



ESTG



INSTITUTO POLITÉCNICO
DE VIANA DO CASTELO

2021 A CULTURA DA TALHA NO DESIGN DE UM SISTEMA DE JÓIA EM TEMPOS DE PANDEMIA

A CULTURA DA TALHA NO DESIGN DE UM SISTEMA DE JÓIA EM TEMPOS DE PANDEMIA

Anaïs Rolo



**INSTITUTO POLITÉCNICO
DE VIANA DO CASTELO**

Anaïs Rolo

**A CULTURA DA TALHA NO DESIGN DE UM SISTEMA DE JÓIA
EM TEMPOS DE PANDEMIA**

Mestrado em Design Integrado

Trabalho efetuado sob a orientação da
Professora Doutora Liliana Soares

Maio de 2021

Presidente: Professor Doutor João Carlos Monteiro Martins

Professor Adjunto do IPVC-ESTG

Coordenador de Curso

Vogal: Professora Doutora Maria de Fátima Teixeira Pombo

Professora Associada com Agregação da Universidade de Aveiro

Arguente

Vogal: Professora Doutora Liliana C. Marques Soares e Aparó

Professora Adjunta do IPVC-ESTG

Orientadora

AGRADECIMENTOS

De todos os tópicos existentes neste documento, este é aquele que se torna o mais importante ao meu ver, pois é nele que posso demonstrar a minha gratidão a todos aqueles que tiveram um grande impacto nesta aventura.

Para começar, gostaria de expressar os meus sinceros agradecimentos à minha orientadora, Professora Doutora Liliana Soares, por todo o acompanhamento, persistência e dedicação que teve ao longo destes meses. Agradeço por acreditar sempre que tudo era possível, nunca duvidando das minhas capacidades, mesmo quando eu própria começava por o fazer e por todas as palavras ditas de motivação e aprendizagem.

Ao senhor Júlio Campos Leal, a quem lhe agradeço profundamente a sua simpatia e a disponibilidade que apresentou desde o primeiro contacto feito. Agradeço pela sua mente aberta a novos desafios e por nunca ter desistido deste projeto, mesmo quando todo o país se encontrava novamente em confinamento. Além disso, sempre demonstrou grande interesse e atenção a ouvir todos os meus pedidos com o objetivo de fazer algo que se aproximasse daquilo que se desejava. Mais uma vez, um grande obrigado pela lindíssima peça que produziu e todo o cuidado que teve ao longo do processo.

Ao Senhor Jorge Silva e à sua esposa, agradeço do fundo do coração por terem disponibilizado a sua oficina e os seus artesãos para a realização dos restantes elementos, de um dia para o outro. Aos ourives, Daniel Rodrigues e Sérgio Silva, obrigada pela dedicação e paciência no momento da finalização do colar, que apesar de ter chegado no dia de manhã, demonstraram que tudo é possível. Além disso, não tenho palavras para a dimensão do carinho e simpática que recebi por parte destas pessoas e mais uma vez, agradeço pela medalha em filigrana que hoje levo ao peito.

Gostava de agradecer também à Márcia Rodrigues e à Rafaela Campos, da empresa parceira Eugénio Campos Jewels, pelo acompanhamento e feedback ao longo da investigação.

Ao João Costa e ao João Teixeira, agradeço por terem tirado parte do seu tempo para me trazerem a peça em talha. Num momento em que o país estava em confinamento e qualquer deslocação estava condicionada, sem dúvida que graças a

eles o processo de produção aconteceu mais rápido e, também, não tendo sido assim necessário grande perda de tempo para obter a peça pronta.

Ao Arquitecto Manuel de Sousa, a quem sou bastante grata por me ter encaminhado até ao contacto do ourives Jorge Silva, num momento em que estava a ser tão complicado arranjar alguém para poder concluir o projeto. Sem dúvida que foi um elemento bastante importante, num momento importante, nesta investigação.

Aos Júris das conferências na qual se participou, em que destaco o Professor Doutor Fernando Moreira da Silva, por todos os seus comentários construtivos e fundamentais relativamente ao meu tema, permitindo assim tornar esta investigação mais rica e completa.

Destaco neste momento, as pessoas que mais amo e a quem serei eternamente grata por tudo aquilo que fazem por mim, aos meus pais e ao meu irmão. Obrigada ao acompanhamento dado diariamente nesta jornada, ao acreditarem sempre em mim e por tornarem as coisas mais simples. Aos meus pais, irei sempre reconhecer tudo o que fazem para garantir a minha evolução, tanto a nível académico como pessoal, sem eles nada disto seria possível.

Ao meu companheiro desta aventura, confidente e namorado, Pedro, agradeço toda a sua dedicação e interesse em acompanhar todo o processo, desde a fase de trabalho de campo, a fase de idealização do projeto, até ao momento de produção. Estarei eternamente grata por todo o seu apoio, pelas suas palavras de motivação e a demonstração do seu orgulho por tudo aquilo que faço. Sem dúvida que sem ele não teria sido a mesma coisa.

A minha amiga Vanessa, que sempre permanecemos unidas nesta etapa da nossa vida académica, ao apoio mútuo e à amizade criada desde o nosso primeiro ano de licenciatura.

Por fim, e não menos importante, agradeço a todos, que de uma forma ou de outra, contribuíram para a concretização desta grande vitória.

RESUMO

Esta dissertação tem como foco o âmbito da joalharia, onde se pretende utilizar duas áreas produtivas distintas uma da outra, a talha dourada e a filigrana. O estudo torna-se pertinente pois cruza duas áreas produtivas de um lugar que arriscam o isolamento ou o desaparecimento, devido às circunstâncias atuais em que vivemos. Neste caso, o designer deve assumir a responsabilidade social de transformar-se num mediador entre duas áreas da cultura do fazer que precisam sobreviver. Além do tema ser atual, é necessário ter em consideração as incertezas que a atual pandemia oferece, em que o design deve agir para ser agente dessa transformação. Como afirma Renato De Fusco (2002), a história do design relata de modo explícito que os momentos de crise – guerras, calamidades, doenças, ditaduras - foram sempre ocasiões que se converteram em oportunidades de projeto.

A aplicação de uma metodologia projetual adequada ao contexto na criação de um produto de joalharia, pode levar à determinação de novos produtos, ao aplicar e relacionar valores objetivos que saibam determinar novos cenários de produto (APARO; SOARES, 2012). Com isto, a metodologia que se pretende aplicar é uma metodologia intervencionista e não intervencionista, de base qualitativa. Por um lado, esta investigação apropria-se do conceito de “Design Chão” (DA COSTA, 1998) - que se caracteriza pela utilização de materiais vernaculares e pelo uso de baixa tecnologia como elementos portadores de identidade - para relacionar a cultura da talha dourada com o âmbito da joalharia. Por outro lado, a investigação estimula a ligação entre aquelas como uma ocasião para assegurar a sua sobrevivência e dar uma continuação dos ofícios, através da utilização de tecnologias intermediárias (BONSIEPE cit in APARO & SOARES, 2007). Este cruzamento irá permitir a partilha de saberes entre os próprios artesãos e a criação de um sistema de rede territorial.

O estudo ambiciona ser uma mais-valia para a sociedade, que neste momento está a passar por momentos difíceis devido à pandemia do COVID-19, pois irá beneficiar da baixa-tecnologia que qualifica a região do Alto Minho. Neste caso será o trabalho de um entalhador de Paços de Ferreira e o saber de um ourives que trabalha a técnica da filigrana da Póvoa de Lanhoso, permitindo assim a continuação dos ofícios e da produção da joalharia na realidade atual. Além disto, o estudo

beneficia de um projeto protocolar com a empresa de joalheria Eugénio Campos Jewels, permitindo desta forma o seu acompanhamento e comprometendo-se ao fornecimento de material para a fase de produção. Com esta ação espera-se qualificar o produto final. Oportunamente, e conforme o desenrolar das circunstâncias, poderão integrar-se outras tecnologias (baixas e/ou altas tecnologias) e processos produtivos.

Por fim, esta investigação investe na cultura portuguesa, garantindo que a memória e a identidade do país se perpetuem.

Palavras-chave: Metodologia do Design, Talha Dourada, Filigrana, Sistema de rede territorial, Tecnologias Intermédias

ABSTRACT

This dissertation focuses on the scope of jewelry, where it is intended to use two production areas that are distinct from each other, the carving and the filigree.

This theme becomes pertinent because it crosses two productive areas of a place that risk isolation or disappearance, due to the current circumstances in which we live. In this case, the designer must assume the social responsibility of becoming a mediator between two areas of the culture of doing that need to survive. In addition to the theme being current, it is necessary to consider the uncertainties that the current pandemic offers, in which design must act to be an agent of this transformation. As Renato De Fusco (2002) states, the history of design explicitly reports that moments of crisis – wars, natural disasters, diseases, dictatorships – were always occasions that became project opportunities.

The application of a design methodology appropriate to the context in the creation of a jewelry product, can lead to the determination of new products, when applying and relating objective values that know to determine new product scenarios (APARO; SOARES, 2012). With this, the methodology that is intended to be applied is a qualitative based, interventionist and non- interventionist methodology. On the one hand, this investigation appropriates the “Design Chão” (DA COSTA, 1998)- which is characterized using vernacular materials and with the use of low technology as elements that carry identity- to relate the culture of gold carving with the scope of jewelry. On the other hand, the investigation stimulates the connection between those as an occasion to ensure their survival and to give continuation of crafts, using intermediate technologies (BONSIEPE cit in APARO & SOARES, 2007). This crossing will allow the sharing of knowledge between the artisans themselves and the creation of a territorial network system.

This study aims to be an asset for society, which is currently going through difficult times due to the COVID-19 pandemic, as it will benefit from the fact that low technology is used that qualifies the Alto Minho region. In this case it will be the work of a woodcarver from Paços de Ferreira and the knowledge of a goldsmith who works whit the filigree techniques of Póvoa de Lanhoso, thus allowing the continuation of the crafts and the production of jewelry in the current reality. In

addition, the study benefits from a protocol project with the jewelry company Eugénio Campos Jewels, thus allowing its monitoring and the supply of material for the production phase. This action is expected to qualify the final product. In due course, and depending on the circumstances, other technologies (low and/or high technologies) and production processes may be integrated.

Finally, this investigation invests in Portuguese culture, ensuring that the country's memory and identity is perpetuated.

Keywords: Design Methodology, Gold carving, Filigree, Territorial network system, "*Tecnologias Intermédias*"

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS.....	3
RESUMO	5
ABSTRACT	7
ÍNDICI DE FIGURAS	14
INTRODUÇÃO.....	25
I- Objeto de Estudo.....	25
II- Problemático do trabalho	26
III- Limites do trabalho	26
IV- Justificação da relevância do trabalho.....	27
V- Questão de Investigação.....	27
VI- Hipótese de Investigação	28
VII-Objetivo geral da Investigação.....	28
VIII- Objetivos específicos.....	28
IX- Metodologia	29
X- Faseamento	31
XI- Benefícios da Metodologia.....	33
1-A CULTURA DA TALHA.....	35
1.1- A cultura da Talha em Portugal e os lugares de produção.....	35
1.1.1 A cultura da talha.....	35
1.1.2 Os lugares de produção	37

1.2- O entalhador, a técnica, os materiais e as ferramentas	37
1.3- A Talha como elemento transmissor da cultura do lugar	42
1.4- O papel da talha na religiosidade e os Caminhos de Santiago.....	44
1.5- Escolha e análise da igreja de S.Tiago de Castelo do Neiva, Viana do Castelo como projeto piloto.....	47
1.5.1 A Capela-mor (altar) da igreja de Castelo do Neiva, em Viana do Castelo	48
1.5.2 Os Retábulos.....	50
1.5.2.1 Retábulo de Nossa Senhora das Dores da igreja de Castelo do Neiva, Viana do Castelo.....	50
1.5.2.2 Retábulo de Santo António do Pão aos Pobres da igreja de Castelo do Neiva, Viana do Castelo.....	53
1.5.2.3 Retábulo de Imaculado Coração de Maria e Sagrado Coração de Jesus da igreja de Castelo do Neiva, Viana do Castelo.....	56
1.5.2.4 Retábulo de Nossa Senhora do Rosário da igreja de Castelo do Neiva, Viana do Castelo.....	60
1.5.3 Os Azulejos	61
1.5.4 Outros elementos.....	62
1.6- Considerações finais.....	65
2-A AÇÃO DO DESIGN NO ÂMBITO DA JOALHARIA	67
2.1- Estado de Arte.....	67
2.2- A técnica da Filigrana	69
2.3- Conexões entre materiais nobres e materiais alternativos	71
2.4- Casos de Estudo.....	73
2.4.1 O processo criativo de René Lalique	73
2.4.2 O processo criativo de Wiener Erksstätte.....	74
2.4.3 A Evolução da Joalharia contemporânea na segunda metade do século XX (de 1950 a 1990).....	78
2.4.4 A Evolução da Joalharia contemporânea em Portugal na segunda metade do século XX	80
2.4.4.1 O processo criativo de Kukas.....	80

2.4.4.2 O processo criativo de Alberto Gordillo	82
2.4.4.3 O processo criativo de Tereza Seabra.....	84
2.4.4.4 O processo criativo de Filomeno Pereira de Sousa.....	86
2.4.5 O processo criativo no Norte de Portugal no século XXI	88
2.4.5.1 O projeto Nuance (2007).....	89
2.4.5.2 O projeto Luxtiles (2009)	91
2.4.5.3 O projeto Lapidem (2016)	93
 3-AS TECNOLOGIAS INTERMÉDIA COMO ELO DE LIGAÇÃO DE UM PROJETO QUE BENEFICIA DOS RECURSOS LOCAIS.....	 94
 3.1- Caso de Estudo: o processo narrativo de Yuxi Sun (2015)	95
3.2- Caso de Estudo: o processo experimental de Lina Peterson (2016).....	96
 4 -A EMPRESA PARCEIRA DESTE ESTUDO: A EUGÉNIO CAMPOS JEWELS	 98
4.1- Breve história da Eugénio Campos Jewels	98
4.2- Casos de Estudo da Eugénio Campos Jewels que cruzam materiais nobres com materiais alternativos	101
 5 -TRABALHO DE CAMPO.....	 103
5.1- Realização de entrevistas	103
5.2- Análise das quatro entrevistas realizadas.....	106
5.2.1 Entrevista 1: Entalhador Júlio Campos Leal, Paços de Ferreira	106
5.2.1.1 Apresentação das questões colocadas ao entalhador Júlio Campos Leal	106
5.2.1.2 Análise às questões realizadas ao entalhador Júlio Campos Leal	107
5.2.2 Entrevista 2: Ourives Artur Carvalho, Póvoa de Lanhoso	109
5.2.2.1 Apresentação das questões colocadas ao ourives Artur Carvalho	109
5.2.2.2 Análise às questões realizadas ao ourives Artur Carvalho	110
5.2.3 Entrevista 3 e 4: Designer Márcia Rodrigues e Marketeer Rafaela Campos da empresa Eugénio Campos Jewels.....	111

5.2.3.1 Apresentação das questões colocadas à Márcia Rodrigues e Rafaela Campos	111
5.2.3.2 Análise às questões realizadas à Márcia Rodrigues e Rafaela Campos	112
5.3- Considerações	114
6-PROJETO	116
6.1- Definição do conceito.....	116
6.2- Criação de hipóteses de projeto e geração de ideias.....	117
6.2.1 Seleção da ideia final.....	120
6.2.2 Ideia final	122
6.3- Apresentação das ideias à empresa Eugénio Campos Jewels	128
7- REALIZAÇÃO DO PROTÓTIPO	129
7.1- Realização do pendente principal com o entalhador e o dourador	129
7.2- Realização das peças em filigrana com o ourives	132
7.3- Imagens do protótipo da “Coleção Santhyago. Linha Acanthus” com modelo	149
7.4- Considerações de projeto.....	150
8- CONCLUSÕES	153
9-REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS.....	159
10-GLOSSÁRIO	164
11-APÊNDICES	165
11.1- Apêndice 1: Comprovativo do padre Xavier Amado Fernandes Moreira relativamente aos documentos fornecidos pelo mesmo	165

