídeos que documentam o

processo artesanal (José Cabral e Adão Almeida), a estrutura ganha uma camada adicional de organização: cada nova etapa do processo é introduzida por um pequeno gif animado, construído a partir das ilustrações do livro. Estes gifs funcionam como sinalizadores pedagógicos, guiando o espectador ao longo das diferentes fases da escultura da máscara e reforçando o paralelismo com o conteúdo visual impresso.

Essa correspondência entre livro e vídeo não visa criar duplicações, mas reforçar a especificidade de cada suporte: o livro estrutura, sistematiza e oferece uma leitura pausada; os vídeos ampliam a forma de comunicação, a experiência sensorial, ativando o som, o gesto e o tempo real da prática. Ambos funcionam em articulação, mas com funções distintas e complementares. O design gráfico e narrativo de cada um dos meios foi pensado para garantir continuidade estética e coerência de linguagem, permitindo que o utilizador circule entre leitura e visualização de forma fluida, sem fraturas conceptuais. Essa integração entre físico e digital constitui-se como um dos pilares da proposta, respeitando a tradição sem a cristalizar, e aproximando-a dos modos contemporâneos de aprender e documentar (Apêndice 14).



Fig. 53. Canal do Youtube e playlist dos 3 vídeos. Créditos: Mariana Costa, 2025.



Fig. 54. Capa do projeto editorial. Créditos: Mariana Costa, 2025.

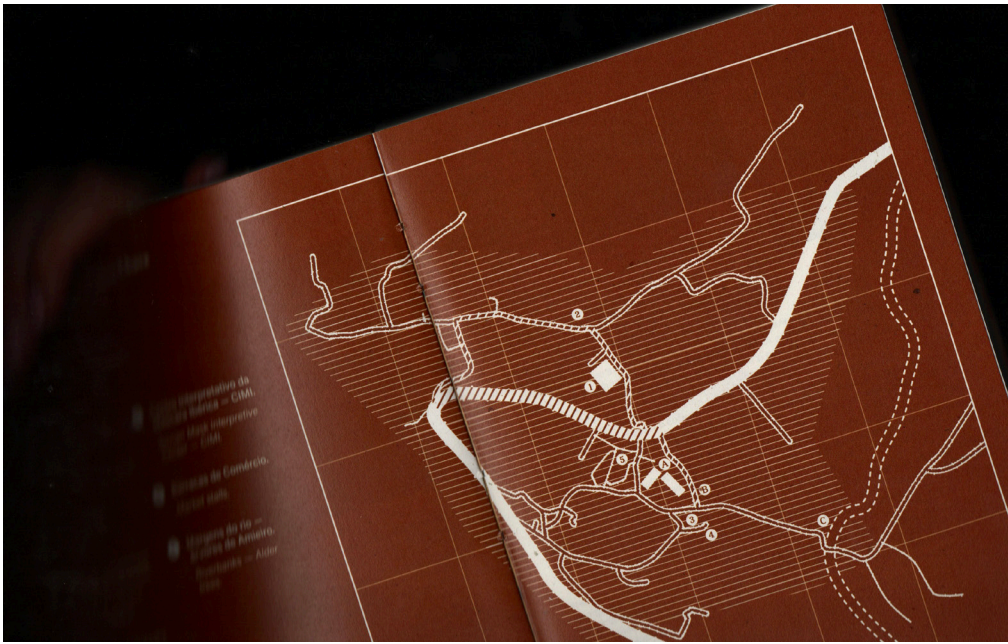


Fig. 57. Mapa de Lazarim. Créditos: Mariana Costa, 2025.

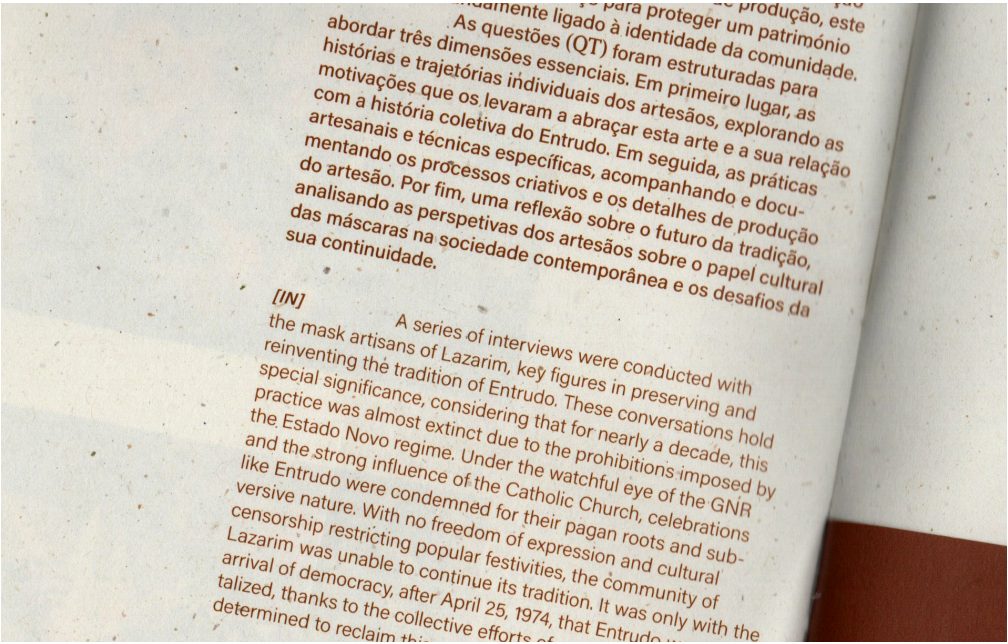


Fig. 55. Distinção bilingue — português e inglês — dos conteúdos. Créditos: Mariana Costa, 2025.

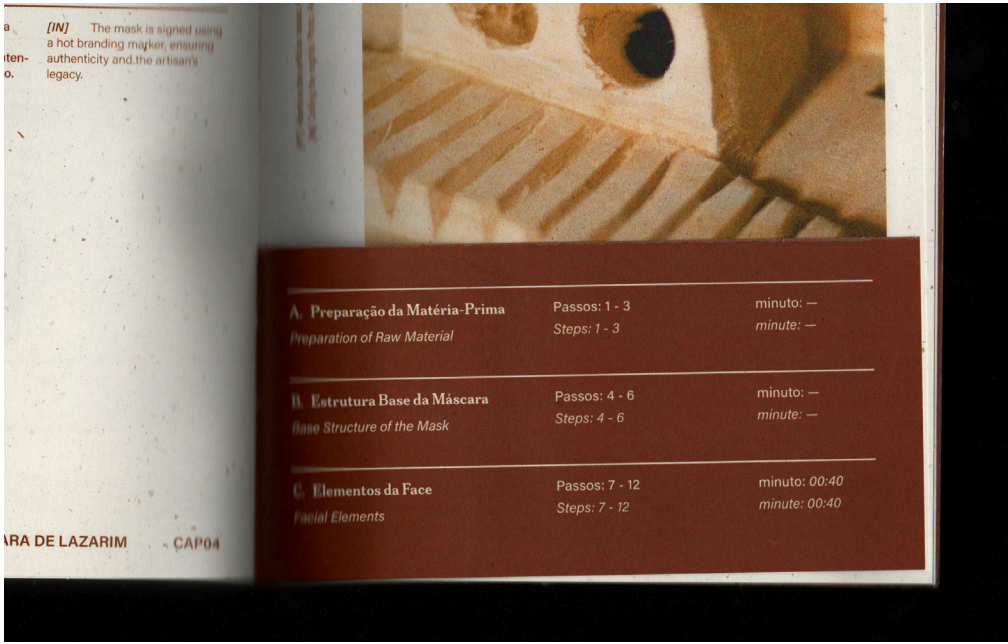


Fig. 58. Minutos correspondentes das partes do vídeo de produção. Créditos: Mariana Costa, 2025.



Fig. 56. Lombada do livro com os 4 ícones principais. Créditos: Mariana Costa, 2025.

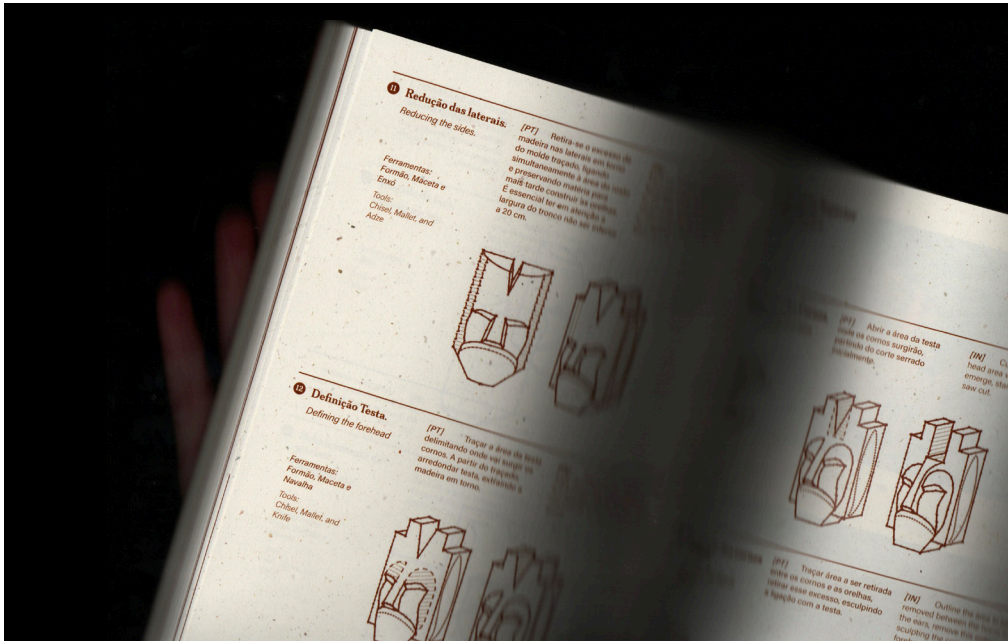


Fig. 59. Passos de produção da máscara. Créditos: Mariana Costa, 2025.

3.3. Resultados e Considerações Finais

Uma vez que o Centro Interpretativo da Máscara Ibérica (CIMI) acolhe visitantes de diferentes idades e contextos socioculturais, considerou-se pertinente avaliar a acessibilidade e o potencial de envolvimento do objeto editorial junto de perfis variados. Para isso, foi realizado um teste informal de usabilidade com três participantes: uma criança (c. 10 anos), um jovem adulto (c. 20 anos) e um adulto (c. 30 anos). A seleção procurou refletir a diversidade etária dos visitantes do centro, permitindo aferir o grau de legibilidade, interação e interesse gerado em públicos distintos. O objetivo foi compreender como cada um reagia de forma espontânea ao livro e à sua componente digital, observando tanto a experiência sensorial como a clareza narrativa. Durante os testes, foram colocadas quatro perguntas simples, pensadas para gerar respostas intuitivas e não especializadas:

- *Que elemento despertou mais curiosidade?*
- *Com base nesta vista de olhos, que parte gostaste mais ou foi visualmente mais interessante?*
- *Foi fácil compreender a ligação entre o livro impresso e os conteúdos digitais?*
- *O que achas que é o objetivo do livro, ou seja, o que procura transmitir ou ensinar?*

Colocando estas perguntas e analisando os seus comportamentos com o objeto, foi observado os seguintes resultados:

- **Criança (c. 10 anos):** A primeira reação da criança (**Fig. 60**) incidiu sobre o facto de o livro estar também em inglês, algo que identificou espontaneamente. A exploração do objeto não seguiu uma ordem linear, revelando uma navegação livre e fragmentada, com saltos entre secções. Demonstrou pouco interesse pela parte inicial de contextualização histórica, focando-se sobretudo nas secções com maior destaque visual. As ilustrações do processo artesanal e os mapas foram os elementos que mais captaram a sua atenção, sendo também aqueles que observou com mais detalhe. O seu contacto prévio com o tema no contexto escolar, contribuiu para esse envolvimento. Os QR codes foram explorados com facilidade e despertaram curiosidade, levando-o a solicitar o telemóvel para aceder aos vídeos. Quando questionado sobre a parte que mais gostou, referiu precisamente a secção do processo de produção das máscaras, demonstrando ter compreendido o foco do projeto e o conceito de saber-fazer.



Fig. 60. Participante 1 — Criança (c. 10 anos). Créditos: Mariana Costa, 2025.

- **Jovem adulto (c. 20 anos):** Este participante (**Fig. 61**) foi quem revelou maior atenção às escolhas gráficas do objeto, apesar de não ter formação em design ou áreas afins. À primeira vista, destacou imediatamente o papel com partículas, seguido pela distinção visual de pesos tipográficos do português e do inglês, pela organização do texto, e pela separação cromática entre imagens monocromáticas e imagens a cores. Mostrou um envolvimento emocional com os testemunhos dos artesãos, expressando especial interesse pela secção das entrevistas. Mais tarde, após a leitura inicial, acedeu novamente aos vídeos, referindo que a curiosidade despertada pelo livro a motivou a explorar os conteúdos digitais na íntegra. As suas reações evidenciaram uma forte valorização da autenticidade dos testemunhos, reconhecendo no projeto o papel de preservação e fascínio pela diversidade cultural existente no próprio território português.



Fig. 61. Participante 2 — Jovem adulto (c. 20 anos). Créditos: Mariana Costa, 2025.

- **Adulto (c. 30 anos):** A participante (**Fig. 62**) percebeu com facilidade a intencionalidade do objeto editorial, nomeadamente a sua natureza bilingue e o objetivo de articulação entre tradição e contemporaneidade. Observou-se facilidade no funcionamento dos QR codes e interagiu com os conteúdos digitais de forma intuitiva, ainda que tenha preferido uma leitura contínua e sequencial do livro físico. Destacou a clareza na distinção visual entre o conteúdo histórico e o atual. Um dos elementos que mais despertou a sua curiosidade foi a secção ilustrada com o processo de escultura e as ferramentas usadas — referindo-se como "*particularmente interessantes*" por tornarem mais "*compreensível*" o saber-fazer artesanal. Sublinhou ainda que a presença abundante de conteúdo imagético tornou a leitura menos maçuda, contrariando a ideia de um livro apenas informativo ou "*de história*", e facilitando o envolvimento sensorial e narrativo com o objeto.



Fig. 62. Participante 3 —
Adulto (c. 30 anos). Créditos:
Mariana Costa, 2025.

Este exercício, ainda que simples, confirmou que o projeto consegue ativar diferentes tipos de envolvimento de acordo com o perfil do utilizador. Não se trata de um livro para ser lido de forma linear, mas explorado de forma intuitiva, cruzando leitura, observação e escuta. A diversidade das reações sublinha a flexibilidade do objeto como ferramenta pedagógica, cultural e sensorial, tal como proposto inicialmente.

4. Conclusão

Este capítulo finaliza o percurso do projeto até então, reunindo as principais aprendizagens, limitações e possibilidades de continuidade. Após um processo marcado pela experimentação metodológica e pela articulação entre investigação, design e prática artesanal, importa agora refletir sobre o que foi possível alcançar, mas também sobre o que permanece em aberto. As limitações enfrentadas ao longo do desenvolvimento não pretendem fragilizar o valor do projeto, antes revelam as tensões de um processo auto-iniciado, que tentou equilibrar rigor e viabilidade. Ao mesmo tempo, são essas margens de incerteza que abrem espaço para futuros desdobramentos, tanto no plano institucional como na esfera digital e comunitária.

4.1. Reflexão Crítica sobre Metodologia e Mediação

Antes de avançar para as limitações operacionais e os caminhos de continuidade, importa apresentar uma reflexão crítica sobre o processo metodológico e o papel do design editorial enquanto ferramenta de mediação cultural. *Que aprendizagens emergiram da investigação situada? Que limites se tornaram visíveis no ato de representar o outro? E que perguntas permanecem por explorar?*

A abordagem metodológica permitiu compreender que a investigação em contexto artesanal não se resume à recolha de dados, mas implica uma presença ética, sustentada por relações de confiança, atenção aos ritmos locais e abertura ao imprevisível. A preparação cuidadosa (guião, plano de gravação, contactos prévios) foi essencial para dar estrutura ao processo, mas revelou-se insuficiente para lidar com a fluidez do real, em particular, com os momentos que escaparam ao registo, seja por falhas de comunicação, seja por decisões ou contratempos dos próprios artesãos. A prática ensinou que o rigor metodológico, neste tipo de projeto, está menos na rigidez do plano e mais na capacidade de adaptação e escuta ao longo do percurso.

O design editorial revelou-se uma ferramenta potente na organização e comunicação do saber-fazer artesanal, mas os seus limites tornaram-se igualmente evidentes. A mediação feita através do livro e dos vídeos implicou decisões constantes: o que mostrar, como mostrar, o que deixar de fora. Estas escolhas, mesmo quando cuidadosas, transportam o risco de estetização e simplificação, ou seja de transformar uma prática viva e situada num objeto fechado, legível apenas à distância. A edição, o enquadramento, o ritmo visual são construções: não mostram a realidade tal como é, mas tal como foi percebida, interpretada e montada. Essa consciência obriga a uma postura crítica e ética sobre o papel do design enquanto mediador: não basta dar visibilidade, é preciso pensar que tipo de visibilidade se está a construir e transmitir.

Esta investigação deixa em aberto questões fundamentais para trabalhos futuros. Como pode o design editorial abrir espaço a uma mediação mais *horizontal*, onde os artesãos sejam não apenas representados, mas também curadores das suas próprias narrativas? De que forma é possível construir objetos editoriais que não fechem a experiência, mas que funcionem como pontos de partida para práticas colaborativas mais amplas? E, sobretudo, como garantir que os processos de valorização cultural não reforcem dinâmicas de poder ou de apropriação simbólica, mesmo quando movidos por intenções éticas?

4.2. Limitações Metodológicas e Operacionais

Sendo um projeto autoral, desenvolvido de forma independente e num contexto académico, foi natural o surgimento de algumas limitações operacionais ao longo do processo. Estas não comprometem a validade do projeto, mas ajudam a contextualizar o resultado final e a refletir sobre as suas margens de expansão futura.

- **Recursos Técnicos e Logístico**

A componente audiovisual foi desenvolvida com meios limitados, nomeadamente no que toca ao equipamento de filmagem, captação de som e gestão de luz natural. Embora o registo tenha sido feito com atenção à autenticidade e respeito pela prática artesanal, houve obstáculos técnicos pontuais, como oscilações de luz e falhas de enquadramento, especialmente visíveis nas gravações iniciais. A entrevista com Iracema Fernandes, por exemplo, marca o início do processo, sendo notória a evolução da qualidade visual nos vídeos seguintes, fruto de uma adaptação progressiva e da aquisição de um foco de luz portátil já nas fases finais de gravação.

- **Constrangimentos Temporais**

O calendário académico, aliado à disponibilidade variável dos participantes, condicionou a profundidade de certos segmentos. A título de exemplo, o processo completo da artesã Iracema não pôde ser documentado como inicialmente previsto, devido a limitações de espaço e tempo. Do mesmo modo, a entrevista com Daniel Silva foi reduzida face ao planeado, uma vez que o conteúdo registado não oferecia um contributo expressivo em termos narrativos. Já no caso de Adão Almeida, uma situação pessoal inesperada atrasou o acompanhamento contínuo do seu processo, obrigando a uma reorganização da estratégia documental.

- **Alcance e Integração Institucional**

Até ao momento, o projeto foi desenvolvido com o apoio informal do Centro Interpretativo da Máscara Ibérica (CIMI), mas ainda não existe uma decisão formal sobre a sua integração futura no acervo ou programação do centro. Apesar disso, o CIMI tem demonstrado abertura e interesse em apoiar iniciativas que contribuam para a valorização e visibilidade das máscaras de Lazarim, tanto no meio académico como no digital. Esta articulação poderá vir a consolidar-se numa segunda fase do projeto.

4.3. Perspectivas Futuras: Estratégia de Disseminação

Embora este projeto tenha nascido num contexto académico, a sua estrutura e conteúdos apontam para uma continuidade possível, seja através da integração em instituições locais, seja pela sua ampliação em meios digitais.

- **Ações Imediatas**

Está prevista a entrega de um exemplar do livro ao Centro Interpretativo da Máscara Ibérica (CIMI), instituição que apoiou o projeto durante a sua realização. Esta entrega tem sobretudo um caráter de agradecimento e partilha de resultados, com a expectativa de que o trabalho possa, no futuro, integrar o acervo documental do centro ou inspirar futuras investigações ou outras formas de mediação cultural. Ainda que não exista uma parceria formal para a sua implementação no espaço expositivo ou educativo, acredita-se que a partilha com esta entidade local é um passo importante para fortalecer laços com a comunidade e reforçar o diálogo entre prática académica e saberes do território.