11.2- Apêndice 2: Troca de e-mails com Diana Capeio.....	166
11.3- Apêndice 3: Entrevista com o entalhador Júlio Campos Leal.....	168
11.4- Apêndice 4: Entrevista com o ourives Artur Carvalho	172
11.5- Apêndice 5- Entrevista com Márcia Rodrigues da Eugénio Campos Jewels	176
11.6- Apêndice 6- Entrevista com Rafaela Campos da Eugénio Campos Jewels	179
11.7- Apêndice 7- Desenho técnico do pendente enviado para o entalhador	182
12- ANEXOS.....	184
12.1- Anexo 1: Certificado de assistência e Certificado de autor de artigo .	184
12.2- Anexo 2: Notificação via e-mail relativamente à aceitação do resumo para apresentação	186
12.3- Anexo 3: Protocolo assinado com a empresa parceira Eugénio Campos Jewels	187

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1- Gráfico com a proposta inicial de metodologia. Fonte: Anaïs ROLO	31
Figura 2- Gráfico atualizado com metodologia. Fonte: Anaïs ROLO.....	33
Figura 3- Da esquerda para a direita: Retábulo- Mor da Igreja da Caridade; Retábulo de Nossa Senhora do Rosário na Igreja de S. Domingos. Viana do Castelo. Fonte:.....	36
Figura 4- Da esquerda para a direita: Conjunto de goivas. Fonte;; Conjunto de formões. Fonte;; Conjunto de limas. Fonte:	39
Figura 5- Da esquerda par a direita: Conjuntos de facas. Fonte: ; Conjunto de cinzéis. Fonte:	39
Figura 6- Artesãos de talha dourada no seu atelier no processo de douramento da peça. Fonte: CAMÍ, J. SANTANA, J. (1997)	41
Figura 7- Da esquerda para a direita: Retábulo do Santuário de Nossa Senhora da Agonia. Obra entalhada no Santuário de Nossa Senhora da Agonia. Viana do Castelo- Fonte: Anaïs ROLO	42
Figura 8- Da esquerda para a direita: Órgão Santuário de Nossa Senhora da Agonia. Fonte: Anaïs ROLO; Púlpito da Igreja da Caridade, Viana do Castelo. Fonte: Francisco FERNANDES	42
Figura 9- Mapeamento das igrejas que apresentam talha dourada no seu interior e que fazem parte do Caminho da Costa português. Fonte: Anaïs ROLO	46
Figura 10- Inscrição comemorativa de uma sagração feita por D. Naustro em 862.	48
Figura 11- Da esquerda para a direita: Lambrim de azulejo moderno na Capela- mor. Retábulo-mor- Fonte: Anaïs ROLO	48

- Figura 12-** Da esquerda para a direita: Motivos florais. A imagem do orago e do outro a representação do Beato Nuno Álvares, entre colunas salomónicas. Fonte: Anaïs ROLO 49
- Figura 13-** Frontal da mesa de altar em formato trapezoidal. Fonte: Anaïs ROLO 50
- Figura 14-** Da esquerda para a direita: Banqueta ornada com cinco florões em talha dourada com as almas do purgatório. Ornato de acanto em talha, recortado por linha dourada e fundo azul marmoreado- Fonte: Anaïs ROLO..... 51
- Figura 15-** Da esquerda para a direita: Arco campanulado, emoldurado por bordadura dourada; Mísulas laterais do Senhor da Cana Verde; Grinaldas sobre fundo avermelhado marmoreado. 51
- Figura 16-** No alinhamento vertical dos capitéis, sobre pintura em marmoreado, um florão dourado em cada lado. Fonte: Anaïs ROLO 52
- Figura 17-** Resplendor circular raiado, com elementos associados à Paixão e envolvidos por volutas prateadas, a cruz, as escadas, os cravos, o martelo e o alicate, a lança e o hissopo. Fonte: Anaïs ROLO 52
- Figura 18-** Retábulo de Santo António do Pão dos Pobres, ladeado, à esquerda São Bento e a direita São Sebastião. Fonte: Anaïs ROLO..... 53
- Figura 19-** Mesa de altar em formato trapezoidal na qual apresenta motivos florais e enrolamentos vegetalistas expansivos para as laterais a partir de uma cruz. Fonte: Anaïs ROLO..... 54
- Figura 20-** Três florões, uma em cada pé das colunas e outra aos pés do S. António, e outros quatro sobre a banquetta. Fonte: Anaïs ROLO..... 54
- Figura 21-** Arco campanulado, emoldurado por bordadura dourada, que abriga a imagem de Santo António. Fonte: Anaïs ROLO 55

- Figura 22-** Da esquerda para a direita: Colunas em marmoreado, com um panejamento. Resplendor circular raiado, como a cruz, o livro (evangelho), envolvidos numa nuvem. Fonte: Anaïs ROLO 55
- Figura 23-** Retábulo de Imaculado Coração de Maria e Sagrado Coração de Jesus. 56
- Figura 24-** Da esquerda para a direita: Resplendor circular com dois corações; Mesa de altar em formato trapezoidal com motivos florais e enrolamentos vegetalistas nas laterais. Existe também cinco florões em talha dourada. Fonte: Anaïs ROLO..... 57
- Figura 25-** Arco emoldurado por bordadura dourada, que abriga a imagem de Imaculado Coração de Maria e Sagrado Coração de Jesus. Fonte: Anaïs ROLO..... 58
- Figura 26-** Mísulas laterais, à esquerda, a imagem de Nossa Senhora da cabeça e, à direita, a imagem de um santo Bispo. Fonte: Anaïs ROLO 58
- Figura 27-** Faixa horizontal com enrolamentos vegetalistas em talha dourada e um florão dourado em cada lado dos capiteis. O remate, apresentando um desenho triangular, contornando por volutas, a que se juntam elementos florais, projetasse para além do plano retabular. Fonte: Anaïs ROLO..... 59
- Figura 28-** Da esquerda para a direita: Retábulo da Nossa Senhora do Rosário. Imagens de Santo Isidro e do Menino Jesus Salvador do Mundo, acompanhadas, na direita com as maiúsculas «ANNO» e «1896». Fonte: Anaïs ROLO 60
- Figura 29-** Da esquerda para a direita: Imagem da Senhora do Rosário, emoldurada por bordadura dourada. Resplendor circular raiado, no qual se projeta a coroa envolvida numa espécie de nuvem- Fonte: Anaïs ROLO..... 61

- Figura 30**-Da esquerda para a direita: Padrão das naves colaterais da igreja.
Padrão das naves colaterais da capela-mor- Fonte: Anaïs ROLO 62
- Figura 31**- Da esquerda para a direita: a imagem do Senhor dos Passos e elementos decorativos em talha dourada do suporte. Fonte: Anaïs ROLO 62
- Figura 32**- Da esquerda para a direita: Ambão situado na capela-mor. Elementos florais que decoram o próprio ambão- Fonte: Anaïs ROLO..... 63
- Figura 33**- Da esquerda para a direita: Púlpito situado na parede lateral esquerda da nave central. Caixa apainelada com o interior marmoreado e com ornatos em talha dourada- Fonte: Anaïs ROLO 63
- Figura 34**- Banco situado na capela-mor, com elementos florais decorativos em talha dourada. Fonte: Anaïs ROLO..... 64
- Figura 35**- Da esquerda para a direita: Cruz situada na capela-mor, junto do banco e do ambão, com o seu pé de apoio decorado com elementos florais em talha dourada. Fonte: Anaïs ROLO..... 64
- Figura 36**- Arco que dá acesso à Capela-mor com elementos vegetais em talha dourada..... 65
- Figura 37**- Elementos idênticos entre, da esquerda para a direita, os azulejos, o retábulo-mor e elementos decorativos do ambão. Fonte: Anaïs ROLO 65
- Figura 38**- Elementos idênticos entre, da esquerda para a direita, os azulejos e elementos decorativos dos retábulos. Fonte: Anaïs ROLO 66
- Figura 39**- Elementos idênticos entre, da esquerda para a direita, os azulejos, o retábulo-mor e elementos decorativos do pé da Cruz da Capela-mor. Fonte: Anaïs ROLO 66
- Figura 40**- Elementos idênticos entre, da esquerda para a direita, os azulejos, o retábulo-mor e elementos decorativos do pé da Cruz da Capela-mor. Fonte: Anaïs ROLO 67

- Figura 41-** O saber dos artesãos no desenvolvimento de novas peças, levando a inovação no âmbito da joalheria. Fonte: Portugalglobal AICEP 68
- Figura 42-** Da esquerda para a direita: Colar de contas em Filigrana, Fonte: Tom Glow . Pendente Coração de Viana em Filigrana, Fonte: Alma e Coração . Brincos à Rainha em Filigrana, Fonte: Alma e Coração . Brincos à Camponesa em Filigrana, Fonte: Saudade Jewels 70
- Figura 43-** Pulseira “Mocho” de René Lalique. Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian 74
- Figura 44-** Da esquerda para a direita: Broche de Josef Hoffmann com Lapis Lazuli, Coral e outras pedras preciosas, c.1905. Executado por Eugen Pflaumer, c.1911. Fonte: Wiener Werkstatte ; Pendente de Josef Hoffmann c.1905. Fonte:..... 77
- Figura 45-** Da esquerda para a direita: Colar em madrepérola e prata, Projetado e produzido pela Wiener Werkstätte; Broche Floral Esculpido. Fonte: Antique Jewelry University 77
- Figura 46-** Da esquerda para a direita: Pendente dos anos 60 (prata, ouro, seixo e pedra da lua) Coleção particular. Colar dos anos 60 (ouro e pedras da lua) Coleção Liliane Simões. Anel dos anos 60 (ouro, opala e diamantes) Coleção particular. Fonte: 81
- Figura 47-** “Colar Teia” com 300 gr platina e 150 brilhantes. Fonte: Museu Alberto Gordillo 82
- Figura 48-** Da esquerda para a direita: Colar em Latão e fio preto. Execução a fogo - Princípios dos anos 60; “Colar Latão” Latão, mármore em bruto e parafusos. Execução Manual - Fim dos anos 50; “Colar Gola” Latão, malaquite e parafusos. Execução manual - Fim dos anos 50. Fonte: Museu Alberto Gordillo 84
- Figura 49-** Tereza Seabra/peça de mão/ouro, coral/1997. Fonte: Pin Associação Portuguesa de Joalheria Contemporânea 86

- Figura 50**-Da esquerda para direita: Filomeno Pereira de Sousa | Brincos em ouro e acrílico (1984). Fonte: Filomeno ; Filomeno Pereira de Sousa | Broche em ouro, cerâmica e vidro (1986). Fonte: Filomeno ; Filomeno Pereira de Sousa | Colar em acrílico, ouro e titânio (1987). Fonte: Pin Associação Portuguesa de Joalheria Contemporânea ; Filomeno Pereira de Sousa | Colar em alumínio, papel e plástico (1989). Fonte: Pin Associação Portuguesa de Joalheria Contemporânea 88
- Figura 51**-Da esquerda para a direita: Colar Muhila - Nuance (2007) de Liliana Viana. Ouro e Palha. Fotografia: Ermanno Aparo; Imagem dos ornamentos concebidos através de fibras naturais, missangas e tecidos da tribo angolana Muhila. Fonte: Tansitions Abroad 90
- Figura 52**-Da esquerda para a direita: Colar da linha Trompe D’or em alumina branca e filigrana de prata oxidada, Figura de convite presente no palácio de Barbacena em Lisboa (1740), um exemplo de azulejaria que faz de referência ao projeto. (APARO, 2010) Fonte: Ermanno APARO 92
- Figura 53**- Da esquerda para a direita: Linha "GENESIS" desenvolvido por Catarina Viana, Diana Capelo e Filipe Correia. Fonte: Revista Diamond; um exemplo do granito que faz de referência ao projeto. Fonte: 94
- Figura 54**-62 Pendants, 62 Stories, The Diary of a Couchsurfing Host, 2015 – Yuxi Sun. Fonte: Klimto2 96
- Figura 55**- Carved in Colour 2015-2016. Fonte: Lina PETERSON 97
- Figura 56**- Da esquerda para a direita: Eugénio Campos, fundador da empresa/marca Eugénio Campos Jewels. Fonte: Eugénio Campos ; Loja na avenida da liberdade em Lisboa. Fonte: Eugénio Campos Jewels ... 99
- Figura 57**- Da esquerda para a direita: Sónia Araújo como figura das coleções da Eugénio Campos Jewels. Fonte;; Campanha do Dia da Mãe de 2019, Eugénio Campos Jewels. Fonte: 101

Figura 58- Da esquerda para a direita: Coleção de verão de 2020, Eugénio Campos Jewels; Sistema de produto constituído por colar e brincos com componentes em ouro e outros em coral natural. Fonte:	102
Figura 59- Da esquerda para a direita: Coleção Good Vibes by Grace Kelly. Colar de fio de algodão, acompanhado pelo olho da sorte em parta e pedras zircónicas. Fonte: Instagram Eugénio Campos Jewels. Fonte:	103
Figura 60- Síntese da informação básica dos entrevistados. Fonte: Anaïs ROLO.	105
Figura 61- Mapa representativo dos movimentos realizados para a realização do projeto. Fonte: Anaïs ROLO	106
Figura 62- Artigo do jornal local “Gazeta de paços de Ferreira”. Fonte:	109
Figura 63- Esboço das formas existentes nos retábulos, com o objetivo de estudar e compreender as suas formas. Fonte: Anaïs ROLO.....	117
Figura 64- Simplificação das formas estudadas na fase anterior. Fonte: Anaïs ROLO.....	118
Figura 65- Momento de pesquisa de formas distintas e o destaque dos elementos que fazem referência aos Caminhos de Santiago de Compostela. Fonte: Anaïs ROLO	118
Figura 66- Soluções finais, depois da fase de estudo e simplificação das formas.	119
Figura 67- Experiências das soluções finais, com casca de pinheiro, cartão e arame.	119
Figura 68- Utilização da casca de pinheiro para as experimentações. Fonte: Anaïs ROLO.....	120
Figura 69- Idealização do colar com os seus elementos de referência. Fonte: Anaïs ROLO.....	121

Figura 70- Realização da peça principal através da ferramenta Rhinoceros 3D. Fonte: Anaïs ROLO	122
Figura 71- Esquiço da peça principal. Fonte: Anaïs ROLO.....	123
Figura 72- Desenho da flor de acanto. Fonte: As Minhas Plantas	123
Figura 73- Da esquerda para a direita: Referência do padrão; Esquícios e estudo das formas, dos materiais e cores da conta de um dos padrões para a peça principal. Fonte: Anaïs ROLO.....	124
Figura 74- Da esquerda para a direita: Flor de acanto em talha no retábulo-mor da igreja. Fonte: Anaïs ROLO Flor de acanto. Fonte: Avifauna	124
Figura 75- Forma idêntica em diversas superfícies que serviram de referência para o segundo padrão. Fonte: Anaïs ROLO.....	125
Figura 76- Esquícios e estudo das formas, dos materiais e cores da conta de um dos padrões para a peça principal. Fonte: Anaïs ROLO.....	125
Figura 77- Realização da peça secundária através da ferramenta Rhinoceros 3D. Fonte: Anaïs ROLO	126
Figura 78- Estudo do material das peças secundárias, relativamente ao padrão e ao material utilizado. Fonte: Anaïs ROLO.....	126
Figura 79- Maquete de estudo dos elementos que compõe o colar. Lado esquerdo: peças secundárias com 20mm de altura e lado direito com 25mm de altura. Fonte: Anaïs ROLO	127
Figura 80- Da esquerda para a direita: Colar composto com todos os elementos em madeira com folha de ouro; Colar composto com todos os elementos, sendo o pendente principal em madeira com folha de ouro e os pendentes secundários em chapa de prata. Fonte: Anaïs ROLO.....	127
Figura 81- Imagens do processo de produção do pendente principal, com a utilização da madeira de Tília. Fonte: Júlio LEAL.....	129