- **Expansão Digital e Ampliação Narrativa**

A plataforma digital do projeto (canal de YouTube) poderá ser complementada por novos canais de disseminação, como uma página de Instagram dedicada, centrada especificamente na dimensão prática e pedagógica do saber-fazer. Essa extensão permitiria divulgar excertos visuais do processo artesanal de forma sequencial e acessível, aproximando o conteúdo de novos públicos e prolongando o impacto do livro no meio digital. Esta ideia esteve inicialmente prevista no plano de execução, mas não chegou a ser implementada por questões de tempo, podendo ser desenvolvida numa segunda fase.

- **Participação em Eventos e Exploração Audiovisual**

Adicionalmente, foi discutida a possibilidade, com o apoio do professor Vítor Almeida, de transformar o material recolhido — entrevistas, registos audiovisuais, ilustrações — num documentário de longa duração, mais narrativo e imersivo, que reúna os conteúdos já existentes e, eventualmente, integre novas recolhas. Embora esta ideia esteja ainda numa fase embrionária, reflete o potencial de continuidade e aprofundamento do projeto, mantendo viva a lógica de registo e valorização da prática artesanal.

- **Considerações Finais**

Embora este tipo de registo não seja o foco central de uma dissertação académica, considero importante deixar documentada a experiência pessoal vivida ao longo do trabalho de campo, não como dado científico, mas como parte significativa deste percurso, pois foi, sem dúvida, uma das dimensões mais enriquecedoras do projeto.

O trabalho de campo constituiu um dos momentos mais marcantes, tanto a nível académico como pessoal. Tendo crescido num contexto urbano, com pouco contacto direto com comunidades do interior, a aproximação à realidade de Lazarim revelou-se uma experiência marcante, que ultrapassou as expectativas inicialmente traçadas.

Desde o início, foi evidente a disponibilidade, o acolhimento e o envolvimento por parte dos participantes. Tanto a família de Adão Almeida como a de José Cabral mostraram-se sempre recetivas, colaborando ativamente no processo de recolha. O mesmo se aplica à equipa do Centro Interpretativo da Máscara Ibérica (CIMI), que prestou apoio logístico e institucional em várias fases da investigação.

A experiência permitiu-me observar de perto a dinâmica relacional e o sentido de comunidade que caracteriza este território. A simplicidade das interações e a proximidade gerada no contacto direto revelaram um modo de vida que, embora distinto do meu quotidiano, se mostrou altamente inspirador. A relação com o saber-fazer artesanal foi outro ponto de destaque: a naturalidade com que os artesãos manuseiam a matéria-prima, muitas vezes de forma quase inconsciente, revelou um conhecimento profundamente enraizado no corpo e na experiência prática, difícil de verbalizar, mas facilmente reconhecível no gesto.

Este contacto direto contribuiu para a consolidação do projeto, como despertou em mim uma vontade renovada de aprofundar o estudo e a colaboração com comunidades locais em futuros contextos de investigação e prática profissional. O projeto não termina aqui: pelo contrário, abre caminhos para pensar no design enquanto ferramenta de documentação e mediação cultural. Mais do que um exercício académico, este projeto foi um ponto de encontro entre territórios, saberes e formas de estar.

Apêndice 1: Plataforma digital do 'Programa Nacional Saber Fazer Portugal'!



Apêndice 2: Plataforma digital do 'Saber Fazer' do Estúdio Ofício.



Apêndice 3: Plataforma digital do 'Arte Popular Portuguesa de Ana a Zé'!



Apêndice 4: Plataforma digital da iniciativa 'Academia Ibérica da Máscara'!



Apêndice 5: Plataforma digital do 'MOTIRÔ - O festejo como testemunho'!



Apêndice 6: Esquema 'spinner' original da metodologia proposta no livro "Hands on Research". Créditos: Set Margins, 2025.



Apêndice 7: Esquemas de categorização dos passos de produção de cada artesão.

FASES DE PRODUÇÃO – JOSÉ CABRAL	FERRAMENTAS	REGISTO EM IMAGEM
A. Preparação da Matéria-Prima		
1. Recolha e corte da madeira: Seleção de madeira de amieiro no rio, cortada em troncos transportáveis.	motoserra (antigamente era machado)	não tenho
2. Divisão em traços: Repartição do tronco em traços que correspondem à altura aproximada da máscara. Varia entre 40-60 cm de altura (a face tem sempre entre 25-30 cm)	motoserra (antigamente era machado)	não tenho
3. Partição do traço ao meio: Corte longitudinal para obter a largura necessária para a máscara.	motoserra (antigamente era machado)	não tenho
4. Afiação das ferramentas: Preparação do inchó, goiva e formão para garantir cortes precisos.	pedra	não tenho
B. Estrutura Base da Máscara		
B1. Cornos e Testa		
8. Delimitação Traseira: Na parte traseira lisa, delimitar a altura da face, ou seja onde o rosto se encaixa, para saber onde se serrar o fromato da testa do outro lado..	lápis	Tenho
6. Definição da Estrutura Base: Serrar o formato inicial da mascara: queixo, cornos e da testa.	serra	não tenho
5. Descasque do traço: Retirada da casca com o inchó para limpar e preparar a superfície de trabalho. Modelando e arredondando laterais, tendo em atenção a largura da mascara nao ser menor de 20 cm)	inchó	Tenho
9. Modelagem da Testa: moldar e arredondar a testa e ligando ao espaço onde os cornos se conectarão à testa.	formão e maceta + navalha	Tenho
11.Abrir testa: Abertura de onde nasce os cornos, partindo do corte serrado inicialente.	goíva ou formao	Tenho
10. Mingar parte superior: Começar a migar a area dos cornos e laterais da testa, permitindo, depois, afunila-las com o formao ainda mais, deixando-os praticamente finalizados	enxó e formao	Tenho
C. Elementos da face		
C1. Nariz e Face		
11.Traçado da Face: Analisar a face e traçar uma linha central, delimitar largura e altura do nariz, de onde vai surgir sobrancelhas e os seus limites. (geralmente o nariz obedece a uma largura de 4 cm alargando para 6cm, com uma altura de 7-8 cm)	lápis	Tenho
13. Corte Inferior do Nariz: Fazer um corte na parte inferior, para delimitar a separação entre nariz e bigode. E com o formão rebaixar a area infeior (queixo/boca), para salientar o nariz.	serra e formao	não tenho
15. Face: Depois de salientar o nariz, rebaixar a face (area das bochechas e olhos) modelando até ganhar forma.	formao e navalhar	não tenho
C2. Bigode		
17. Traçar o Bigode: esboçar o formato do bigode que se pretende, delimitando a sua area.	lapis	Tenho
17. Moldar Bigode: consoante o traçado, com o formao extrair excesso de madeira, rebaixando area da inferior.	formão	Tenho

C3. Língua / Pera		
17. Traçar língua /pera: esboçar o formato do elemento que se pretende, delimitando a sua area.	lapis	Tenho
17. Moldar língua /pera: consoante o traçado, com o formao extrair excesso de madeira, rebaixando area em volta, de forma a dar a sensação de profundidade e continuidade, salientar o bigode com a navalha e arredondar a ligua/pera.	formão + navalha	Tenho
19. Rebaixamento do Queixo: Rebaixar a área do queixo, salientando e vincando o bigode e língua.	formão + navalha	Tenho
queixo: com a enxo acentuar e definir infeior da face, afunilar queixo de forma bicuda ou arredodnada.	enxo e formao	não tenho
D. Acabamentos		
marcação dos olhos e boca: preparar marcação dos olhos e boca para delimitar a sua perfuração.	lapis	Tenho
18. Perfuração Inicial: Furar os olhos, a boca e narinas com o berbequim.	berbequim com goiva (8-14 mm)	não tenho
21. Secagem da Madeira: Deixar a máscara repousar para perder humidade gradualmente, evitando rachaduras.	espaço frio	
22. Abertura Total: Abrir completamente os buracos dos olhos, boca. [NOTA: para ajudar a medir a profundidade que falta perfurar em comparação ao buraco da outra narina / olho, pegou num lapis e ao enfiar no buraco ate encontrar resistencia, marca com o seu dedo a medida ja prefurada]	navalha e formao	não tenho
24. Ornamentos e Detalhes Finais: Esculpir detalhes como a malha do cabelo, texturas no bigode e outros acabamentos decorativos.	navalha goíva fina e/ou formão especial triangular	não tenho
25. Lixagem Final: Passar uma lixa fina para obter um acabamento refinado e suave.	lixa fina	não tenho
26. Perfuração para Fixação: Fazer orifícios para a colocação da corda que prenderá a máscara na cabeça.	berbequim com goiva	não tenho
27. Registro de Autoria: Assinar a máscara, garantindo a autenticidade e o legado do artesão.	marcador a quente	não tenho
28. Armazenamento Cuidadoso: Manter a máscara em locais frescos para prevenir rachaduras devido ao ressecamento rápido.	espaço frio	

FASES DE PRODUÇÃO – ADÃO ALMEIDA	FERRAMENTAS	REGISTO EM IMAGEM
A. Preparação da Matéria-Prima		
1. Recolha e corte da madeira: Seleção de madeira de amieiro no rio, cortada em troncos transportáveis.	motoserra (antigamente era machado)	não tenho
2. Divisão em traços: Repartição do tronco em traços consoante a altura que prentedo da máscara.	motoserra (antigamente era machado)	não tenho
3. Partição do traço ao meio: Corte longitudinal para obter a largura necessária para a máscara, até atinigr 20 cm.	motoserra (antigamente era machado)	não tenho
4. Afição das ferramentas: Preparação do inchô, goiva e formão para garantir cortes precisos.	pedra + esmeril	Tenho
5. Cortes do feltio da mascara: serrar nariz e feito dos cornol, permitindo perceber a área de trabalho acima (sobrancelhas, testa e cornos) e abaixo (boca e queixo).	serra	não tenho
6. Descasque do traço: Retirada da casca com o inchô para limpar e preparar a superfície de trabalho.	enxó	não tenho
B. Estrutura Base da Face		
B1. Nariz e Sobrancelhas		
7. Rebaixar queixo: Retirar o excesso de madeira de modo a salientar o nariz (rebaixando criando um angulo na area do queixo e boca)	enxó + formao	não tenho
8. Esboço inical: Marcação do centro da máscara, formato do nariz e o desencadear de onde as sobrancelhas nascem.	lapis	Tenho
9. Rebaixar bochechas: com base no desenho feitos, retirar o excesso de madeira das laterias do nariz e das sobrancelhas.	formao	Tenho
10. Modelar Rosto: Arredondar e salientar bochechas e ligação com are do queixo.	formão	Tenho
B2. Laterais e Testa		
11. Traçar área das orelhas: Uso de moldes para traçar o formato das orelhas, garantindo simetria nos dois lados.	lapis	Tenho
12. Mingar laterais: Extrair excesso de madeira nas lateriasi em torno do molde traçado, ligando em simultraneo a area do rosto. E preservando a matéria para mais tarde modelar as orelhas. Ter em atenção, a medida que minga as laterias, a largura do tronco nao ser inferior a de 20 cm.	formao	Tenho
13. Definir bochachas da testa: Traçar a área da testa delimitando onde vai surgir os cornos. Após traçar, arredondar testa, extraindo a madeira.	formao	não tenho
C. Elementos da face		
C1. Testa e Cornos		
14. Abertura onde nascem os cornos: Abrir da área do corte até a testa onde os cornos nascem	formao e goiva	Tenho
15. Delimitar area entre cornos e orelhas: traçar area a se retirar excesso entre os cornos e as orelhas.	lapis	Tenho
16. Extrair ligação entre cornos e orelhas: furar e remover do excesso lateral entre os cornos e orelhas, até chegar a área da testa.	formao	não tenho
17. Definição dos cornos: Afinar e arredondar os cornos.	formão e navalha	Tenho
C3. Boca e Dentes		