Figura 82- Da esquerda para a direita: alteração da parte de trás do pendente, garantindo assim que fique bem encostado ao peito do utilizador; Peça finalizada sem o seu acabamento.....	130
Figura 83- Momento de aplicação da folha de ouro de 23 quilates. com o artesão José Adolfo Ribeiro Matos. Fonte: Júlio Campos LEAL.....	131
Figura 84- Peça em talha com acabamento em folha de ouro. Fonte: Júlio Campos LEAL.....	131
Figura 85- Criações do designer Fabio Cammarata que serviram de inspiração e base para o desenvolvimento da nova tipologia. Fonte:	133
Figura 86- Primeiro estudo realizado com os ourives. Fonte: Anaïs ROLO	134
Figura 87- Substituição do coração de Viana por um coração em filigrana mais simples e com maiores dimensões que o inicial. Fonte: Anaïs ROLO .	134
Figura 88- Experimentação da colocação de um elemento decorativo em filigrana, com o formato idêntico as peças secundárias que iria compor o colar, no pendente em talha. Fonte: Anaïs ROLO.....	135
Figura 89- Da esquerda para a direita: Pendente em talha com um único coração em filigrana; pendente em talha com dois corações em filigrana. Fonte: Anaïs ROLO	135
Figura 90- Processo de interlaçar do fio. Fonte: Anaïs ROLO	136
Figura 91- Textura obtida do fio. Fonte: Anaïs ROLO.....	136
Figura 92- Pulseira da marca DoDo Jewelry que serviram de referência para a escolha do fio. Fonte:.....	137
Figura 93- Estudo do posicionamento do fio, nomeadamente na sua passagem pelo pendente em talha. Fonte: Anaïs ROLO	137
Figura 94- Colar "Nah Badju" do projeto "Tera Sabi" que serviu de referência para o sistema de fecho. Fonte: Anaïs ROLO	138

Figura 95- Momento de soldadura da estrutura em prata no coração em filigrana.	139
Figura 96- Utilização de brocas para furar a conta de Viana até chegar as dimensões apropriadas para a passagem do fio. Fonte: Anaïs ROLO .	140
Figura 97- Preparação da conta de Viana, soldando uma argola para garantir um bom acabamento e uma estrutura para a colagem do fio. Fonte: Anaïs ROLO.....	140
Figura 98- Teste do encaixe do fio na conta. Fonte: Anaïs ROLO	141
Figura 99- Produção dos elementos em prata que iram ser inseridos no pendente em talha.	141
Figura 100- Da esquerda para a direita: aquecimento do metal; corte dos componentes que iram servir para a criação da "caixa". Fonte: Anaïs ROLO.....	142
Figura 101- Momento de soldadura para fechar um dos lados dos componentes criados.....	142
Figura 102- Fase de acabamento da “caixa”. Fonte: Anaïs ROLO.....	143
Figura 103- Fase de testagem relativamente à entrada do fio na "caixa" criada. Fonte: Anaïs ROLO	143
Figura 104- Processo de acabamento. Da esquerda para a direita: Banho para branqueamento; Máquina de agulhas para o polimento, na qual as peças saem com um aspeto baço; Máquina de esferas para dar brilho às peças. Fonte: Anaïs ROLO	144
Figura 105- Fixação do coração em filigrana no pendente em talha. Fonte: Anaïs ROLO.....	144
Figura 106- Colagem da conta de Viana ao fio com a utilização da cola rápida. Fonte: Anaïs ROLO	145

Figura 107- Experimentação na colocação de um nó junto à “caixa”. Fonte: Anaïs ROLO.....	145
Figura 108- Teste para saber se os elementos de ligação entre o fio e o pendente ficariam à vista. Da esquerda para a direita: peças coladas pela massa, na qual se encontra por-de-traz do pendente; Peças coladas por fita-cola, na qual se encontra à mostra.....	146
Figura 109- Momento em que se furou o pendente e colagem dos elementos de ligação no mesmo. Fonte: Anaïs ROLO.....	146
Figura 110- Colagem da “caixa” ao fio e união das duas argolas que permite a junção do fio com o pendente: Fonte: Anaïs ROLO.....	147
Figura 111- Realização da argola na extremidade do fio para criar o sistema de fecho do colar. Fonte: Anaïs ROLO.....	147
Figura 112- Da esquerda para a direita: Com Jorge Silva e a sua esposa Isabel Silva; Com Sofia Rodrigues, Sérgio Silva e Daniel Rodrigues. Fonte: Anaïs ROLO	148
Figura 113- Vista da frente do pendente em talha dourada com o coração em filigrana. Modelo: Anaïs ROLO. Fonte: Pedro ROCHA (fotografia) Flávia MARQUES (edição).....	149
Figura 114- Sistema de fecho com conta de viana em prata. Modelo: Anaïs ROLO.	149
Figura 115- Elementos que constituem o colar. Modelo: Anaïs ROLO.	150

INTRODUÇÃO

I. Objeto de Estudo

A proposta de orientação para a dissertação tinha como interesse o âmbito da joalharia, na qual se pretendia relacionar duas áreas produtivas distintas, a talha dourada e a filigrana.

Com a utilização de duas áreas produtivas de um lugar, este tema revela-se pertinente, pois ambas arriscam o seu isolamento ou o seu desaparecimento. Além disso, a escolha destas duas técnicas produtivas provém de ambas serem veiculadoras do espírito do Norte de Portugal. É importante destacar que devido a todos os acontecimentos em que vivemos nos dias de hoje, o designer deve assumir a responsabilidade social, transformando-se num intermediário entre as culturas do fazer. A junção destes dois processos produtivos, permitiria a relação entre os próprios artesãos, que trabalham de forma diferente e com materiais aparentemente opostos, num processo mediado pelo designer. Esta ligação tornou-se benéfica quer para os artesãos que assim tiveram a possibilidade de se desenvolver e renovar, quer para as pessoas que no uso da jóia adquirem uma experiência de sensações e conhecimento.

Esta proposta promoveu um sistema de rede territorial e teve uma metodologia orientada para o processo que reconhece os avanços e os recuos como mecanismo dialético da disciplina do design (área da orientadora). Nessa rede existiu uma empresa parceira, Eugénio Campos Jewels, que além de fornecer dados para as entrevistas, comprometeu-se a fornecer o material (a prata) para o desenvolvimento de um protótipo.

Apesar do tema ser atual, ao longo deste estudo foi necessário ter em conta todas as circunstâncias e as incertezas que surgiram com a pandemia do COVID-19. Nestas fases, o designer deve ter a capacidade de converter estes momentos de dificuldades em oportunidades para novos projetos.

Relativamente ao âmbito escolhido existiu a familiaridade com o tema. Por um lado, no 1º semestre do 3º ano da licenciatura em Design de Produto, no âmbito da Unidade Curricular de Projeto de Design em Empresas I, realizou-se um projeto de objetos para escritório, desenvolvido com diferentes madeiras que levou ao relacionamento com marceneiros. Por outro lado, no 2º semestre do 3º ano, no seio da Unidade Curricular de Projeto de Design em Empresas II, um projeto desenvolvido focou-se na temática da joalharia e no seu papel para comunicar uma cultura local.

Por fim, o facto de ter interesse em trabalhar neste âmbito provém de uma intensa motivação pessoal, pois o facto de já ter realizado um projeto de joalharia, como referido

anteriormente, fez com que houvesse um gosto em explorar esse âmbito e interesse em relacioná-lo com outras áreas da cultura do fazer.

II. Problemática do trabalho

A utilização de uma metodologia projetual “(...) pode ser basilar para a criação de um produto de joalheria que saiba selecionar e aplicar valores objetivos, ultrapassando a obsolescência tipológica existente e determinando novos cenários de produto.” (APARO; SOARES, 2012;11)

Esta dissertação demonstrou ser uma vantagem para a própria sociedade. Desta forma, recorreu-se à utilização de baixa- tecnologia da região do Alto-Minho, nomeadamente, um entalhador de Paços de Ferreira e um ourives da Póvoa de Lanhoso. A parceria com estes artesãos permitiu dar continuidade aos ofícios que representam, e à produção da joalheria portuguesa na atualidade, qualificando assim um produto final.

III. Limites do trabalho

Ao longo da realização da proposta, apresentaram-se algumas limitações iniciais que foi necessário ter em conta, nomeadamente, o impacto da pandemia COVID-19 que está a afetar todo o país e o mundo, quer a nível de isolamento e da saúde pública, quer a nível financeiro, arruinando negócios e famílias inteiras.¹ De fato, a atualidade caracteriza-se pela descontinuidade e pela liquidez, pois está em contacto com inúmeras identidades e especificidades. Como refere Zygmunt Bauman “(...) a volatilidade das identidades, por assim dizer, salta aos olhos, dos residentes da modernidade líquida.” (BAUMAN, Cit in, APARO, 2010). Os projetistas têm consciência que a noção de produto está a mudar. As necessidades dos consumidores já não são as mesmas, pois para além das necessidades estes apresentam desejos que têm de ser estimulados (APARO, 2010). Devido à pandemia as pessoas são constrangidas – por imposição e não por escolha – ao permanecerem em quarentena nas suas casas, deixando os seus empregos e afastados das pessoas que gostam. Por isso os valores que até agora se procuravam nos objetos estão a mudar, pois as

¹ <https://www.dinheirovivo.pt/opiniao/o-virus-da-incerteza/> (Acedido a 10 de abril de 2020);
<https://www.jornaldenegocios.pt/empresas/detalhe/inquerito-metade-das-empresas-portuguesas-ja-sente-impacto-negativo-do-coronavirus> (Acedido a 10 de abril de 2020)

necessidades são outras. Esta pandemia determinou alterações profundas a nível demográfico, social, cultural e económico. A própria democracia parece em crise.

Neste cenário, a extinção de ofícios que ajudam a definir a identidade de um povo - em particular, neste estudo, as técnicas da talha dourada e da filigrana - pode ser uma realidade. Pelo que o designer deverá assumir a responsabilidade social e repensar metodologias e estratégias ao serviço da sociedade. Com isto, embora as circunstâncias atuais afetem negativamente o nosso quotidiano, é urgente que, no seu domínio, o design converta constrangimentos em oportunidade de projeto, contribuindo para a preservação de técnicas que arriscam desaparecer e que definem a cultura material de um povo. O design desempenha um papel importante, pois a sua abordagem, baseada na simbiose necessária com outros fatores, tem a capacidade de intervir no projeto, transformando-se num agente possível para o desenvolvimento (APARO, SOARES, 2012).

IV. Justificação da relevância do trabalho

A dissertação, como já foi referido, teve como foco a criação de um sistema de jóia com base na cultura da talha dourada, juntando a técnica da filigrana.

Para o Mestrado de Design Integrado, do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, esta investigação revelou-se importante, pois nunca foi realizada uma dissertação, em que se cruzava a joalharia com a talha dourada e a filigrana, no âmbito da joalharia. Este cruzamento tornou-se inovador, pois além de dar continuidade a duas técnicas que se encontram em desaparecimento, permitiu também a partilha de saberes entre os próprios artesãos e a criação de um sistema de rede territorial.

Com isto, a sociedade que tem vivido diversas dificuldades provocadas pela pandemia, também beneficiou, pois esta investigação deu continuidade aos ofícios que nos dias de hoje estão a ser esquecidos. Além disso, o facto de utilizar as tecnologias intermédias no prosseguimento do projeto, facilitou o seu desenvolvimento. Isto porque, com todas as proibições de circulação e de contacto social impostas pelo COVID-19, alguns artesãos não tiveram limitações nos seus meios de trabalho e continuaram a desenvolver os projetos a partir das suas casas. Assim, além de dar continuidade a estes ofícios, esta dissertação permitiu também dar continuidade à cultura portuguesa, mais propriamente ao âmbito da joalharia.

V. Questão de Investigação

Em que medida a disciplina do design contribui para o desenvolvimento de novos produtos culturalmente conotados?

VI. Hipótese de Investigação

A criação de um sistema de jóia que cruza as técnicas da talha dourada com a técnica da filigrana, pode ser uma vantagem para valorizar a cultura do Norte de Portugal, estimulando a criatividade e a inovação do tecido empresarial local.

VII. Objetivo geral da Investigação

Pretendia-se demonstrar que o design tem uma vertente estratégica para potencializar valores culturais e contribuir para o desenvolvimento das atividades produtivas, intensificando-as para uma autonomia orientada para a especificação das suas singularidades. No momento atual, repensar as tecnologias intermediárias pode ser uma possibilidade para a sociedade, o design e a produção local determinarem cenários produtivos com sentido de futuro.

VIII. Objetivos específicos

- Demonstrar que os valores culturais de um determinado lugar podem ser uma mais-valia para as atividades artesanais.
- Permitir questionar a realidade em permanência, considerando que se vive numa contínua incerteza.
- Perceber qual a pertinência da cultura da talha dourada para a redefinição da joalharia portuguesa.
- Criação de um produto inovador juntamente com a sobrevivência da talha dourada e da filigrana.
- Permitir a relação entre os próprios artesãos, que trabalham de forma diferente e com materiais opostos, num processo mediado pelo designer.
- Demonstrar que a disciplina do design se torna uma estratégica no que diz respeito à localização, à escolha e ao desenvolvimento das tecnologias.
- Produzir, pelo menos, um protótipo.

- || Beneficiar de uma metodologia cruzada que tenha em vista as circunstâncias que definem a realidade.

IX. Metodologia

Em diversos momentos “(...) o design incorpora a capacidade do próprio design e a consciência do design, ou seja, o acto de produzir design e a Teoria do Design.” (ARCHER cit in MOREIRA DA SILVA, 2010; 83) De acordo com Horváth (MOREIRA da SILVA, 2010) o conhecimento do design é desenvolvido através de vários domínios, entre eles, a investigação em design, nomeadamente os métodos utilizados e a prática de investigação. Deste modo, a metodologia de investigação que se aplicou para esta dissertação é caracterizada como qualitativa, não-intervencionista e intervencionista.

Assim sendo, nesta investigação a **primeira fase** qualificou-se como **não-intervencionista**, pois trata-se de um momento teórico que tem como base um trabalho de investigação, que permitiu a construção de conceitos sobre a temática. Desta forma, esta fase esteve assente nas referências bibliográficas, na pesquisa relativamente ao âmbito escolhido e nos casos de estudo que serviram para fundamentar a escolha da temática e das técnicas a utilizar. Neste sentido, recorreu-se a fontes de documentação escritas, onde foram recolhidos dados através da pesquisa documental, nomeadamente na leitura de diversos livros, artigos e relatórios de investigação, nos quais foi possível entender, apreciar e valorizar as ideias que são expressas através do meio das palavras. (ARCHER, 1979)

A **segunda parte** teve como fundamento a validação, que é feita através da realização de um trabalho de campo e a realização de entrevistas, sendo assim considerada como **intervencionista**. Eric Von Hippel (2005) afirma que “(...) o processo de desenvolvimento de produtos, tradicionalmente, usados pelos fabricantes começam com os pesquisadores de mercado que estudam clientes em seus mercados-alvo para aprender sobre necessidades não satisfeitas. (...) Além disso, as análises tradicionais de pesquisa de mercado concentram-se na colheita e análise de informações necessárias e não nas possíveis soluções que os usuários possam ter desenvolvido.”² (VON HIPPEL, 2005; 133) Com isto, as entrevistas, inicialmente, foram realizadas a artesãos e à empresa parceira, para conhecer processos, tecnologias e técnicas e, conseqüentemente, entender como aplicar na fase de produção do

² TRADUÇÃO LIVRE DO AUTOR: “Product-development processes traditionally used by manufacturers start with market researchers who study customers in their target markets to learn about unsatisfied needs. (...) Also, traditional market-research analyses focus on collecting and analyzing need information and not on possible solutions that users may have developed.” VON HIPPEL, E. (2005). Democratizing Innovation. Cambridge MA: The MIT Press.

próprio projeto. A realização do trabalho de campo, que segundo Tim Brown (2009) permite entender grandes acumulações de dados, recolhidos através da fotografia, de filmagens, realização de anotações, para que seja possível uma maior conexão com as pessoas e os locais. Com a utilização das entrevistas, realizadas aos artesãos e à empresa parceira, e do trabalho de campo, foi possível realizar um aprofundamento da compreensão de determinados comportamentos. Assim sendo, esta fase caracterizou-se como metodologia intervencionista “(...) pois trata-se da construção de um instrumento de captura e manipulação da realidade, propondo procedimento a ser seguido pelo pesquisador, mediante interação ativa, com o objetivo de se identificar um Problema de Pesquisa.” (AVV, 2018) Além de intervencionista, é classificada como uma metodologia qualitativa, em que o designer procura explicar o porquê das coisas e produzir informações aprofundadas e ilustrativas para que seja possível produzir novas informações (GERHARDT & SILVEIRA, 2009). De acordo com Shaffer e Serlin (2004), citado por Ana Maria Moraes e Isabel Pestana Neves (2007), os métodos qualitativos são métodos para garantir a apresentação de uma amostra adequada para projetar um conjunto finito de informação. Segundo Tatiana Engel Gerhart e Denise Tolfo Silveira (2009) uma metodologia qualitativa é caracterizada pela observação de fenômenos, pela hierarquização das ações do descrever, compreender, explicar, precisão das relações entre o global e o local em determinado fenômeno e na observância das diferenças entre o mundo social e o mundo natural. Em suma, “(...) a pesquisa qualitativa é realizada normalmente no local de origem dos fatos (objetos de estudo) e tem por objetivo demonstrar os resultados pelo sentido lógico/coerente que eles apresentam, ou seja, o sentido lógico que resulta do tratamento científico empenhado pelo pesquisador. Esse tipo de pesquisa possibilita investigar os fatos e compreendê-los no contexto em que eles ocorreram ou ocorrem, pois, o pesquisador vai a campo para levantamento e colheita de dados, analisa-os e pode entender a dinâmica dos fatos.” (PROETTI, 2017; 7)

Num terceiro momento seguiu-se a fase de experimentação e a criação de hipóteses de projeto (Cross, 2007) com a ajuda dos artesãos na criação do protótipo. Esta fase visou a parte prática do projeto, sendo assim caracterizada como uma metodologia intervencionista. Nesta fase de idealização de ideias e desenvolvimento de modelação 3D, de forma autónoma, existiu a aprendizagem de um novo programa, Rhinocero 3D, que possibilitou a perceção das ideias já com alguns pormenores.

Finalmente, o estudo terminou com a criação de um protótipo final. Esta fase consistiu num contacto direto com os próprios artesãos, onde foi possível entender, apreciar e valorizar as ideias que são expressas por meio do fazer. (ARCHER, 1979).

Todo o trabalho realizado ao longo das diferentes fases foi partilhado e discutido entre a aluna e orientadora através da utilização da aplicação WhatsApp, Zoom Colibri e o e-mail. Este processo de partilha, permitiu o envio de imagens e de vídeos que foram fundamentais para o acompanhamento de todo o trabalho, facilitando desta forma a comunicação, mas também o afastamento criado devido à situação pandémica da COVID- 19.

Além disso, para fazer face a restrição imposta pelo país, a proibição da circulação entre distritos, devido à pandemia do COVID-19, recorreu-se a terceiros³ para que a peça realizada pelo entalhador chegasse a Viana do Castelo. Este *modus operandi* demonstra uma das soluções que se encontrou para agir em tempos de pandemia, tentando evitar ao máximo que esta situação impedisse o progresso do projeto. Por outro lado, a criação de empatia e contactos com a comunidade de design do IPVC revela-se fulcral para o exercício da profissão.

X. Faseamento

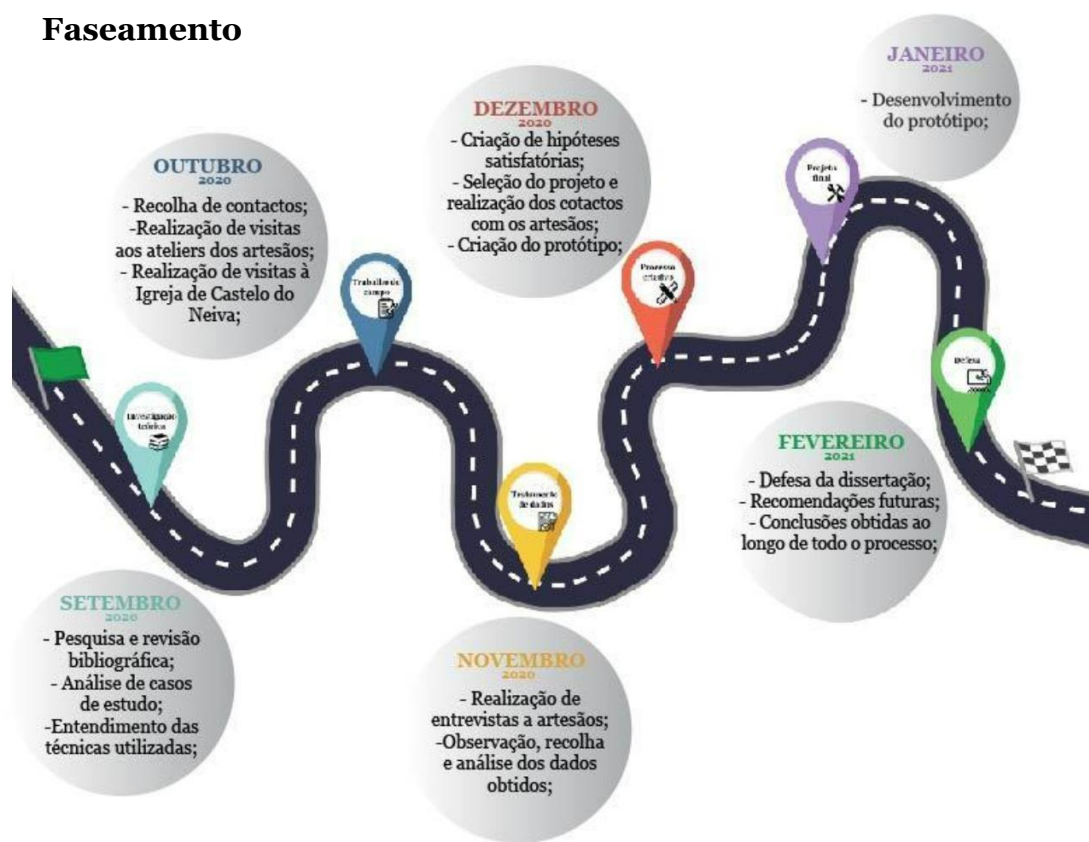


Figura 1- Gráfico com a proposta inicial de metodologia. Fonte: Anais ROLO

³ Os ex-alunos e designers João Costa e João Teixeira trouxeram a peça, primeiro de Paços de Ferreira até Fafe (via João Costa) e depois de Fafe até Viana do Castelo (via João Teixeira).

A investigação foi dividida em quatro partes:

1ª Fase: Pesquisa, análise e tratamento de dados

- ▮ Pesquisa e revisão bibliográfica, recolha de dados e interpretação dos resultados alcançados;
- ▮ Análise de casos de estudo;
- ▮ Entendimento das técnicas utilizadas, talhada dourada e filigrana, como elementos portadores de cultura;
- ▮ Aplicação de tecnologias intermédias como elementos mediadores de um projeto que beneficia dos recursos locais;
- ▮ Criação de um protocolo com a empresa Eugénio Campos Jewels;

2ª Fase: Trabalho de campo e realização de entrevistas

- ▮ Recolha de contactos;
- ▮ Realização de visitas aos ateliers dos artesãos envolvidos (Paços de Ferreira e Póvoa de Lanhoso, no Norte de Portugal) no processo e produção de entrevistas a artesãos e à empresa parceira, com o objetivo de conhecer e entender os seus processos para aplicar na fase de produção do próprio projeto;
- ▮ Concretização de visitas à Igreja de Castelo do Neiva, fazendo um levantamento fotográfico e de anotações do local, nomeadamente dos altares (este caso servirá como precursor para uma futura aplicação a outros locais de culto) e ao padre da freguesia para obter informação acerca da igreja;
- ▮ Reunião virtual com a empresa Eugénio Campos Jewels;
- ▮ Observação, recolha e análise dos dados obtidos;

3ª Fase: Criação de hipóteses satisfatórias

- ▮ Criação de hipóteses satisfatórias em suporte de esboços, desenhos técnicos e maquetes;
- ▮ Seleção do projeto e realização dos contactos com os artesãos;
- ▮ Apresentação da ideia final à empresa parceira, numa reunião virtual com a designer e a merketeeer da Eugénio Campo Jewels que validaram a proposta.
- ▮ Criação do protótipo;

4ª Fase: Projeto

- ▮ Apresentação do projeto à empresa Eugénio Campos Jewels;
- ▮ Defesa de provas públicas;
- ▮ Recomendações para uma futura investigação;
- ▮ Conclusões obtidas ao longo de toda a investigação e da realização do protótipo.

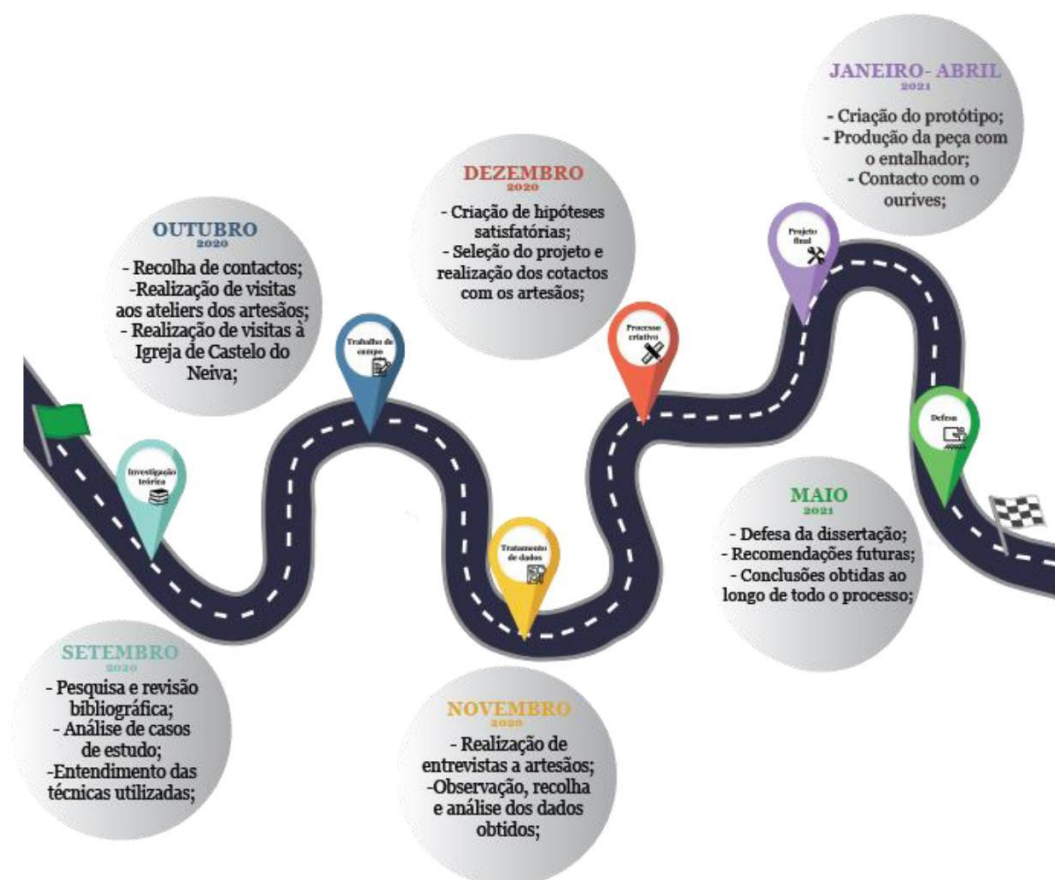


Figura 2- Gráfico atualizado com metodologia. Fonte: Anaïs ROLO

XI. Benefícios da Metodologia

Como já foi referido anteriormente, a dissertação está assente numa metodologia não-intervencionista, intervencionista de base qualitativa.

A escolha desta metodologia é bastante benéfica em vários aspetos, nomeadamente no âmbito académico, a nível da investigação e na criação de contactos ao longo da realização do projeto.

A nível académico irá permitir aos futuros mestrandos, principalmente aqueles que têm como intenção desenvolver um produto no âmbito da joalharia/moda, utilizarem uma

metodologia assente na parte teórica, mas principalmente numa parte mais experimental, nomeadamente na realização de um protótipo. Além disso, este tipo de metodologia mostrará uma maior eficácia no próprio desenvolvimento do projeto de investigação, entre os artesãos e o instituto de ensino superior, contribuindo assim para a Investigação em Design. Visto que o design é uma “Disciplina de charneira entre Arte e Técnica, o Design assimila legitimamente os produtos da produção (...)” (MARTINS, 2001; 38), significa que a investigação ao ser desenvolvida num instituto politécnico, deverá ter sempre a materialização do projeto.

O facto de a dissertação estar assente numa metodologia intervencionista permitiu a existência de colaborações próximas entre os artesãos e os projetistas. Os artesãos, neste caso da talha e da filigrana, tiveram a possibilidade de partilhar os processos utilizados, o modo de fazer e a sua própria cultura, o que foi bastante benéfico para o projeto pois possibilitou o cruzamento de fatores, criando assim uma série de alternativas na fase de experimentação e da criação de hipóteses de projeto. Além disso, viabilizou demonstrar que os valores culturais de uma determinada localidade podem ser uma mais-valia para as atividades artesanais, tendo assim a possibilidade de criação de um produto inovador, juntamente com a sobrevivência das técnicas artesanais. Este tipo de ligação torna-se favorável para os artesãos, pois têm a possibilidade de se desenvolverem e de se renovarem, com a criação de novos contactos. A ligação com os artesãos é um fator bastante importante para os projetistas, possibilitando a produção de novos produtos que desenvolvem e preservem os valores singulares que contribuem para a definição da memória de um povo, tornando-se assim mediadores entre duas culturas. Além disso, os projetistas tiveram a possibilidade de entender a cultura do fazer, podendo assim aplicar nos seus projetos. De igual modo, houve também a possibilidade de desencadear uma rede empresarial local, contribuindo para a sobrevivência de ofícios e laboratórios artesanais, num processo emocional e racional que envolve todos.

Além de intervencionista, a metodologia é qualitativa a fim de ampliar e aprofundar mais o entendimento do problema e do próprio conceito do projeto. A utilização deste tipo de metodologia permite obter dados que irão fortalecer a própria investigação do projeto, através da realização de entrevistas individuais e trabalho de campo, que possibilitará aos projetistas, entenderem quais os fatores que tornarão o seu produto mais apelativo e benéfico para a vida dos próprios utilizadores, neste caso em relação à própria cultura.