19. Traçar boca: Esboçar os elementos principais, como boca, língua e dentes,grandes, e espaçamento detre dentes	lapis	Tenho
20. Modelar labios e lingua: retirar o excesso ao seu redor salientando-as, rebaixandi o queixo	formao e navalha	não tenho
21. Salientar dentes e gengiva: Rebaixar língua, para salientar dentes maiores do canto e degrau dos dentes e gengivas traçados.	formão pequeno e navalha	Tenho
Abrir buraco da boca: começar a escavar, debaixo do degrau dos dentes, um buraco, para quando escavar a parte de tras, sentir uma folga e saber que naquela area é onde se vai abrir a boca.	formão pequen e maceta	Tenho
23. Rebaixar queixo: Criar vincos e salientar ainda mais as formas da boca e língua.	formao e faca	Tenho
C4. Acabamentos e Ornamentação		
26. Acertar o contorno das orelhas: Remover excessos e ajustar ambos os lados na parte de tras, para que as orelhas pareçam "pairar".	formao, navalha e enxo	Tenho
Acerta queixo: começar a afuliar e arredondar o queixo. que ate entao ajudava a criar suporte na mascara para ser trabalhada.	enxo	Tenho
27. Escavação traseira e interior das orelhas: Retirada do excesso de madeira na parte de trás da máscara e no interior das orelhas para serem trabalhidas, para permitir o encaixe no rosto.	goiva	não tenho
29. Ornamentação: Talhar detalhes decorativos, como os esquinas do nariz e as linhas de cabelo.	formao e navalha	não tenho
31. Secagem da Madeira: Deixar a máscara repousar para perder humidade gradualmente, para evitar rachaduras.	espaço frio	
32. Polir: Usar lixa grossa e fina para finalizar a superfície, garantindo suavidade e uniformidade.	lixa	não tenho
28. Perfuração e abertura das narinas: Retirar o excesso de madeira nos interiores dos olhos, abertura da boca, narinas e espaço entre os dentes.	maquina + navalha	não tenho
33. Finalização: Realizar a perfuração para a colocação das cordas, assinatura do artesão e armazenamento adequado para evitar danos e rachaduras.	maquina e cordas + gravura do nome	não tenho

➤ **Fase 1: Retrato Pessoal + História de Vida**

Apresentar o artesão como indivíduo e guardião da tradição, explorando a história pessoal e o envolvimento com as máscaras.

- **Perguntas comuns:**

- (1) Comece por dizer o seu nome, idade, onde nasceu e o que faz.
- (2) Pode contar-nos um pouco sobre como começou e o que motivou a trabalhar com máscaras?
- (3) O que mais o/a fascina neste ofício?
- (4) Tem uma máscara que tenha criado e que seja especial para si? (Se Sim) Pode partilhar a história por trás dela?

- **Perguntas Direcionadas:**

- *Adão Almeida e José Cabral*

- (5) Sente que as máscaras mudaram desde que começou? Ou seja, houve alterações nos significados culturais ou na forma de produção?

- *Iracema Fernandes*

- (5) Qual o papel das mulheres nesta festividade, normalmente?

E porquê que acha que não existem mais mulheres artesãs?

- (6) Ser mulher influenciou o seu caminho nesta prática predominantemente masculina? Como?

➤ **Fase 2: Processo de Criação**

Documentar etapas da criação da máscara, permitindo que o leitor compreenda e acompanhe o processo artesanal como se fosse um aprendiz.

- **Perguntas comuns:**

- (7) Se tivesse que ensinar um aprendiz a fazer uma máscara, quais seriam as etapas que definiria?
- (8) Quais os materiais necessários? Quanto à madeira, existe alguma particularidade (textura, espécie, local de recolha)?
- (9) Como decide o desenho final de uma máscara? Tem alguma inspiração (ou é por intuição)?
- (10) Há algo nas suas técnicas que considera diferente de outros artesãos? Que seja uma característica/ornamento que mostra que a máscara é sua?
- (11) Na sua opinião, o que torna estas máscaras únicas? Acha que o facto de ser feito manualmente acrescenta mais significado ou valor?

➤ **Fase 3: Reflexão sobre a Tradição**

Explorar o significado simbólico e emocional das máscaras para o artesão, destacando a máscara como uma extensão de sua própria identidade, enquanto artesão.

- **Perguntas comuns:**

- (12) Como imagina o futuro desta prática?

- (13) O que diria para motivar futuras gerações a dar continuidade a esta prática (de artesãos)?

- **Perguntas Direcionadas:**

- *Adão Almeida e José Cabral*

- (14) O que acha que falta para garantir que esta tradição continue e para que exista interesse das gerações mais jovens?

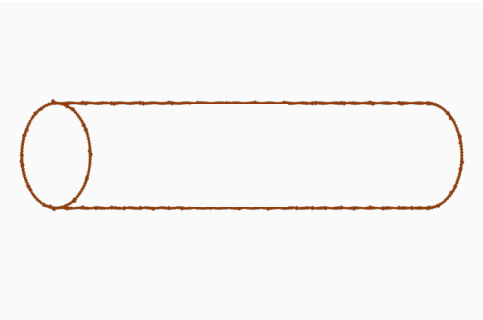
- *Iracema Fernandes*

- (14) Enquanto representante feminina, o que idealizaria mudar nesta tradição para que exista mais participação das mulheres?

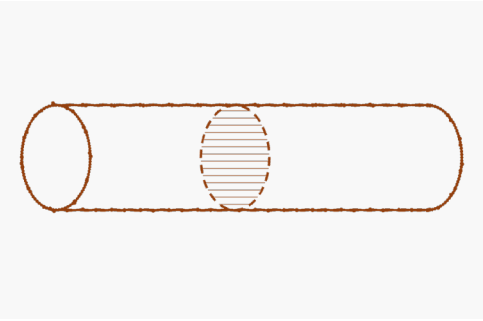
- **Perguntas comuns:**

- (15) Qual é o significado do Entrudo para si enquanto artesão (experiência de ver as suas máscaras)?

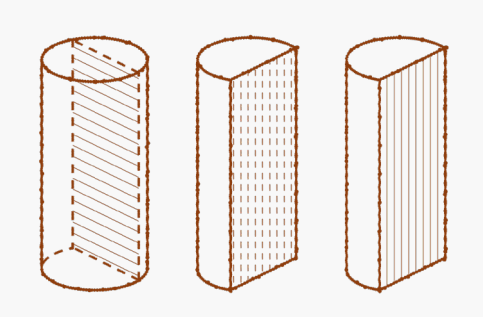
- (16) Se pudesse escolher uma única palavra para descrever o Entrudo, qual seria e porquê?



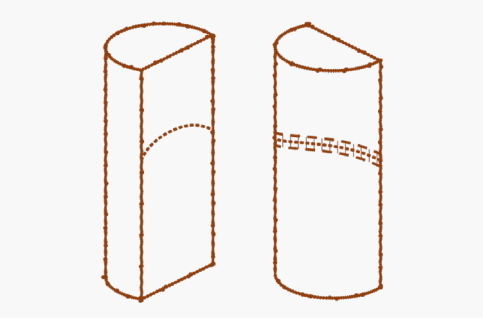
A. Preparação da Matéria-Prima
1. Recolha da madeira,;



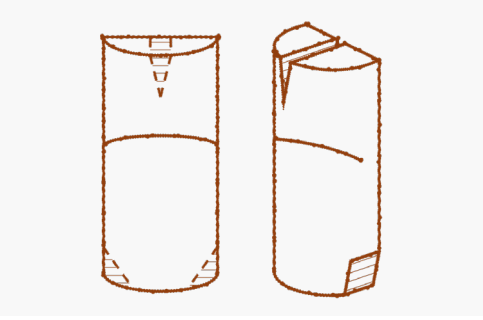
2. Divisão em traços;



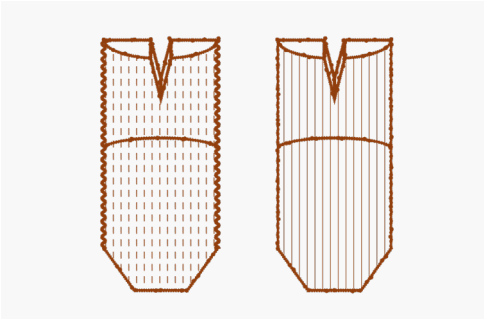
3. Partição do traço ao meio;



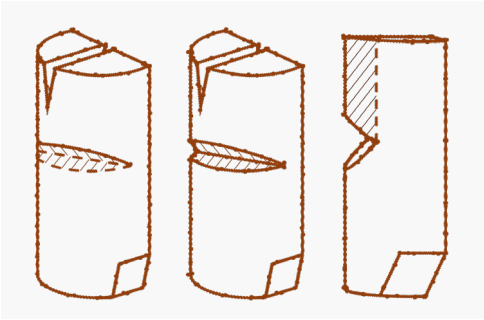
B. Estrutura Base da Máscara
4. Delimitação do rosto;



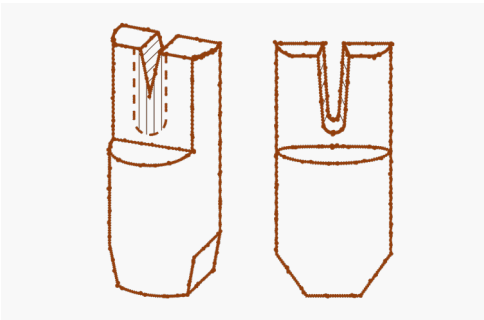
5. Definição da estrutura base;