Com isto, parece que a metodologia utilizada é uma mais-valia para proporcionar uma série de oportunidades, abrindo futuras colaborações e estimulando o desenvolvimento de projetos na área.

1. A CULTURA DA TALHA

A talha é uma técnica que caracteriza a cultura material de Portugal, introduzida no interior das igrejas como elemento fundamental de dignificação. Tendo em conta que a talha é um dos elementos principais e de destaque dos altares das igrejas, sobretudo a Norte de Portugal (FERNANDES, 2018), este estudo tem como foco o Norte do país.

1.1 A cultura da Talha em Portugal e os lugares de produção

1.1.1 A cultura da Talha

A técnica do douramento de objetos, embora seja conhecida desde o Antigo Egito, começou a ser aplicada em esculturas em madeira na Europa no século IX, desenvolvendo-se sobretudo nos séculos XI e XII. As técnicas de douramento atingem o seu auge a partir do século XVI e XVII, período em que se desenvolveram as técnicas decorativas com base em texturas. Neste tempo, sua aplicação torna-se mais monumental e as ligas metálicas passam a ser aplicadas em áreas cada vez mais extensas como, por exemplo, a nível arquitetónico, altares, colunas e arcos, como também o aparecimento dos retábulos. (BARATA, 2015)

Em Portugal assistiu-se a um desenvolvimento da arte da talha que alcançou a sua maior expressão e qualidade na época Barroca (séculos XVII e XVIII), tornando-se, desta forma, uma das expressões artísticas mais portuguesa. Esta arte tem a capacidade de se aliar com outras artes, nomeadamente, a escultura e o entalhe, o douramento e o estufado, mas também com a pintura, a azulejaria, a ourivesaria, revelando competência criativa. Nesta época, a talha era bastante solicitada na configuração dos espaços sacros. (FERREIRA, s.d)

No contexto da religião, a talha permitiu o desenvolvimento de esquemas retabulares. Estas estruturas encerravam painéis de imagens, assumindo um papel importante na divulgação das crenças religiosas, pelo que é possível afirmar que a talha motiva uma linguagem apelativa aos sentidos do crente. (ALVES, 2001) A competência para veicular a mensagem religiosa transportou a técnica da talha para um social e cultural de destaque. De fato, “(...) a talha dourada foi a expressão artística que maior impacto teve, contribuindo de forma significativa para a definição dos interiores sacros de acordo com os preceitos requeridos pela afirmação do Catolicismo Triunfante pós-Tridentino, para além de permitir aos artistas o acompanhamento da evolução do gosto vigente na Europa da época.” (FERREIRA-ALVES, 2003; 739).

Para além da vertente religiosa, em Portugal, a evolução da talha tem um percurso muito interessante. Ela nasceu na “(...) época manuelina, sobreviveu, com grande força criadora, por mais de três séculos. Influenciados, durante esse longo período, pelas mais diversas

tendências, vindas de toda a Europa, os entalhadores portugueses souberam sempre assimilá-las, época após época, estilo após estilo, numa expressão verdadeiramente nacional” (FERNANDES, 2018:9). Ou seja, cada entalhador interpretava as influências artísticas que vinham do exterior, mas adaptando-as ao contexto nacional, relacionando com as tecnologias e materiais autóctones. **Esta premissa histórica induz a pertinência deste estudo em relacionar a técnica da talha dourada às tecnologias intermédias** (BONSIEPE, 1992).

No norte de Portugal, a aprendizagem era bastante exigente, pois existia rivalidade entre as oficinas, podendo verificar-se a elevada qualidade das obras que ainda hoje existem (FERREIRA-ALVES, 2003). Em todo o país assistiu-se a um aumento significativo da talha dourada, nomeadamente, quando ela começou a revestir o interior das igrejas, como podemos observar na figura 3, contribuindo assim para o enriquecimento dessas instituições. Além das igrejas, esta técnica está ligada à decoração interna das catedrais, salões nobres de palácio e edifícios públicos, transformando cada espaço num local de luxo e ostentação, devido à madeira estar coberta por ouro.⁴ É por esta razão que, atualmente, a arte da talha continua a destacar-se no contexto das artes de produção nacional.



Figura 3- Da esquerda para a direita: Retábulo- Mor da Igreja da Caridade; Retábulo de Nossa Senhora do Rosário na Igreja de S. Domingos. Viana do Castelo. Fonte:⁵

⁴ <https://www.newgreenfil.com/pages/talha-dourada> (Acedido a 3 de março de 2020)

⁵ Fotografias digitalizadas do livro “Talha: Roteiro no concelho de Viana do Castelo” de Francisco José Carneiro Fernandes.

1.1.2. Os lugares de produção

De acordo com Natália Marinho Ferreira-Alves (2003), ao longo dos séculos XVII e XVIII, era no Norte de Portugal que se concentrava maior parte das oficinas, levando assim a uma rivalidade entre elas e fazendo com que a aprendizagem fosse muito exigente. Segundo a mesma autora, as cidades do **Porto e Braga** eram os grandes centros produtores de talha na época, onde existe (...) marca profunda por parte das oficinas portuenses numa área geográfica que se estende muito para sul do rio Douro, influenciando significativamente zonas muito para além do seu termo. Braga, por seu lado e, como veremos, fará com que a sua linguagem rococó se propague pelas terras (...) do Minho a Trás-os-Montes, (...) a Vila Real e Torre de Moncorvo.” (FERREIRA-ALVES, 2003; 740).

Além do Norte de Portugal, **Lisboa e Évora** foram duas zonas que se destacaram a nível da talha dourada. Hélder da Silva Rodrigues (2014) afirma que as oficinas da talha em Lisboa souberam sempre responder às encomendas por parte das ordens religiosas e particulares, “(...) alargando a sua atividade a regiões como o Ribatejo, Zona Oeste, Alentejo e Algarve, ou como às colónias.” (RODRIGUES, 2014; 55) Évora por sua vez, foi essencial para a formação de várias gerações de mestres entalhadores no Alentejo e no Algarve, na qual as suas obras destacam a forte dependência da capital e contribuindo para a definição de novas propostas estéticas arquitetónicas prenunciadores de um novo estilo. (RODRIGUES, 2014)

Nos dias de hoje, ainda é possível encontrar lugares de produção de talha em Portugal, artesãos que deram continuidade a esta técnica, que ao longo dos tempos acabou por ser esquecida. A região norte, nomeadamente Braga, Paços Ferreira e Porto, ainda apresenta alguns artesãos e empresas que trabalham e dominam esta arte. Mais para o sul, em Lisboa e Évora, continuam a existir oficinas e empresas a dar continuidade a talha.

1.2 O entalhador, a técnica, os materiais e as ferramentas

Uma das fases mais criativas da Cultura Portuguesa coincide com o desenvolvimento e esplendor da arte da talha. A talha é uma técnica “(...) escultórica em que a madeira é esculpida e posteriormente revestida por uma película de ouro (folha de ouro fino), ficando dourando.”⁶

⁶ <https://www.newgreenfil.com/pages/talha-dourada> (Acedido a 3 de março de 2020)

Relativamente à preparação da técnica, é necessário perceber que existem vários artistas ligados à arte da talha, desde o entalhador ao dourador. Ao longo dos séculos XVII e XVIII, existiam oficinas que juntavam vários artistas, sendo eles entalhadores, ensambladores, imaginários, pintores ou douradores. Nessas oficinas existia sempre um mestre responsável pelos trabalhos, pela distribuição das tarefas e pelo ensino do ofício aos aprendizes que iniciavam a arte desde crianças. (FERREIRA-ALVES, 2003) Segundo Rafael Bluteau (BLUTEAU cit in BOHRER, 2015) o **entalhador**, consiste num artesão da talha que representa em madeira laçarias, flores, folhagens, brutescos de meio relevo. Além disso, “(...) o entalhador insere sua obra num conjunto escultórico e arquitetónico maior, estando sua criação intrinsecamente ligada ao complexo, de forma orgânica.” (BOHRER, 2015; 70), sendo assim uma técnica quase, exclusivamente, ornamental representativa de motivos fitomórficos e figuras de meio vulto.

Na elaboração desta técnica é necessário ter em conta vários fatores, principalmente, na escolha do **tipo de madeira**, das **ferramentas utilizadas** e por fim na **seleção do ouro**.

Em relação ao **material**, desde o “(...) segundo quartel do século XVII que a madeira foi o material por excelência, quer de origem nacional (a de castanho), quer importada do norte da Europa (o bordo), na conceção dos retábulos sendo posteriormente dourada.” (RODRIGUES, 2014; 70) No Norte de Portugal, havia a preferência pelo castanho, sendo o pinho utilizado para as áreas secundárias ou de sustentação (FERREIRA-ALVES, 2001), porém, também foram aplicados outros tipos de madeiras. De acordo com Alex Fernandes Bohrer (2015), para que fosse possível obter um bom resultado final era necessário ter em conta alguns pressupostos básicos. São eles:

- o estado de maturidade da superfície;
- a madeira deveria estar totalmente seca;
- respeitar a direção das fibras da madeira (era necessário esculpir no sentido das fibras para não correr o risco da peça se rachar).

Com isto, é possível perceber que se tratava dum processo bastante demorado, minucioso e bem feito. Neste sentido, para poder se trabalhar na madeira - nomeadamente esculpir - é necessário ter as ferramentas essenciais para esse efeito, como as goivas (Figura 4), o formão (Figura 4), as limas (Figura 4) as facas (Figura 5) e os cinzéis (Figura 5). (CAMÍ & SANTAMERA, 1997)



Figura 4- Da esquerda para a direita: Conjunto de goivas. Fonte:⁷; Conjunto de formões. Fonte:⁸; Conjunto de limas. Fonte: ⁹



Figura 5- Da esquerda par a direita: Conjuntos de facas. Fonte:¹⁰ ; Conjunto de cinzéis. Fonte:¹¹

Antes da aplicação da folha de ouro na superfície era essencial que a madeira tivesse um tratamento prévio, dependendo da situação da própria peça. Caso a peça já tivesse sido dourada e o próprio ouro estivesse em mau estado, era necessário raspar a peça de modo a ficar, rigorosamente, limpa e sem vestígio do ouro velho. Além disso, era importante verificar se a própria madeira se encontrava em boas condições, sem fendas ou podridão. Se a peça ainda não foi revestida pela folha de ouro ela era, simplesmente, limpa de uma forma

⁷ Fotografia digitalizada a partir do livro “A Talha: escultura em madeira. (1997)

⁸ Fotografia adquirida em: https://www.woodtoolsanddeco.com/pt/formoes-goivas-drevels/10953-formoes-para-madeira-12-18-e-24-mm-de-diametro-8719762719199.html?gclid=CjwKCAjw4MP5BRBtEiwASfwAL72vDVaziaVJXvmF9TARdNzOZVKd8hIVvmUgOLESD9ITGLIWpads-RoCS24QAvD_BwE (Acedido a 10 de agosto de 2020)

⁹ Fotografia adquirida em: <https://www.meusburger.com/PT/PT/consumiveis-e-acessorios/assembly-equipment/hand-tools/machinist-files/v-24402> (Acedido a 10 de agosto de 2020)

¹⁰ Fotografia adquirida em: <https://www.cafago.com/pt/p-e8166.html> (Acedido a 10 de agosto de 2020)

¹¹ Fotografia digitalizada a partir do livro “A Talha: escultura em madeira. (1997)

mais profunda para que todo o pó ou cera existente na talha fossem removidos, que caso esta limpeza não fosse feita poderia mais tarde fazer saltar o aparelho¹². (CAMÍ & SANTAMERA, 1997)

Tendo todas as peças devidamente limpas e preparadas para a técnica do douramento, era feita a ensablagem, que representava o processo de montagem das diversas partes. De seguida, iniciava-se a fase do douramento propriamente dita. (BOHRER, 2015). Para a realização do douramento existiam praticamente dois trabalhadores envolvidos, o **mestre bate-folhas** e o **mestre dourador**, que tinham uma relação bastante forte entre ambos, pois ambos os ofícios dependiam um do outro. (FERREIRA-ALVES, 2001)

Relativamente ao fornecimento da matéria-prima, neste caso do ouro, esta tarefa era da responsabilidade do mestre bate-folha. Segundo Natália Marinho Ferreira-Alves (2001) o ouro era obtido no seu estado bruto em que era fundido, dando origem a lingotes que eram submetidos a diversas operações. Para se poder obter lâminas finíssimas do material, que eram designadas como ‘pães de ouro fino’, os lingotes eram laminados e sofriam um desbaste sucessivo. Os ‘pães de ouro’ deveriam obedecer aos padrões de qualidade, pelo que o ouro deveria ter entre vinte e vinte e quatro quilates. Aqueles eram agrupados e cem unidades, existindo uma folha a separar cada lingote um do outro, para evitar que colassem ou amarrotassem, constituindo assim um livro. A sua venda era feita por milheiros, sendo que cada um deles era formado por dez livros e, por sua vez, cada livro era construído por cem pães de ouro (FERREIRA-ALVES, 2001).

O mestre dourador tinha como principal tarefa a inspeção minuciosa da madeira, com o objetivo de detetar fendas, rachaduras ou outras imperfeições, que mais tarde, poderiam prejudicar a própria peça. (BOHRER, 2015) Tendo esta fase concluída era possível iniciar o **processo de aparelhamento** que consistia nas seguintes etapas:

- Inicialmente, era aplicado um isolamento à base de cola de animal que tinha como objetivo a absorção do suporte e favorecer a aderência das camadas seguintes;
- De seguida eram aplicadas as camadas de gesso grosso e de gesso fino que iam ser sobrepostas por uma ou mais camadas de bolo arménio ¹³, que iria permitir obter uma superfície lisa e reduzir o contraste da cor com a folha metálica. (BARATA, 2015)

¹² Aparelho: conjunto de camadas aplicadas sobre a madeira antes da fixação do ouro, do qual dependia a qualidade e conservação de todo o trabalho.

¹³ Bolo arménio: “(...) constituído por argilas ricas em óxidos de ferro, provavelmente selecionadas para o douramento de entre as diferentes argilas medicinais disponíveis, devido ao reduzido tamanho das suas partículas e à sua cor avermelhada, adaptada à tonalidade quente da folha de ouro. (BARATA, 2015)

- ▮ Deste procedimento obtinha-se uma superfície impecavelmente lisa pronta para receber as folhas de ouro.
- ▮ Depois, era colocada na superfície uma cola mais fraca relativamente àquela aplicada primitivamente para receber os pães de ouro que são estendidos e colados, aderindo à superfície.
- ▮ Para terminar o douramento da peça é realizado a brunidura, que consiste no polimento da superfície realizado com bastante cuidado para não estragar o ouro.
- ▮ Finalmente, para que a superfície fique completamente plana, por fim, passa-se um verniz incolor para uniformizar e proteger o conjunto. (BARATA, 2015); (FERREIRA-ALVES, 2001).

Desta forma, percebe-se que a talha dourada é uma arte bastante delicada e minuciosa, necessitando de bastantes cuidados ao longo de todo o processo, por parte dos artesãos (Figura 6) para que no final a peça fique perfeita.