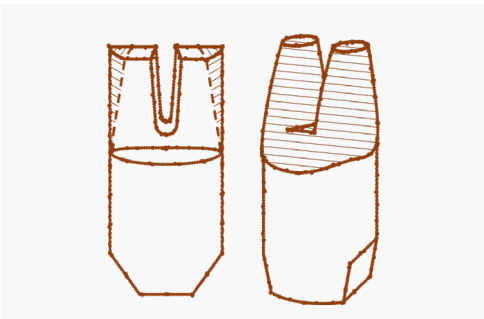
6. Descasque do traço;



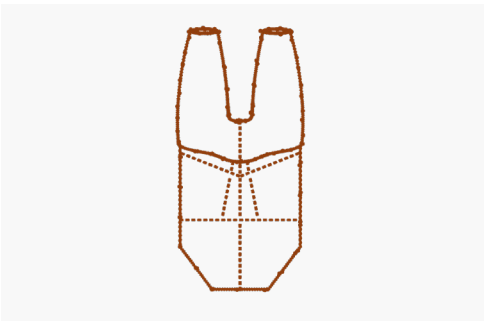
C. Estrutura Superior
7. Modelação da testa;



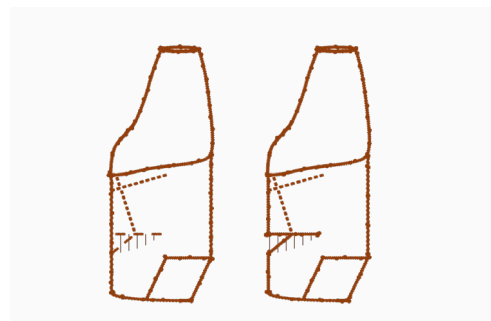
8. Abertura dos cornos;



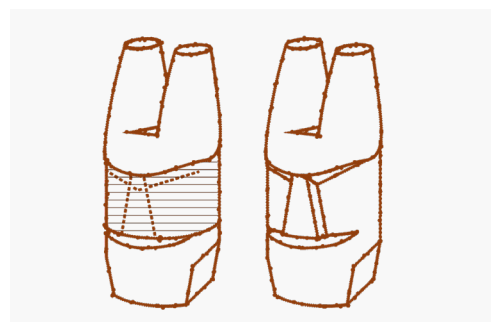
9. Mingar parte superior;



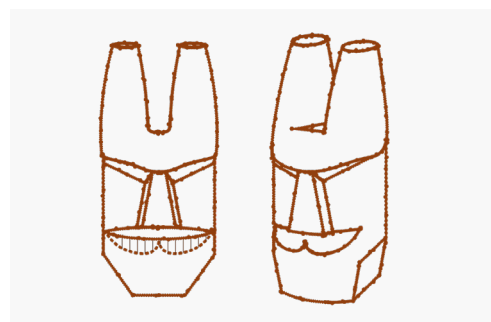
D. Elementos da Face
10. Traçado da face;



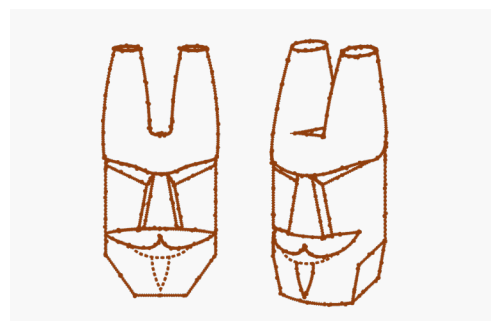
11. Definição do nariz;



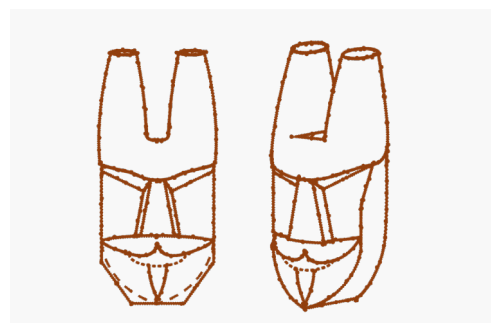
12. Modelação do rosto;



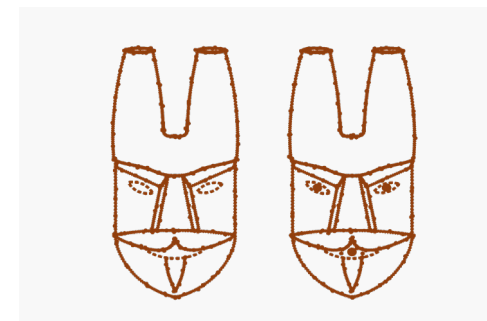
13. Traçado e modelagem do bigode;



14. Traçado e modelagem da língua ou pera;

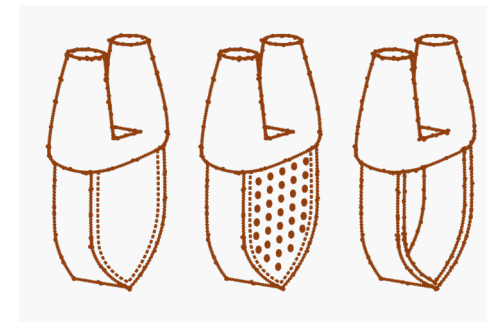


15. Modelação do queixo;



E. Acabamentos

16. Marcação e perfuração inicial;



17. Perfuração e escavação traseira;



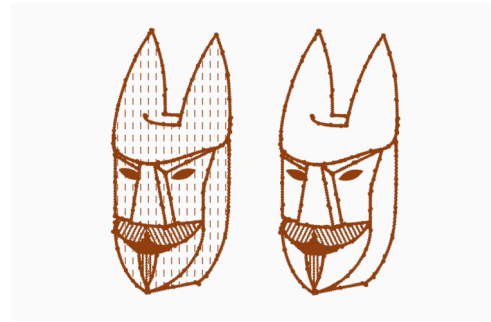
18. Abertura total dos orifícios;



19. Finalização dos cornos;



20. Secagem da madeira;
21. Detalhes e ornamentos finais;



22. Polir;

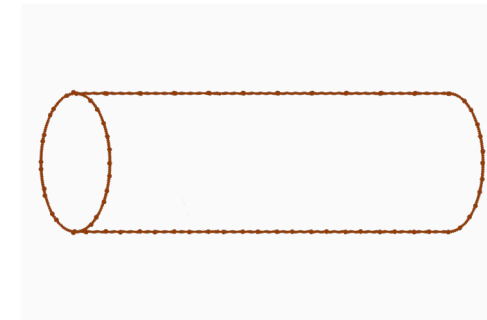


23. Perfuração para fixação;



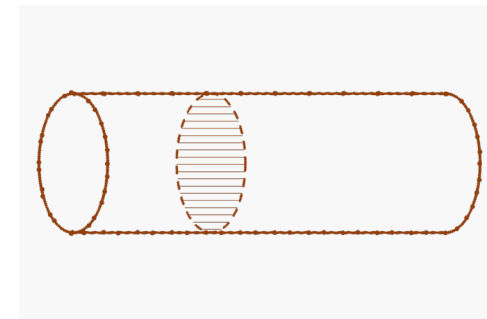
24. Registo de autoria;

Apêndice 10: Etapas do processo de Adão Almeida

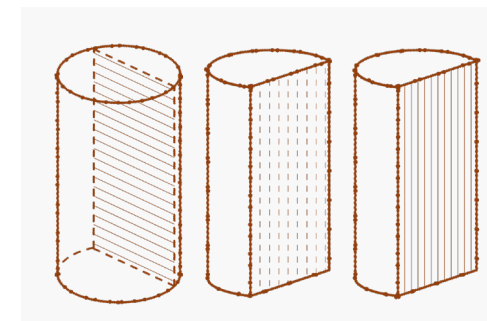


A. Preparação da Matéria-Prima

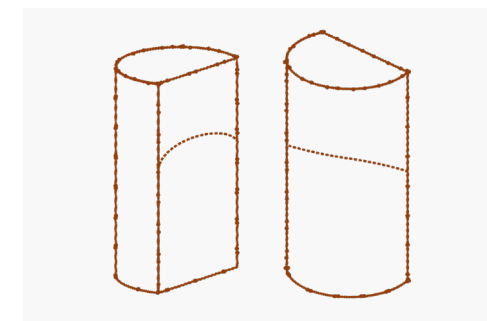
1. Recolha da madeira,;



2. Divisão em traços;

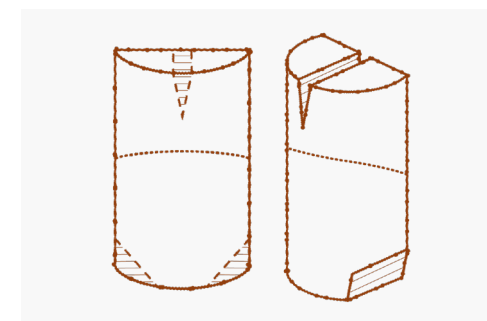


3. Partição do traço ao meio;

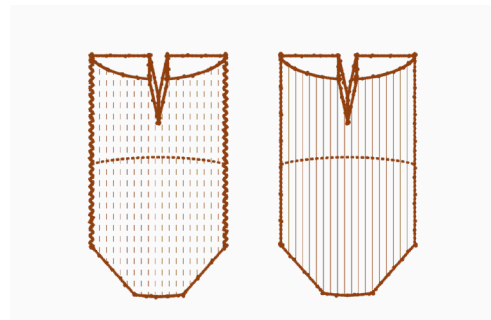


B. Estrutura Base da Máscara

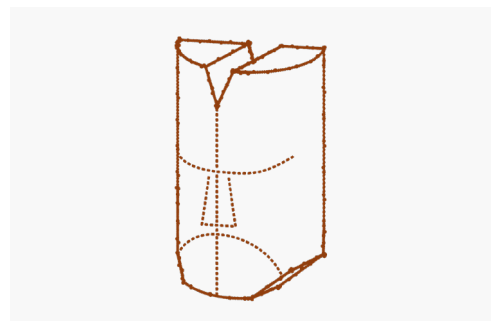
4. Delimitação do rosto;



5. Definição da estrutura base;

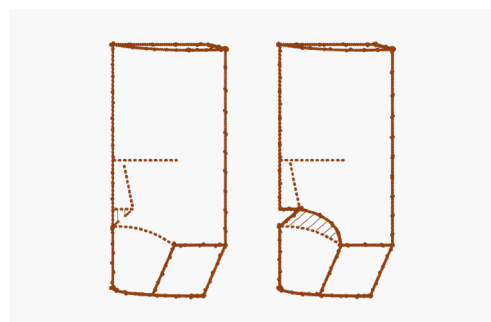


6. Descasque do traço;

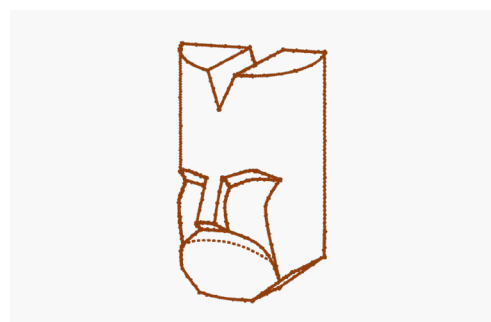


C. Elementos da Face

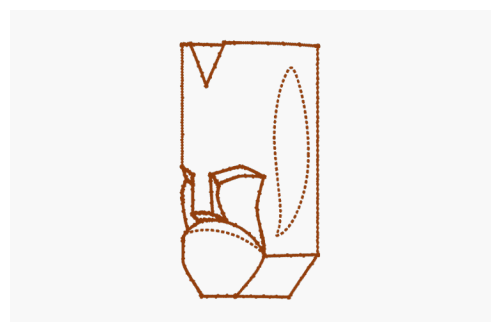
7. Traçado da face;



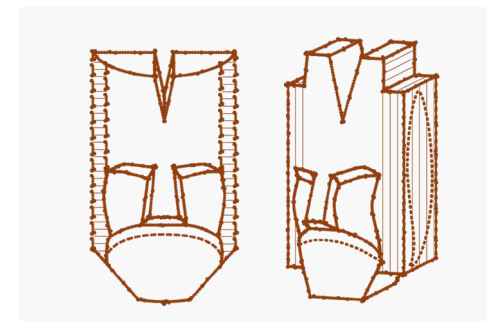
8. Rebaixamento do queixo;



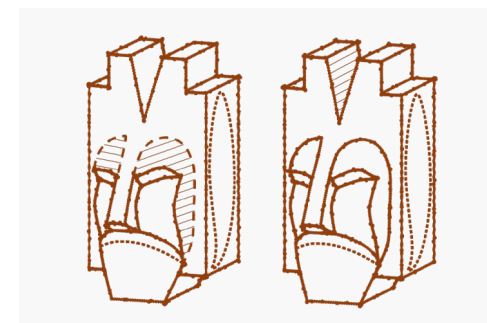
9. Modelação do rosto;



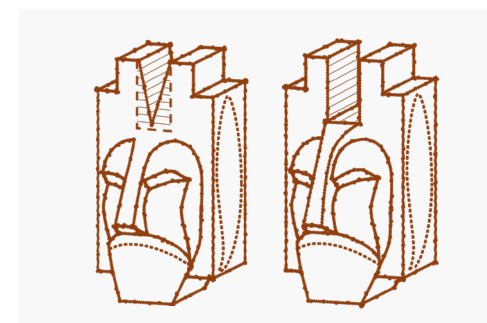
10. Traçado das orelhas;



11. Redução das laterais;

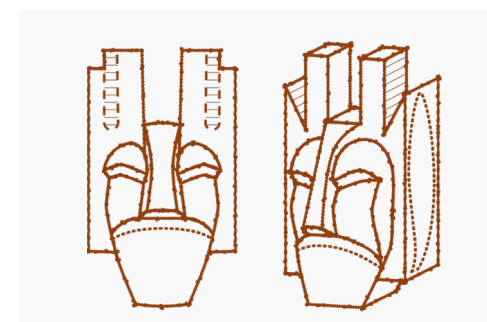


12. Definição da testa;

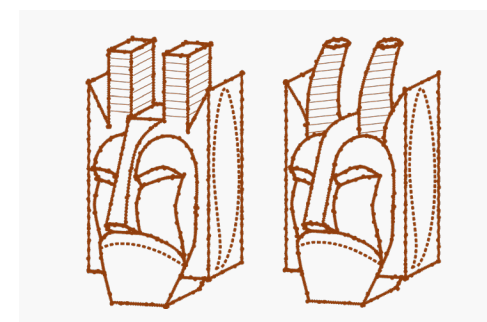


D. Estrutura Superior

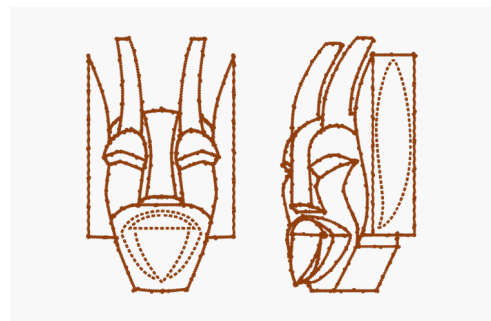
13. Abertura dos cornos;



14. Separação dos cornos e orelhas;

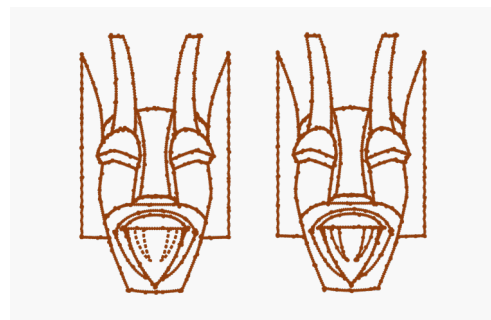


15. Definição dos cornos;



E. Outros Elementos da Face

16. Definição da boca;



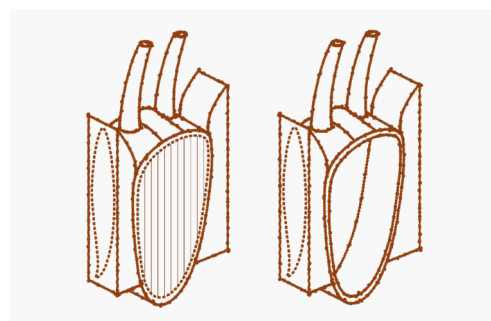
17. Definição dos dentes;



18. Abertura dos orifícios;

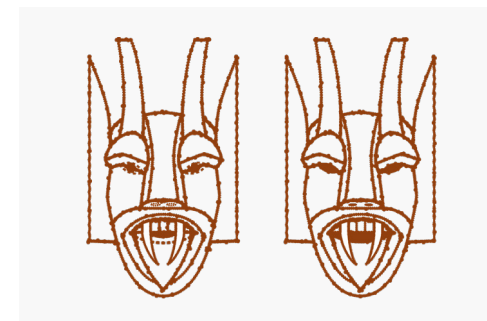


19. Modelação do queixo;

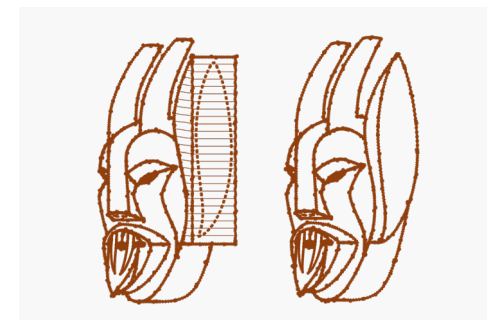


F. Acabamentos

20. Escavação traseira;



21. Abertura total dos orifícios;



22. Definição das orelhas;



23. Finalização dos cornos;



24. Secagem da madeira;

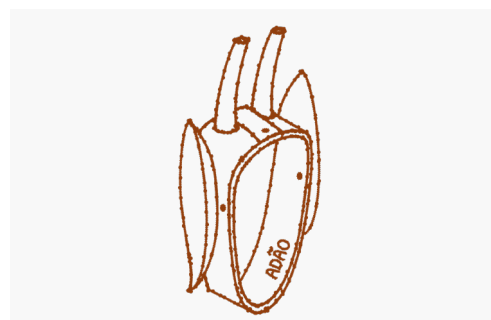
25. Detalhes e ornamentos finais;



26. Polir;



27. Perfuração para fixação;



28. Registo de autoria;

Apêndice 11: QR Code do vídeo
1/3 — "Entrudo de Lazarim: As
Vozes da Tradição | Lazarim
Carnival: The Voices of Tradition".



Apêndice 12: QR Code do vídeo
2/3 — "Processo Artesanal de
José Cabral | José Cabral's
Artisanal Process"