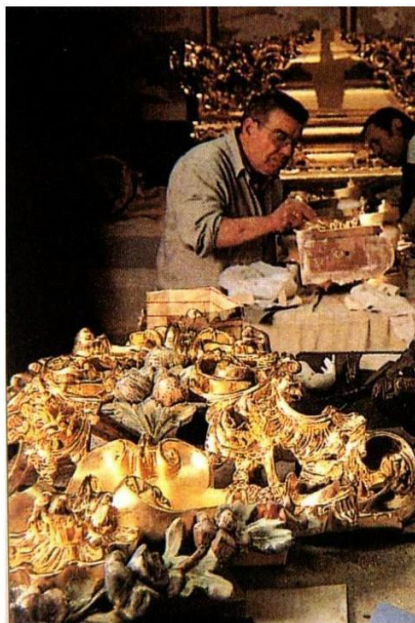


Figura 6- Artesãos de talha dourada no seu atelier no processo de douramento da peça. Fonte: CAMÍ, J. SANTANA, J. (1997)¹⁴

¹⁴ Fotografia digitalizada a partir do livro “A Talha: escultura em madeira” de CAMÍ, J. SANTANA, J. (1997)

1.3 A Talha como elemento transmissor da cultura do lugar

Neste estudo interessa perceber qual é a verdadeira importância da talha dourada, pois esta técnica não é, unicamente, uma expressão artística. Ela integra-se, igualmente, no espírito do Catolicismo Triunfante, como uma forma de propaganda da Fé. (FERREIRA-ALVES, 2001).

No contexto da religiosidade, a talha dourada, responde às necessidades da Igreja, difundindo a sua mensagem, através dos **retábulos** (Figura 7) e **obras entalhadas** (Figura 7), **órgãos** (Figura 8) e **púlpitos** (Figura 8) (FERNANDES, 2018), aparecendo assim para revestir o interior das igrejas portuguesas, captando as emoções dos fiéis.



Figura 7- Da esquerda para a direita: Retábulo do Santuário de Nossa Senhora da Agonia. Obra entalhada no Santuário de Nossa Senhora da Agonia. Viana do Castelo- Fonte: Anaïs ROLO

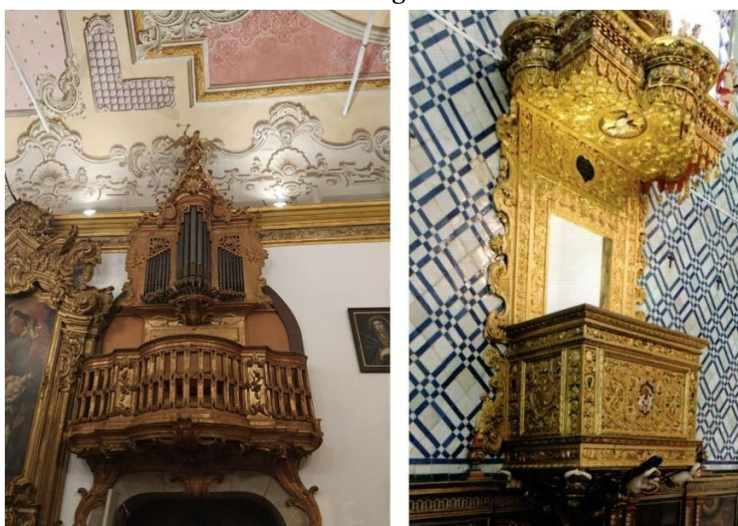


Figura 8-Da esquerda para a direita: Órgão Santuário de Nossa Senhora da Agonia. Fonte: Anaïs ROLO; Púlpito da Igreja da Caridade, Viana do Castelo. Fonte: Francisco FERNANDES¹⁵

¹⁵ Fotografia digitalizadas do livro “Talha: Roteiro no concelho de Viana do Castelo” de Francisco José Carneiro Fernandes.

Nos interiores das igrejas, a talha dourada, quando não ocupava a totalidade do espaço era acompanhada pelo azulejo ou pela pintura. O douramento das igrejas, para além “(...) da sua conotação com a ideia de riqueza pela matéria-prima utilizada, se encontrava associado profundamente a Deus.” (FERREIRA-ALVES, 2004; 87-88)

De acordo com Alex Fernandes Bohrer (2015), a Missa sempre foi um momento de congregação cerimonial dos católicos, onde o ponto que se destaca e decorre toda a celebração é na mesa do altar, que está acompanhado por o retábulo que se encontra atrás de si. Com isto, o retábulo acaba por se destacar, por ter um papel cenográfico e simbólico definido. Segundo o mesmo autor, o retábulo é um dos componentes mais importantes da arte lusitana de todos os tempos, sendo estes feitos em madeira e revestido por ouro.

Relativamente à sua estrutura e à simbologia, os **retábulos** sempre fizeram parte de todas as criações religiosas, embelezando pequenas ermidas, catedrais, mosteiros, matrizes e igrejas particulares de confrarias ou irmandades. Em todos esses edifícios, na capela-mor destacam-se os maiores retábulos, pois além de ser o ponto visual central também se encontram ao abrigo do santo padroeiro. Embora, algumas igrejas apresentem estruturas de três naves, os retábulos também foram inseridos, acompanhados com outros santos. Por fim, estas estruturas, além de acompanharem os santos, são um suporte para imagens principais ou da eucaristia, descrevendo as histórias cristãs aos fiéis que olhavam o divino e entendiam os relatos bíblicos com fins didáticos, ali descritos. (BOHRER, 2015) Segundo Natália Marinho Ferreira-Alves (2004), a classificação do retábulo a nível artístico pode ser difícil, pois esta estrutura pode ser, simultaneamente, uma obra arquitetónica escultórica ou pictórica. Porém, os retábulos são vistos, pelos especialistas, como uma obra escultórica por ter uma forte tendência ornamental, nomeadamente, com a utilização da talha dourada. De acordo com a mesma autora, **os retábulos são estruturas bastantes adaptáveis e móveis**, pois são desmontáveis e ligam-se, intrinsecamente, à restante estrutura do edifício.

A nível nacional, o Norte de Portugal, é aquele que “(...) atinge a sua melhor expressão (...) tendo características muito peculiares que o identificam de imediato, tais como: **colunas torsas** ou **pseudo-salomónicas**, cujos fustes espiralados recebem uma decoração cuja temática se reveste de uma simbologia riquíssima, onde se associam **meninos**, **pássaros** (as fénices referidas na documentação da época que figuram a Ressurreição e a vitória da Vida Eterna sobre a Morte), e **cachos de uvas** que urgem entre **folhas de videira**, com uma leitura ligada à Eucaristia pela associação evidente uvas-vinhos-sangue de Cristo” (ALVES, 2001: 38 e 43).

Em Viana do Castelo, a talha dourada é um dos elementos principais e de destaque. Francisco José Carneiro Fernandes (2018), afirma que a talha dourada em Viana do Castelo

manifesta-se principalmente na Talha Religiosa, nomeadamente nos retábulos de altar, púlpitos, cadeirais, molduras, sanefas, caixas de órgão e outras obras de talha.

Desta forma, a talha dourada é um elemento que está presente em quase todos os locais sagrados, na qual permite o embelezamento do local, mas também a própria divulgação da fé cristã. É um elemento bastante apreciado e admirado por aqueles que lá vão fazendo com que se destaque os altares das próprias igrejas.

1.4 O papel da talha na religiosidade e os Caminhos de Santiago

A talha dourada por si é uma técnica bastante admirada, tanto pelo seu processo como pelo resultado que apresenta. Esta técnica apesar de se encontrar em outras áreas como no mobiliário, destacou-se quando começou a preencher e a enriquecer o interior das igrejas, levando à difusão das crenças da religião católica. Desta forma, a talha na religiosidade apresenta um papel fundamental, pois serviu como referência para o desenvolvimento do próprio protótipo.

Visto que este estudo tem como foco a talha utilizada no interior das igrejas, achou-se pertinente a escolha de uma igreja que apresentasse esta técnica no seu interior e que acrescentasse também um valor extra ao próprio estudo. Assim sendo, foi escolhida uma das igrejas que se destaca ao longo dos **Caminhos de Santiago**, mais precisamente do **caminho português**. Esta escolha provém de já existir conhecimento relativamente aos Caminhos de Santiago de Compostela, pois durante o primeiro ano em Mestrado de Design Integrado do IPVC, na unidade curricular Laboratório de Projeto Integrado, desenvolveu-se um projeto focado nos Caminhos de Santiago, tendo desta forma já muita pesquisa feita relativamente a este tema. Além disso, a escolha também provém pelo simples facto que nos dias de hoje, o número de peregrinos para Santiago de Compostela tem vindo a aumentar¹⁶. Este aumento tem sido apresentado por numerosas razões, uma delas a própria religião, mas também pela espiritualidade, a necessidade de se encontrar consigo mesmo, e o desporto. Neste sentido, existem vários fatores para que este estudo se destaque e que atinge um maior número possível de pessoas, pela própria cultura, crenças e valores que apresenta.

O destino dos Caminhos de Santiago é a Catedral de Santiago de Compostela, sob a qual se encontra o túmulo do apóstolo São Tiago. Anualmente, os caminhos são percorridos por milhares de pessoas, vindas de diversos lugares do mundo, com o objetivo de realizar a

¹⁶ “O número de peregrinos a percorrer o Caminho Português tem vindo a aumentar de forma significativa, sendo o caminho que mais cresce em termos de procura.”
(<https://www.portugal.gov.pt/pt/gc21/comunicacao/comunicado?i=governo-aprova-programa-para-certificar-e-valorizar-caminhos-de-santiago> Acedido a 30 de outubro de 2020)

peregrinação e de venerar o santo. Os Caminhos de Santiago são percorridos anualmente por um número significativo de peregrinos que, frequentemente, associam essa peregrinação como um ato religioso, apesar que, atualmente as motivações sejam inúmeras e diferenciadas. Este tipo de peregrinações “(...) são movimentos que estão a crescer cada vez mais no mundo, facto que é também justificado pela busca de uma exteriorização da fé, embora deva destacar-se que há um crescente número de indivíduos que realizam a peregrinação como forma de turismo.” (Turner; 1978, Cit in Gomes; 2017: 119)

Nos dias de hoje, os Caminhos de Santiago assumem um carácter polissémico, pois tanto podem ser motivados pela religião, pelo turismo cultural como pela retrospeção pessoal e espiritual. O peregrino, além de ter valores religiosos, também tem o interesse de visitar locais e monumentos. A peregrinação pode ser compreendida como uma “(...) metáfora da existência e da vida, em que as aprendizagens e as experiências constroem e modificam as pessoas e a sua identidade.” (Vecoli & Khân; 2011, Cit in Gomes; 2017: 120) Desta forma, foram identificadas **igrejas e capelas que apresentam talha dourada no seu interior** e que fazem parte do **Caminho da Costa portuguesa**¹⁷ (Figura 9). Este caminho inicia na igreja da Nossa Senhora do Despacho, no distrito do Porto, passando por diferentes lugares de culto da fé católica.

¹⁷Porto: Capela da Laba; Capela da Ramada Alta; Capela da Nossa Senhora de Conceição do Carvalhido| Matosinhos: Igreja Paroquial de Santiago de Custóias; Mosteiro de Leça do Balio| Maia: Capela da N.ª Sr.ª Mãe dos Homens; Igreja Conventual de S. Salvador de Moreira da Maia| Igreja de Santa Maria de Vila Nova da Telha| Vila do Conde: Capela de N.ª Sr.ª da Guia; Capela de N.ª Sr.ª do Socorro; Igreja Paroquial de Santa Eulália de Avelada; Igreja de Santiago de Labruge; Igreja Paroquial de Mindelo; Igreja de S. Francisco de Azurara; Capela de S. Roque de Vila do Conde; Igreja Matriz de Vila do Conde| Póvoa de Varzim: Igreja Matriz de Póvoa de Varzim; Igreja Românica de S. Pedro de Rates| Esposende: Capela da Caridade da Apúlia; Capela da N.ª Sr.ª da Graça; Capela da N.ª Sr.ª de Fátima; Igreja Paroquial da Apúlia; Capela de Santo António; Igreja de Santa Casa da Misericórdia de Fão; Igreja de Misericórdia de Esposende; Igreja Matriz de Esposende; Capela de S. Sebastião das Marinhas; Igreja Paroquial das Marinhas; Capela de S. João do Monte; Igreja Paroquial de Belinho; Capela de Santo Amaro de Belinho; Capela da N.ª Sr.ª dos Remédios| Viana do Castelo: Igreja Paroquial de Castelo do Neiva; Capela da N.ª Sr.ª das Neves Castelo do Neiva; Mosteiro de S. Romão do Neiva; Igreja Paroquial de Chafé; Igreja Paroquial de Santiago de Anha; Capela de S. Lourenço; Igreja das Almas; Capela de S. Roque de Viana do Castelo; Igreja da Misericórdia; Igreja Paroquial de Carreço; Capela de S. Roque de Afife| Caminha: Capela de N.ª Sr.ª da Bonança; Capela de Santo Isidoro; Igreja Paroquial de Cristelo; Capela de S. Bento de Seixas; Capela N.ª Sr.ª. Da Ajuda; Igreja Paroquial de Seixas| Vila Nova de Cerveira: Capela de S. Sebastião de Gondarém; Igreja Paroquial de Gondarém; Capela da Senhora do Porto; capela do Sr. dos Esquecidos; Capela de S. Roque de Vila Nova de Cerveira; Igreja Matriz de Vila Nova de Cerveira; Capela de Santo Amaro de Reboreda; Igreja Paroquial de Reboreda; Capela de S. Sebastião de Campos| Valença: Capela Militar do Bom Jesus; Igreja Matriz de Santa Maria dos Anjos.* <http://www.caminhoportuguesdacosta.com/pt/o-caminho> (Acedido a 14 de setembro de 2020)

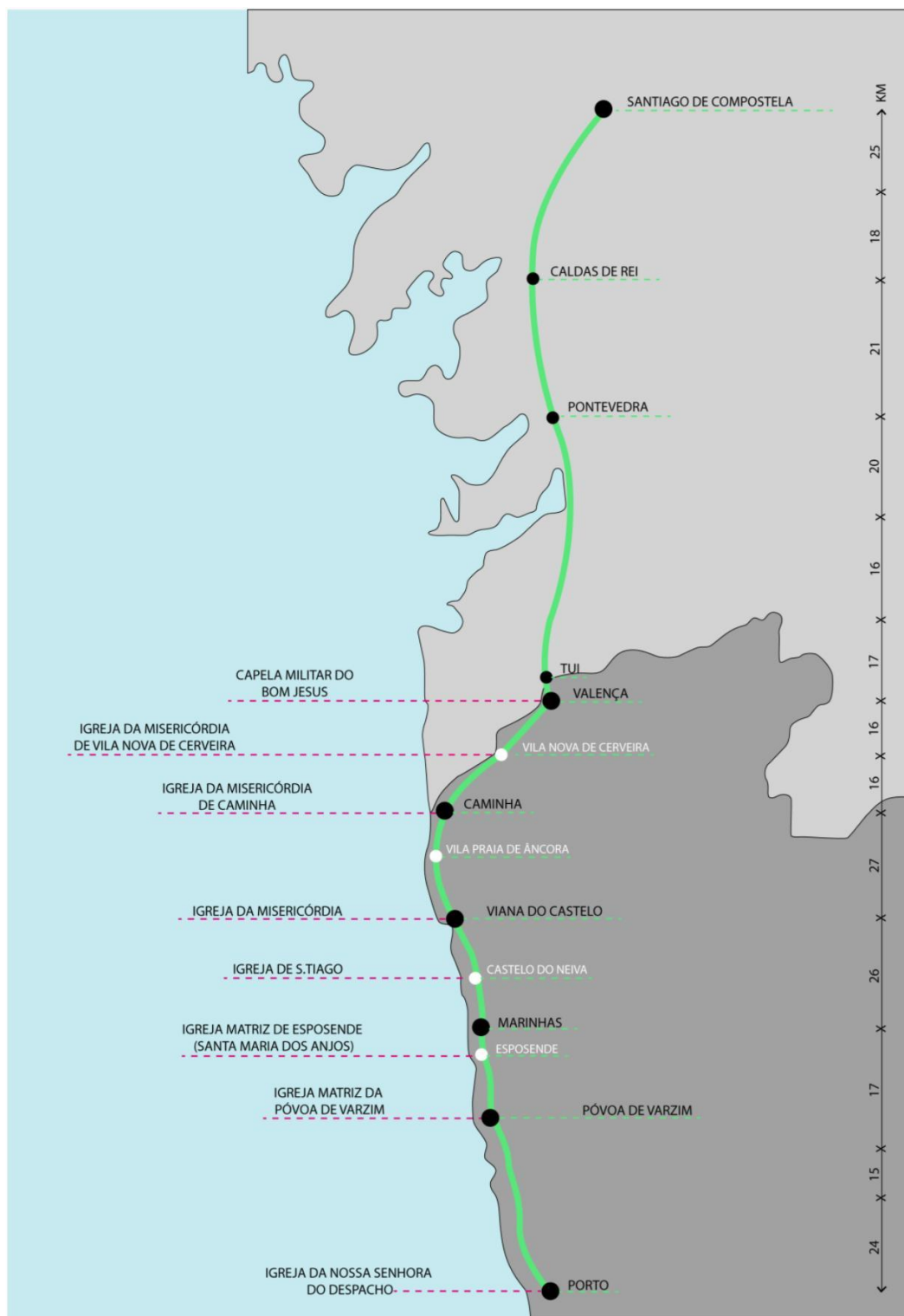


Figura 9- Mapeamento das igrejas que apresentam talha dourada no seu interior e que fazem parte do Caminho da Costa português. Fonte: Anaïs ROLO