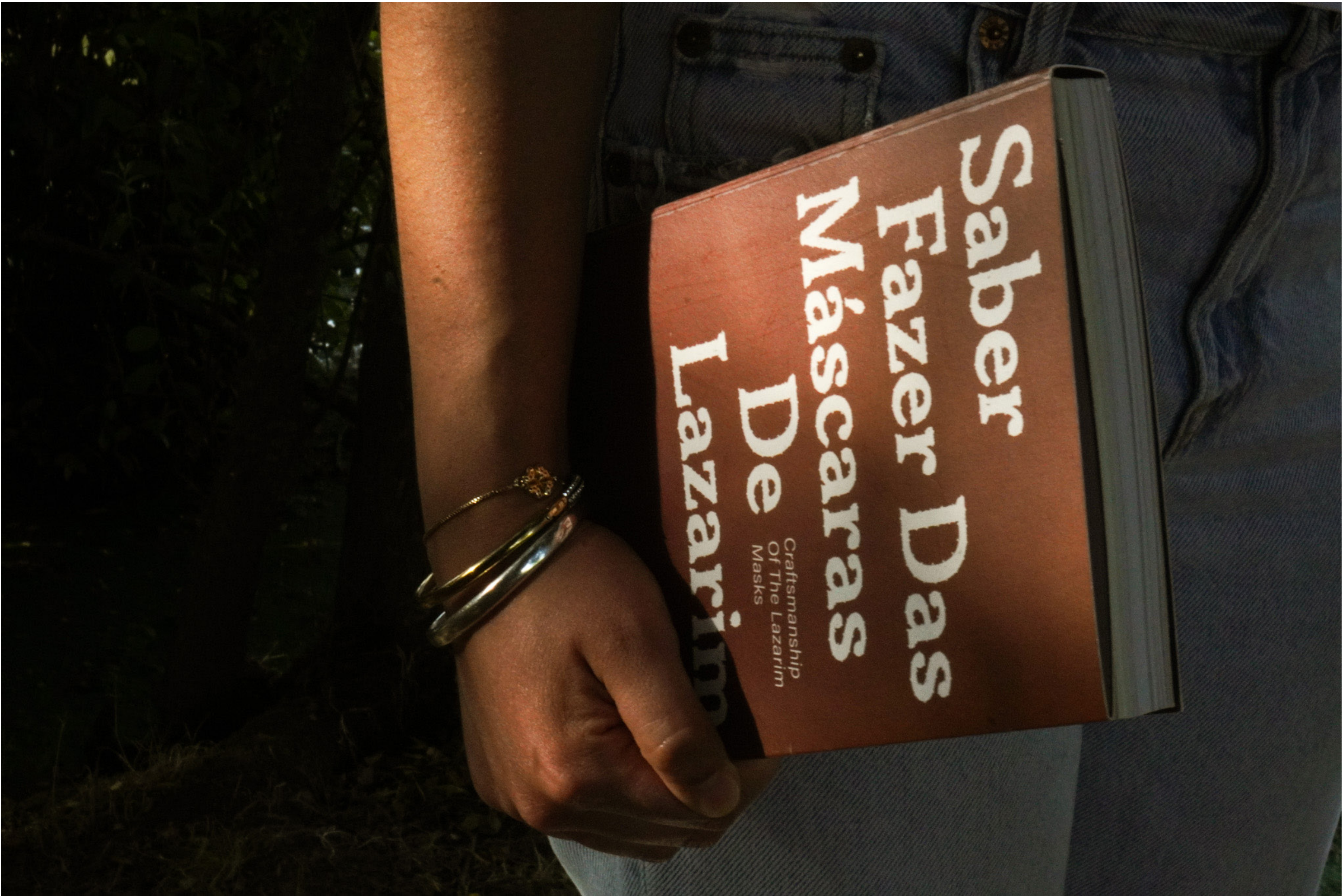


Apêndice 13: QR Code do vídeo
3/3 — "Processo Artesanal de
Adão Almeida | Adão Almeida's
Artisanal Process"



Apêndice 14: Imagens
complementares de interação
com o objeto final.





Referências Bibliográficas

Albino, C. R. da S. G. de M. (2014). *Os sentidos do lugar: Valorização da identidade do território pelo design* (Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro). <https://ria.ua.pt/handle/10773/14286>

Amado Mendes, J. M. (1985). *Trás-os-Montes nos finais do século XVIII: Alguns aspetos económico-sociais*. Instituto Politécnico de Bragança, Escola Superior de Educação.

Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press.

Bauman, R. (1975). *Verbal art as performance*. American Anthropologist, 77(2), 290–311. <https://www.researchgate.net/publication/227676091-Verbal-Art-as-Performance1>

Barcelos Município. (s.d.). *Galo de Barcelos*. Barcelos Município. <https://www.cm-barcelos.pt/visitar/artesanato/galo-de-barcelos/>

Brito, J. P. de (2004). Patrimónios e identidades: A difícil construção do presente. Em E. Peralta & M. Anico (Orgs.), *Patrimónios e identidades: Ficções contemporâneas* (pp. 43-54). Celta Editora.

Brown, R. (2018, 14 de fevereiro). *Surreal pictures show Bulgaria's masked dancers warding off evil spirits*. National Geographic. <https://www.nationalgeographic.com/travel/article/kukeri-survakari-unesco-intangible-cultural-heritage-photos>

Chandran, R., & Chon, H. (2021). *Redefining heritage and cultural preservation through design*. Proceedings of IASDR 2021: International Association of Societies of Design Research, 1–20. <https://www.researchgate.net/publication/356457422-Defining-Heritage-and-Cultural-Preservation-through-Design-A-Framework-for-Experience-Design>

Charney, N. (2020, 16 de Março). *How Slovenia's monsters came back from the dead*. National Geographic. <https://www.nationalgeographic.com/travel/article/experience-shrovetide-like-never-before-western-slovenia>

Claval, P. (2013). *As dimensões funcionais e simbólicas da composição urbana no século XIX*. In J. B. Silva (Org.), *É geografia, é Paul Claval*. Goiânia: FUNAPE.

Costa, E. R. da. (2022). *O Entrudo: Ensaio sobre as raízes clássicas do carnaval* (Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa). <https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/56361/1/ulflercosta-tm.pdf>

Croatian National Tourist Board. (s.d.). *Ringling bells for wine and food: Spooky animalistic costumes on annual carnival bell ringers' pageant*. Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/story/ringing-bells-for-wine-and-food-croatian-national-tourist-board/TgWh-TagIMNJLg?hl=en>

Eagleton, T. (2000). *A ideia de cultura*. UNESP.

Emissora das Beiras. (2019, 25 de junho). *Centro Interpretativo de Lazarim promove encontro com artesãos de máscaras*. Emissora das Beiras: Independente, Portuguesa, Beirã. https://emissoradasbeiras.pt/centro-interpretativo-de-lazarim-promove-encontro-com-artesaos-de-mascaras/?utm_source=chatgpt.com

Ferreira, C. (2023, 10 de fevereiro). *Carnaval em Portugal (Parte I)*. Casaiberia. <https://www.casaiberia.com/pt/noticias/show/carnaval-em-portugal-parte-i-1752/>

Ferreira, H. (2015). *Rituais com máscaras: Rota das máscaras em Portugal- Lamego*. Progestur.

Freitas, A. L. C. (2011). *Design e artesanato: Uma experiência de inserção da metodologia de projeto de produto* (2.a ed.). Blucher.

Godinho, P. (2010). *Festa de inverno no nordeste de Portugal: Património, mercantilização e aporias da "cultura popular"*. 100 Luz.

- Goff, K. (2004). *Senior to senior: Living lessons*. Educational Gerontology, 30(3), 205–217. <https://doi.org/10.1080/03601270490272133>
- Lamego Município. (s.d.). *Centro Interpretativo da Máscara Ibérica*. Lamego Município. <https://www.cm-lamego.pt/areas-de-intervencao/cultura-e-patrimonio/centros-interpretativos/centro-interpretativo-da-mascara-iberica?utm-source=chatgpt.com>
- Lourenço, A. P. C. (2014). *O livro: Espaço comum entre o papel e o digital* (Dissertação de mestrado, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa). <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/8984>
- Lusa. (2018, 20 de fevereiro). *Máscara de Lazarim a património mundial da UNESCO*. Diário de Trás-os-Montes. <https://www.diariodetrasmontes.com/noticia/mascara-de-lazarim-a-patrimonio-mundial-da-unesco#google-vignette>
- Machado, J. P. (2016). *O conceito de artesanato: Uma produção manual*. Universidade Federal de Pelotas, 2(2), 52-72. <https://revistamissoeschs.com.br/missoes/article/view/28/26>
- Machado, J. P., & Colvero, R. B. (2021). *A memória do artesanato: De tentos a tranças*. Sillogés, 4(1), 425–451. <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://historiasocialecomparada.org/revistas/index.php/silloges/article/download/97/84/328&ved=2ahUKEwjHiqic-PGNAXU4R-EDHRbREz0QFnoECBcQAQ&usg=AOvVaw2MuUP0SgQhhibB8qMtpW3i>
- Maciel, G. E. de L. (2011). *Uma história do carnaval: O processo de mercantilização da folia* (Trabalho de conclusão de curso, Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Fundação Oswaldo Cruz). <https://epsjv.phlnet.com.br/beb/textocompleto/mfn21235.pdf?utm-source=chatgpt.com>
- Moreira, J. F. P. (2020). *Design e artesanato: O papel do design na regeneração da tradição cesteira às novas gerações* (Dissertação de mestrado, Universidade do Minho). <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/67577>

- O chocalho do diabo. (2023, 13 de outubro). *O chocalho do diabo - Documentário etnográfico* (Vídeo). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YiCImjXJUio>
- Peixoto, P. (2002). O património mata a identidade. Em E. Peralta & M. Anico (Orgs.), *Patrimónios e identidades: Ficções contemporâneas* (pp. 63–72). Celta Editora.
- Peralta, E. (2005). Memória do mar: Património marítimo e (re) imaginação identitária na construção do local. Em E. Peralta & M. Anico (Orgs.), *Patrimónios e identidades: Ficções contemporâneas* (pp. 73–82). Celta Editora.
- Peralta, E., & Anico, M. (2005). *Patrimónios e identidades: Ficções contemporâneas*. Celta Editora.
- Pollock, D. (1995). *Masks and the semiotics of identity*. The Journal of the Royal Anthropological Institute, 1(3), 581–597. <https://www.academia.edu/104035597/Masks-and-the-Semiotics-of-Identity>
- Portela, J. (1997, maio). *O meio rural em Portugal: entre o ontem e o amanhã*. Comunicação apresentada no Seminário Internacional “A Revitalização do Mundo Rural e o Ordenamento do Território”, Lisboa, Portugal.
- Programa Nacional Saber Fazer, & Direção-Geral das Artes. (2024). *Programa Nacional Saber Fazer Portugal*. <https://programasaberfazer.gov.pt/uploads/Livro-Programa-nacional-Saber-Fazer-0f62dd9ce2.pdf>
- Project FUEL. (2018). *Mukhota: Mask making craft – Traditions from Uttarakhand*. Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/story/UwUxZtP0-KKS3A?hl=en>
- Raposo, P. (2005). *Masks, performance and tradition: Local identities and global contexts*. Etnográfica, 9(1), 49–64. <https://journals.openedition.org/etnografica/4607>

Rasch, M., Gijzen, J., & Staal, H. (2024). *Hands-on research for artists, designers & educators*. Set Margins.

Sá, A. (2005). *Reflexões sobre o património e a memória à luz da era tecnológica*. Atas do I Congresso Internacional de História: Territórios, Culturas e Poderes, 1–14. Universidade do Minho. <https://repositorium.uminho.pt/handle/1822/4512>

Santos, A. F. (2025, 20 de fevereiro). *Entrudo, the mask, and the Caretos of Podence – Intangible heritage of humanity*. Medium. <https://medium.com/%40artursantos.com.pt/entrudo-the-mask-and-the-caretos-of-podence-intangible-heritage-of-humanity-a789a0043032>

Scrase, T. J. (2003). *Precarious production: Globalisation and artisan labour in the Third World*. Third World Quarterly, 24(3), 449–461. <https://doi.org/10.1080/0143659032000084401>

Simões, D. (2012). *O CARNAVAL AQUI EM LAZARIM SEMPRE FOI MEIO MAROTO: MÁSCARAS, TESTAMENTOS E PRÁTICAS CARNAVALESCAS*. Universidade Nova de Lisboa, 9(1), 99–120. <https://run.unl.pt/bitstream/10362/10609/1/O%20CARNAVAL%20AQUI%20EM%20LAZARIM.pdf>

Simões, D. (2014, 2 de dezembro). *Carnaval em Lazarim: Máscaras, testamentos e práticas carnavalescas*. Mural Sonoro. <https://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-pt/2014/10/20/ka8f0sz8b7z7hlqat1n3zz1xxewyy1>

Sun, L. (2017). *A tradição de máscaras em Portugal e Espanha e a sua encenação no Festival Internacional da Máscara Ibérica* (Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro).