1.5 Escolha e análise da igreja de S. Tiago de Castelo do Neiva, Viana do Castelo como projeto piloto

Neste estudo, optou-se por escolher uma das igrejas, nomeadamente a **Igreja de S. Tiago**, que se situa em Castelo do Neiva, no distrito de Viana do Castelo como elemento de análise. A escolha da Igreja de S. Tiago, em relação às outras igrejas e capelas que definem o Caminho, prende-se com um fator externo que pareceu importante integrar na investigação. Considerando que se vive uma situação incerta, devido ao impacto da COVID-19, parece necessário ter as devidas precauções. Ou seja, optou-se por selecionar a igreja mais próxima do lugar de residência da investigadora deste estudo, que vive na freguesia de Castelo do Neiva. Visto que esta igreja apresenta, igualmente, talha dourada nas suas estruturas e contem um valor significativo para os peregrinos de Santiago, torna-se uma referência bastante oportuna e interessante para esta dissertação. Por outro lado, embora a Igreja de S. Tiago sirva de projeto piloto para esta dissertação, espera-se aplicar este *modus operandi* nas restantes igrejas e capelas assinaladas no mapa (Figura 9), permitindo assim conceber um projeto de um sistema de jóia. Deste modo, cada peça representará cada lugar de culto específico. Com isto, os próprios peregrinos poderão adquirir as jóias e, de certa forma, colecionar os diferentes exemplares, obtendo no final uma coleção dessas localidades. Esta ação comprova o papel do design como veiculador de emoções e de conhecimento para a sociedade. Na fase de projeto analisar-se-á cultura da talha dourada desta igreja.

A **igreja de Castelo do Neiva** é considerada o mais antigo templo consagrado a Santiago, fora do território espanhol ¹⁸ e S. Tiago é considerado, muito provavelmente desde o início, como padroeiro da freguesia. Segundo Manuel de Passos da Silva (1987), num restauro da igreja em 1931, foi encontrada uma inscrição comemorativa de uma sagração feita por D. Naustro em 862, na qual diz respeito à igreja primitiva, sendo desta forma o testemunho mais antigo ao culto a Santiago em Portugal. Esta mesma inscrição ainda é existente na própria igreja, estando embutida na parede, por de trás do retábulo da Nossa Senhora das Dores, com a seguinte descrição «+ Dei nomine sacrabit / baselica Dancti Jacobi / Apostoli Domnus Nausti episcopus / ... s Era DCCCC». (Figura 10). Desta forma, “(...) esta inscrição prova que a devoção a Santiago Maior se tinha estendido ao sul do Minho já no séc. IX, mais concretamente Castelo do Neiva, além de ser o testemunho mais antigo que temos do seu culto entre nós(...)” (ALMEIDA, 1985; 105), sendo assim o seu bilhete de identidade da própria freguesia.

¹⁸ <http://www.caminhoportuguesdacosta.com/pt/o-caminho/municipio/viana-do-castelo/pontos-de-interesse/igreja-paroquial-de-castelo-do-neiva> (Acedido a 23 de setembro de 2020)



Figura 10- Inscrição comemorativa de uma sagração feita por D. Naustro em 862.
Fonte: Anaïs ROLO

1.5.1 A Capela-mor (altar) da igreja de Castelo do Neiva, em Viana do Castelo¹⁹

Para entender e analisar cada parte que constitui esta igreja, é feita uma descrição das mesmas, permitindo assim idealizar este espaço. Desta forma, “(...)na capela-mor, o acesso à zona de altar faz-se por um lanço de três degraus bocelados estendido de parede a parede. O altar-mor em granito, com tampo assente em dois pilares cruciformes, estende-se sobre um supedâneo em granito. O acesso à zona de altar pode ser feito por um vão de porta aberto na parede Norte. As paredes são rebocadas e pintadas de branco, com lambrim de azulejo moderno (Figura 11). O mesmo azulejo está presente nos espaços intermédios das pilastras e contrapilastras em granito que constituem o sotabanco do **retábulo-mor** (Figura 11), sendo um retábulo (...) **setecentista, barroco de talha dourada** em Estilo Nacional.” (FERREIRA, 2018;174)

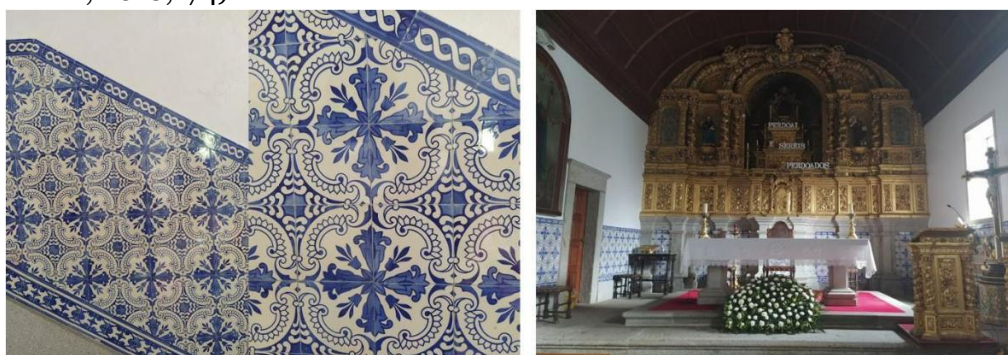


Figura 11- Da esquerda para a direita: Lambrim de azulejo moderno na Capela-mor. Retábulo-mor- Fonte: Anaïs ROLO

¹⁹ As referências utilizadas foram retiradas de um documento fornecido pelo padre Xavier Moreira (padre da freguesia de Castelo do Neiva), realizado pelo Departamento do Património Imóvel, Artístico e Documental de Viana do Castelo no dia 5 de setembro de 2017, na qual tinha como objetivo analisar a igreja e sugerir umas remodelações/obras da mesma (Apêndice 1)

A partir do registo superior do embasamento (a predela), o retábulo é totalmente preenchido em talha dourada de estilo barroco, sendo os painéis dos tramos laterais em policromia, representando motivos florais. (Figura 12) É de crer que a predela seja de datação posterior à do corpo e ático do retábulo. À direita do camarim com trono, entre colunas salomónicas, está a imagem do orago e do outro está a representação do Beato Nuno Álvares (Figura 12).



Figura 12- Da esquerda para a direita: Motivos florais. A imagem do orago e do outro a representação do Beato Nuno Álvares, entre colunas salomónicas. Fonte: Anaïs ROLO

Segundo Manuel de Passos da Silva (1987)²⁰, a Capela-mor e tribuna em talha forrada a ouro e policromada, na qual foi construída e restaurada em 1984. Na tribuna, o friso (onde está encastrado o sacrário) e as talhas laterais foram acrescentados também no ano 1984 para rematar e completar o retábulo já existente. Por fim, o contraplacado do teto oculta o teto anterior, ainda intacto após a restauração de 1984.

²⁰ As referências utilizadas foram retiradas de um documento fornecido pelo padre Xavier Moreira (Padre da freguesia de Castelo do Neiva) “Apontamentos históricos e num Inventário Artístico Paroquial” realizado por Manuel de Passos da Silva em 1987. (Apêndice 1)

1. 5. 2. Os Retábulos

Relativamente aos retábulos existentes, no corpo da igreja é possível observar “(...) quatro retábulos de talha revivalistas dos finais do século XIX, de feição Neoclássica, dedicados à Senhora do Rosário, Sagrado Coração de Jesus e Imaculado Coração de Maria (nave do lado do Evangelho); Santo António de Lisboa e de Jesus Cristo e Senhora das Dores, com representação das Almas.” (FERNANDES, 2018; 174)

1.5.2.1. Retábulo da Nossa Senhora das Dores da igreja de Castelo do Neiva, em Viana do Castelo²¹

Nas naves colaterais estão dispostos simetricamente **dois retábulos neoclássicos** de cada lado, todos do mesmo feitio e estilo, sem sacrário, transversais ao primeiro e terceiro arcos. Por ordem de entrada à direita, organizado num só tramo, com **talha relevada e pintura com efeito marmoreado**. O frontal da **mesa de altar** em formato trapezoidal (Figura 13) apresenta motivos florais e enrolamentos vegetalistas expansivos para as laterais a partir de um ornamento central.



Figura 13- Frontal da mesa de altar em formato trapezoidal. Fonte: Anaïs ROLO

Sobre a banqueta ornada com cinco florões em talha dourada (Figura 14) assenta uma representação escultórica das almas do purgatório e, em cada um dos lados os pedestais das colunas do corpo do retábulo, com o interior da face afundado, recortado por linha dourada, pintado de azul marmoreado e ornato de acanto em talha ao centro (Figura 14).

²¹ As referências utilizadas foram retiradas de um documento fornecido pelo padre Xavier Moreira (padre da freguesia de Castelo do Neiva), realizado pelo Departamento do Património Imóvel, Artístico e Documental de Viana do Castelo no dia 5 de setembro de 2017, na qual tinha como objetivo analisar a igreja e sugerir umas remodelações/obras da mesma. (Apêndice 1)



Figura 14- Da esquerda para a direita: Banqueta ornada com cinco florões em talha dourada com as almas do purgatório. Ornato de acanto em talha, recortado por linha dourada e fundo azul marmoreado- Fonte: Anaïs ROLO

Apoiado no **sotabanco**, o corpo do retábulo é constituído ao centro pelo nicho em arco campanulado, emoldurado por bordadura dourada, que abriga a imagem de Nossa Senhora das Dores e, sobre esta, o Crucificado. **Mísulas** laterais, cada uma com imagem diferente do Senhor da Cana Verde (Figura 15). As colunas estão pintadas de tom avermelhado marmoreado, com o terço inferior separado por **grinaldas** (Figura 15) e são encimadas por capitéis compósitos.



Figura 15- Da esquerda para a direita: Arco campanulado, emoldurado por bordadura dourada; Mísulas laterais do Senhor da Cana Verde; Grinaldas sobre fundo avermelhado marmoreado. Fonte: Anaïs ROLO

No entablamento, faixa horizontal com enrolamentos vegetalistas em talha dourada e, no alinhamento vertical dos capitéis, sobre pintura em marmoreado, um florão dourado em cada lado (Figura 16). A **cornija** tem denticulos dourados.

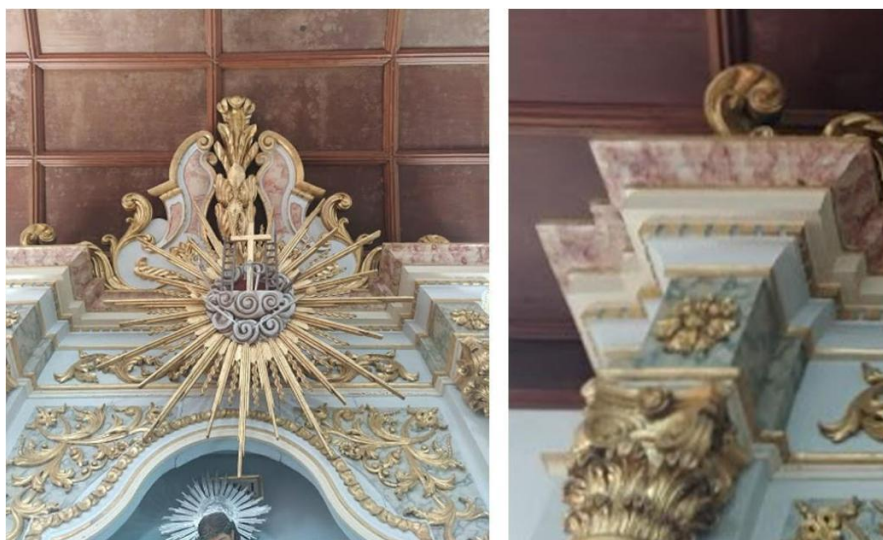


Figura 16- No alinhamento vertical dos capitéis, sobre pintura em marmoreado, um florão dourado em cada lado. Fonte: Anaïs ROLO

Ao centro, entre o friso e a cornija, um resplendor circular raiado, no qual se projetam elementos associados à Paixão e, inscritos no seu interior, envolvidos por volutas prateadas, a cruz, as escadas, os cravos, o martelo e o alicate, a lança e o hissopo (Figura 17). O remate, apresentando um desenho triangular, contornando por **volutas**, a que se juntam elementos florais, projetasse para além do plano retabular e avança junto ao forro da nave.



Figura 17- Resplendor circular raiado, com elementos associados à Paixão e envolvidos por volutas prateadas, a cruz, as escadas, os cravos, o martelo e o alicate, a lança e o hissopo. Fonte: Anaïs ROLO

Resumindo, o **Retábulo da nossa Senhora das Dores é constituído pelos seguintes componentes:**²²

- ▮ **Senhora das Dores:** madeira policromada; espada e resplendor em latão prateado e véu de seda azul; altura: 70 cm.
- ▮ **Cruz:** madeira de 165 x 74 cm
- ▮ **Crucificado:** madeira policromada e 75 cm de altura (+/-)
- ▮ **Cristo agonizante:** (dois) madeira policromada com 76 cm de altura
- ▮ **Alegoria do Purgatório:** madeira policromada, peças separadas fixas a uma base.

1.5.2.2. Retábulo de Santo António do Pão dos Pobres da igreja de Castelo do Neiva, em Viana do Castelo²³

Também na nave colateral direita existe outro retábulo com a imagem de Santo António do Pão dos Pobres, ladeado por São Bento e São Sebastião (Figura 18). As Mísulas laterais sustentam imagens religiosas diferentes.