Teixeira, A. P. C. M. (2017). *Testamentos carnavalescos: Tradição discursiva satírica* (Tese de doutoramento, Universidade de Évora). <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/22487>

Tiza, A. P. (2015). *Inverno mágico: Ritos e mistérios transmontanos* (2.a ed.). Âncora Editora.

Tiza, A. P. (2017). *A magia das máscaras portuguesas* (3.a ed.). Âncora Editora.

Torrice, J. A. (2003). Patrimónios e discursos identitários. Em E. Peralta & M. Anico (Orgs.), *Patrimónios e identidades: Ficções contemporâneas* (pp. 21–34). Celta Editora.

Vera, & Marcelo. (2020, 20 de janeiro). *O Entrudo de Lazarim: “O único local onde o Diabo é bonito”*. Ir Em Viagem. <https://iremviagem.com/2020/01/20/o-entrudo-de-lazarim-o-unico-local-onde-o-diabo-e-bonito/>

Viterbo, J. de S. R. (1966). *Elucidario das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram: Obra indispensável para entender sem erro os documentos mais raros e preciosos que entre nós se conservam* (Vol. II, 3.a ed.).

Waterton, E., & Smith, L. (2010). *The recognition and misrecognition of community heritage*. International Journal of Heritage Studies, 16(1–2), 4–15. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13527250903441671>

Lista de Figuras

Pág. 20	Fig.1. Careto de Salsas . Disponível em: https://apimagesblog.com/blog/2017/1/9/portugal-winter-masquerade
Pág. 20	Fig. 2. Chocalheiro de Bemposta, de Mogadouro . Disponível em: https://apimagesblog.com/blog/2017/1/9/portugal-winter-masquerade
Pág. 20	Fig. 3. Careto de Grijó . Disponível em: https://apimagesblog.com/blog/2017/1/9/portugal-winter-masquerade
Pág. 21	Fig. 4. Careto de Lazarim no desfile do Entrudo . Fotografia de: Alexandre Sousa (2024).
Pág. 22	Fig. 5. Máscara tradicional de Lazarim . Fotografia de: Mariana Costa (2024).
Pág. 23	Fig. 6. Figuras chamadas de 'Ugly Ones', da festividade Pust . Disponível em: https://www.nationalgeographic.com/travel/article/experience-shrovetide-like-never-before-western-slovenia
Pág. 24	Fig. 7. Figura Kukeri a "espantar" espíritos malignos . Disponível em: https://www.nationalgeographic.com/travel/article/kukeri-survakari-unesco-intangible-cultural-heritage-photos
Pág. 24	Fig. 8. Máscara do ritual ancestral Mukhota . Disponível em: https://www.amarujala.com/uttarakhand/nainital/hiljatra-in-kumaurh-haldwani-news-hld436727290
Pág. 26	Fig. 9. Demonstração da faixa etária da geração atual de artesãos de Lazarim .
Pág. 28	Fig. 10. Registo do processo de produção de uma máscara de Lazarim . Fotografia de: Alexandre Sousa (2024).

Pág. 35	Fig. 11. Galo de Barcelos em cerâmica de 1950, antes de se tornar num símbolo turístico . Disponível em: https://www.inverso.pt/barcelos/galo/textos/historia.htm
Pág. 35	Fig. 12. Galo de Barcelos moderno, em ferro . Disponível em: https://lojadeartigosreligiosos.com/galo-de-barcelos-em-ferro
Pág. 37	Fig. 13. Artesão Adão Almeida e o seu filho (Luís Almeida) na oficina . Fotografia de: Mariana Costa (2024).
Pág. 37	Fig. 14. Artesão José Cabral e o seu filho (Hélder Cabral) na oficina . Fotografia de: Alexandre Sousa (2024).
Pág. 39	Fig. 15. Centro Interpretativo da Máscara Ibérica (CIMI) . Fotografia de: Alexandre Sousa (2024).
Pág. 40	Fig. 16 e 17. Exemplares de fardas e máscaras usadas no Entrudo, expostas no CIMI . Fotografia de: Alexandre Sousa (2024).
Pág. 43	Fig. 18. Screenshot de 'Shorts' do Youtube, numerando passos de produção artesanais .
Pág. 44	Fig. 19. Livro editorial "AMERICAN" de Robin de Puy . Disponível em: https://hannibalbooks.be/american
Pág. 44	Fig. 20. Um dos participantes chamado Micah, com 10 anos, de Indiana . Disponível em: https://hannibalbooks.be/american
Pág. 44	Fig. 21. Plataforma digital com vídeos dos testemunhos e fotografias . Disponível em: https://robin-de-puy-american.wetransfer.com
Pág. 46	Fig. 22. Cartaz 'Saber-Fazer': "Lã da ovelha ao fio" . Disponível em: Disponível em: https://www.shop.saberfazer.org/products/poster-la-da-ovelha-ao-fio

Pág. 46	Fig. 23. Manual 'Saber-Fazer': "Manual de iniciação à Cerâmica" . Disponível em: https://www.shop.saberfazer.org/products/manual-de-iniciacao-a-ceramica	Pág. 61	Fig. 34. Artesão Adão Almeida, 63 anos. Fotografia de: Alexandre Sousa (2025).
Pág. 46	Fig. 24. Manual 'Saber-Fazer': "Glossário e Dicionário da Tecelagem" . Disponível em: https://www.shop.saberfazer.org/products/glossario-dicionario-da-tecelagem	Pág. 61	Fig. 35. Artesão José Cabral, 64 anos. Fotografia de: Alexandre Sousa (2024).
Pág. 50	Fig. 25. Livro "Hands-On Research: for artists, designers and educators" . Disponível em: https://profielen.hr.nl/2024/hands-on-research-het-nieuwe-handboek-voor-creatieve-onderzoekers-aan-de-wdka/	Pág. 61	Fig. 36. Artesã Iracema Fernandes, 38 anos. Fotografia de: Alexandre Sousa (2024).
Pág. 52	Fig. 26. Esquema 'spinner' adaptado para o projeto, com base no modelo do livro "Hands on Resarch" .	Pág. 69	Fig. 38. Plataforma digital do projeto "A Música Portuguesa a Gostar Dela Própria" . Disponível em: https://amusicaportuguesaagostardelaproprias.org
Pág. 53	Fig. 27. Registo do processo de recolha de dados. Fotografia de: Alexandre Sousa (2024).	Pág. 69	Fig. 39. Cena do filme "Trás-os-Montes" de 1976. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lrLcALuZNA8
Pág. 54	Fig. 28. Registo do processo de recolha de dados. Fotografia de: Alexandre Sousa (2024).	Pág. 70	Fig. 40. Thumbnail do vídeo "Entrudo de Lazarim: As Vozes da Tradição" . Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ofCPlynChiU&t=1236s
Pág. 54	Fig. 29. Registo de uma das visitas a Lazarim. Fotografia de: Alexandre Sousa (2024).	Pág. 71	Fig. 41. Thumbnail do vídeo "Processo Artesanal de José Cabral" . Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EMvq1rOBBgk&t=326s
Pág. 54	Fig. 30. Registo de uma das visitas à oficina do artesão Adão. Fotografia de: Alexandre Sousa (2025).		
Pág. 55	Fig. 31. Guião de perguntas feitas e tipo de registos visuais recolhidos. Fotografia de: Mariana Costa (2024).	Pág. 71	Fig. 42. Thumbnail do vídeo "Processo Artesanal de Adão Almeida" . Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bVaF0qiYTXQ&t=5s
Pág. 57	Fig. 32. Participante a interagir com QR codes. Fotografia de: Mariana Costa (2025).	Pág. 73	Fig. 43. Dupla página do capítulo 1. Fotografia de: Mariana Costa (2025).
Pág. 57	Fig. 33. Participante a observar o processo de produção. Fotografia de: Mariana Costa (2025).	Pág. 73	Fig. 44. Dupla página do capítulo 2. Fotografia de: Mariana Costa (2025).

Pág. 73	Fig. 45. Dupla página do capítulo 3. Fotografia de: Mariana Costa (2025).	Pág. 81	Fig. 57. Mapa de Lazarim. Fotografia de: Mariana Costa (2025).
Pág. 73	Fig. 46. Dupla página do capítulo 4. Fotografia de: Mariana Costa (2025).	Pág. 81	Fig. 58. Minutos correspondentes das partes do vídeo de produção. Fotografia de: Mariana Costa (2025).
Pág. 74	Fig. 47. Conteúdo visual ilustrado — passos do processo de produção. Fotografia de: Mariana Costa (2025).	Pág. 81	Fig. 59. Passos de produção da máscara. Fotografia de: Mariana Costa (2025).
Pág. 75	Fig. 48. Momentos chave de interligação ao conteúdo digital — QR codes. Fotografia de: Mariana Costa (2025).	Pág. 83	Fig. 60. Participante 1 — Criança (c. 10 anos). Fotografia de: Mariana Costa (2025).
Pág. 76	Fig. 49. Suporte de papel correspondente ao capítulo inicial, expositivo e histórico. Fotografia de: Mariana Costa (2025).	Pág. 83	Fig. 61. Participante 2 — Jovem adulto (c. 20 anos). Fotografia de: Mariana Costa (2025).
Pág. 76	Fig. 50. Acabamento de lombada exposta. Fotografia de: Mariana Costa (2025).	Pág. 84	Fig. 62. Participante 3 — Adulto (c. 30 anos). Fotografia de: Mariana Costa (2025).
Pág. 77	Fig. 51. Dupla página que dá início ao capítulo 3. Fotografia de: Mariana Costa (2025).		
Pág. 78	Fig. 52. Ícone indicador dos momentos de destaque dos QR codes. Fotografia de: Mariana Costa (2025).		
Pág. 79	Fig. 53. Canal do Youtube e playlist dos 3 vídeos. Fotografia de: Mariana Costa (2025).		
Pág. 80	Fig. 54. Capa do projeto editorial. Fotografia de: Mariana Costa (2025).		
Pág. 80	Fig. 55. Distinção bilingue — português e inglês — dos conteúdos. Fotografia de: Mariana Costa (2025).		
Pág. 80	Fig. 56. Lombada do livro com os 4 ícones principais. Fotografia de: Mariana Costa (2025).		