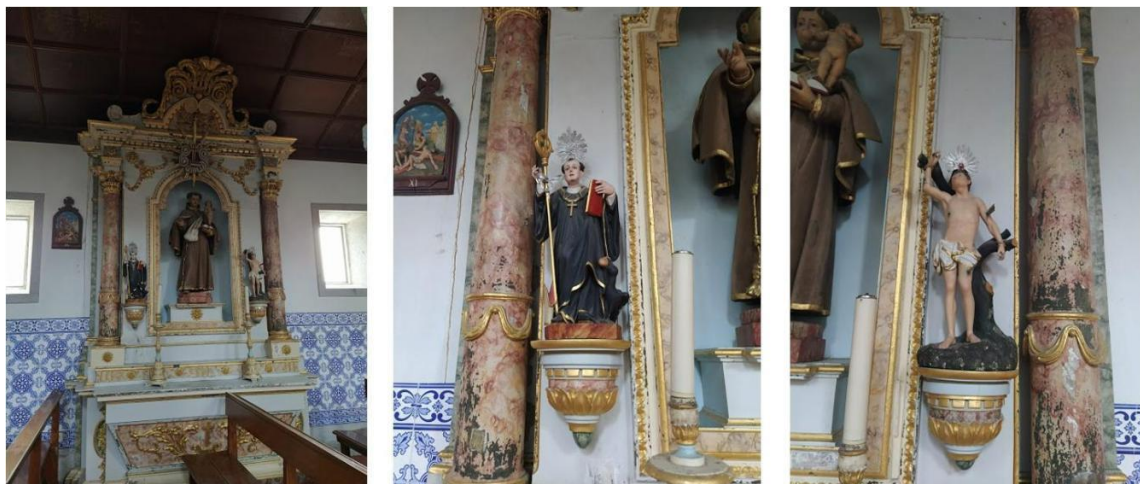


Figura 18- Retábulo de Santo António do Pão dos Pobres, ladeado, à esquerda São Bento e a direita São Sebastião. Fonte: Anaïs ROLO

²² As referências utilizadas foram retiradas de um documento fornecido pelo padre Xavier Moreira (Padre da freguesia de Castelo do Neiva) “Apontamentos históricos e num Inventário Artístico Paroquial” realizado por Manuel de Passos da Silva em 1987. (Apêndice 1)

²³ As referências utilizadas foram retiradas de um documento fornecido pelo padre Xavier Moreira (padre da freguesia de Castelo do Neiva), realizado pelo Departamento do Património Imóvel, Artístico e Documental de Viana do Castelo no dia 5 de setembro de 2017, na qual tinha como objetivo analisar a igreja e sugerir umas remodelações/obras da mesma. (Apêndice 1)

Da mesma forma que o retábulo anterior, a mesa de altar tem formato trapezoidal e apresenta motivos florais e enrolamentos vegetalistas expansivos para as laterais a partir de uma cruz, sendo esta o ornamento central (Figura 19).



Figura 19- Mesa de altar em formato trapezoidal na qual apresenta motivos florais e enrolamentos vegetalistas expansivos para as laterais a partir de uma cruz. Fonte: Anaïs ROLO

Na mesa de altar existem, também, três florões, uma em cada pé das colunas e outra aos pés do S. António, e outros quatro sobre a banqueta. (Figura 20)



Figura 20- Três florões, uma em cada pé das colunas e outra aos pés do S. António, e outros quatro sobre a banqueta. Fonte: Anaïs ROLO

Com apoio no sotabanco, o corpo do retábulo é constituído ao centro pelo nicho em arco campanulado, emoldurado por bordadura dourada, que abriga a imagem de Santo António (Figura 21).



Figura 21- Arco campanulado, emoldurado por bordadura dourada, que abriga a imagem de Santo António. Fonte: Anaïs ROLO

As colunas estão pintadas de tom avermelhado marmoreado, com o terço inferior separado por um panejamento (Figura 22). Ao centro, entre o friso e a cornija, um resplendor circular raiado, no qual se projetam elementos como a cruz, o livro (evangelho), envolvidos numa espécie de nuvem. (Figura 22). A cornija tem dentículos dourados. O remate, apresentando um desenho triangular, contornando por volutas, a que se juntam elementos florais, projetasse para além do plano retabular e avança junto ao forro da nave.



Figura 22- Da esquerda para a direita: Colunas em marmoreado, com um panejamento. Resplendor circular raiado, como a cruz, o livro (evangelho), envolvidos numa nuvem. Fonte: Anaïs ROLO

Resumindo, o **Retábulo António do Pão dos Pobres é constituído pelos seguintes componentes:**²⁴

- ▮ **Santo António:** madeira pintada; manto castanho aveludado; altura: 122cm; o menino jesus encaixa e tem 32cm de altura;
- ▮ **S. Bento** (lado esquerdo): madeira policromada; resplendor em latão prateado; báculo móvel; altura: 50cm;
- ▮ **S. Sebastião** (lado direito): madeira policromada; resplendor em latão prateado; altura: 55cm;

1.5.2.3. Retábulo de Imaculado Coração de Maria e Sagrado Coração de Jesus da igreja de Castelo do Neiva, em Viana do Castelo²⁵

No lado oposto, na nave colateral esquerda, o retábulo transversal ao primeiro arco é dedicado ao Imaculado Coração de Maria e Sagrado Coração de Jesus (Figura 23).



Figura 23-Retábulo de Imaculado Coração de Maria e Sagrado Coração de Jesus.
Fonte: Anais ROLO.

²⁴ As referências utilizadas foram retiradas de um documento fornecido pelo padre Xavier Moreira (Padre da freguesia de Castelo do Neiva) “Apontamentos históricos e num Inventário Artístico Paroquial” realizado por Manuel de Passos da Silva em 1987. (Apêndice 1)

²⁵ As referências utilizadas foram retiradas de um documento fornecido pelo padre Xavier Moreira (padre da freguesia de Castelo do Neiva), realizado pelo Departamento do Património Imóvel, Artístico e Documental de Viana do Castelo no dia 5 de setembro de 2017, na qual tinha como objetivo analisar a igreja e sugerir umas remodelações/obras da mesma. (Apêndice 1)

Em particular, no resplendor circular raiado reúne no interior dois corações (Figura 24), assim também no nicho apresenta as duas esculturas. O frontal da mesa de altar em formato trapezoidal apresenta motivos florais e enrolamentos vegetalistas expansivos para as laterais a partir de um ornamento central. Sobre a banqueta ornada com cinco florões em talha dourada (Figura 24) e, em cada um dos lados os pedestais das colunas do corpo do retábulo, com o interior da face afundado, recortado por linha dourada, pintado de azul marmoreado e ornato de acanto em talha ao centro, como acontece no retábulo da Nossa Senhora das Dores.

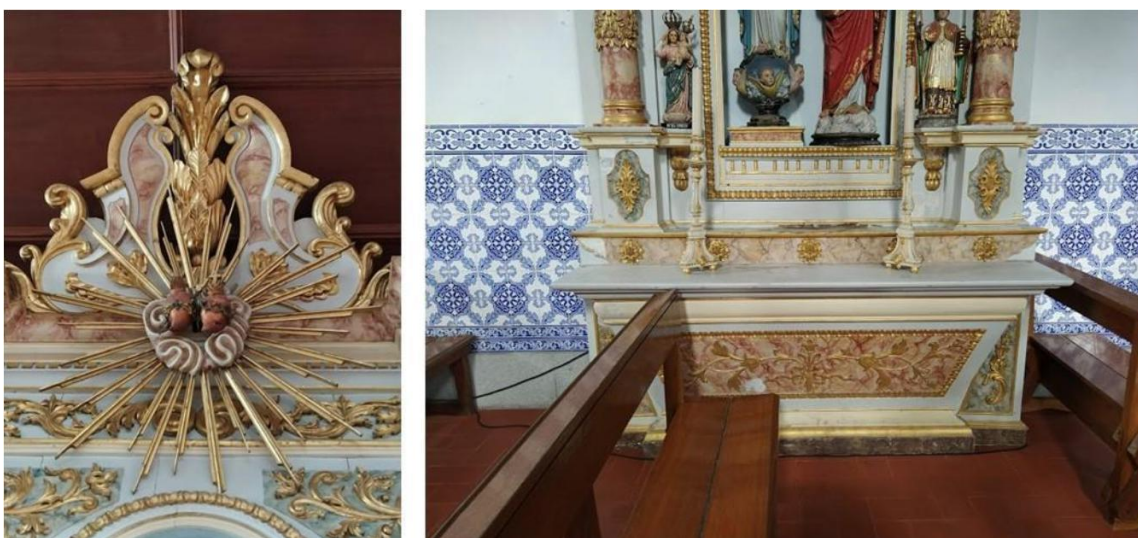


Figura 24- Da esquerda para a direita: Resplendor circular com dois corações; Mesa de altar em formato trapezoidal com motivos florais e enrolamentos vegetalistas nas laterais. Existe também cinco florões em talha dourada. Fonte: Anaïs ROLO

Apoiado no sotabanco, o corpo do retábulo é constituído ao centro pelo nicho em arco campanulado, emoldurado por bordadura dourada, que abriga a imagem de Imaculado Coração de Maria e Sagrado Coração de Jesus (Figura 25).

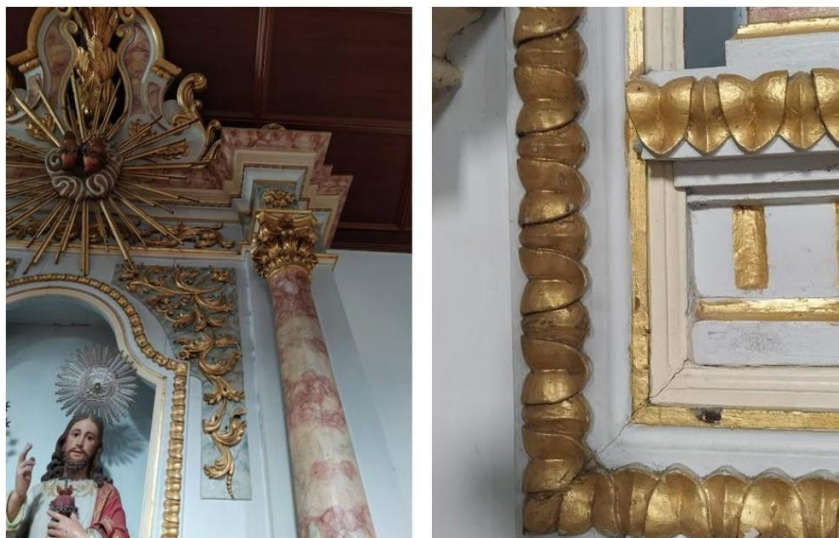


Figura 25- Arco emoldurado por bordadura dourada, que abriga a imagem de Imaculado Coração de Maria e Sagrado Coração de Jesus. Fonte: Anaïs ROLO

As mísulas laterais, sustentam a imagem de Nossa Senhora da Cabeça e a imagem de um santo bispo (Figura 26). As colunas estão pintadas em tom avermelhado marmoreado, com o terço inferior separado por grinaldas, como acontece com o retábulo da Nossa Senhora das Dores.

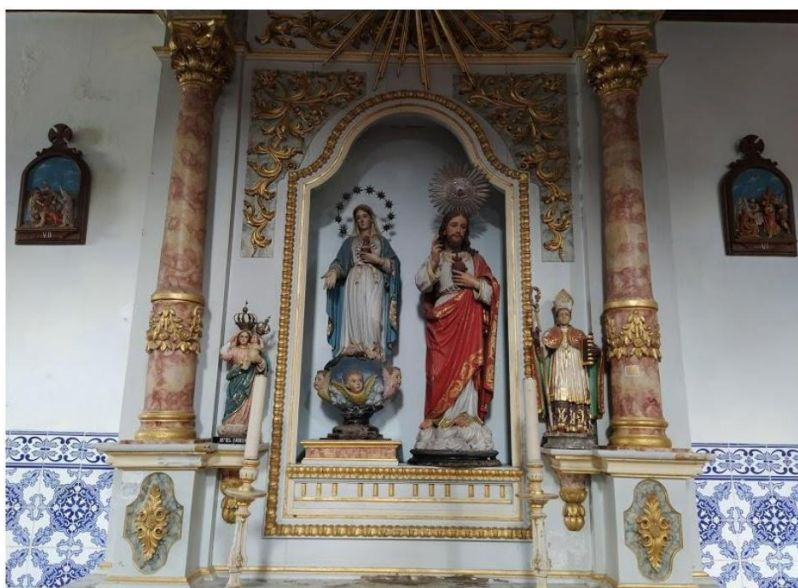


Figura 26- Mísulas laterais, à esquerda, a imagem de Nossa Senhora da cabeça e, à direita, a imagem de um santo Bispo. Fonte: Anaïs ROLO

No entablamento, faixa horizontal com enrolamentos vegetalistas em talha dourada e no alinhamento vertical dos capitéis, sobre pintura em marmoreado, um florão dourado em cada lado. A cornija tem denticulos dourados. O remate, apresentando um desenho triangular, contornando por volutas, a que se juntam elementos florais, projetasse para além do plano retabular e avança junto ao forro da nave. (Figura 27)

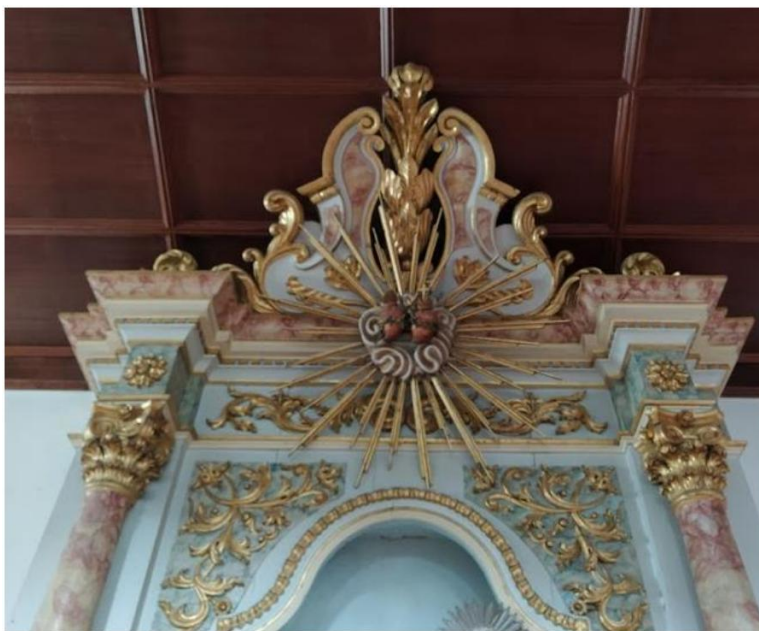


Figura 27- Faixa horizontal com enrolamentos vegetalistas em talha dourada e um florão dourado em cada lado dos capitéis. O remate, apresentando um desenho triangular, contornando por volutas, a que se juntam elementos florais, projetasse para além do plano retabular. Fonte: Anais ROLO

Resumindo, o **Retábulo de Imaculado Coração de Maria e Sagrado Coração de Jesus é constituído pelos seguintes componentes:** ²⁶

- ▮ **Sagrado Coração de Jesus:** Madeira policromada; resplendor em latão dourado; altura: 100cm;
- ▮ **Sagrado Coração de Maria:** Madeira policromada; coroa de 12 estrelas tendo cada uma, ao centro, vidro azul; altura: 95cm.
- ▮ **S. Silvestre** (à direita): madeira policromada; altura: 59cm
- ▮ **Nossa Senhora da Cabeça** (à esquerda): madeira policromada; coroa: latão dourado; altura: 40cm.

²⁶ As referências utilizadas foram retiradas de um documento fornecido pelo padre Xavier Moreira (Padre da freguesia de Castelo do Neiva) “Apontamentos históricos e num Inventário Artístico Paroquial” realizado por Manuel de Passos da Silva em 1987. (Apêndice 1)

1.5.2.4 Retábulo da Nossa Senhora do Rosário da igreja de Castelo do Neiva, em Viana do Castelo ²⁷

Também na nave colateral esquerda existe outro retábulo com a imagem Nossa Senhora do Rosário (Figura 28), ladeado pelas imagens de Santo Isidro e do Menino Jesus Salvador do Mundo, acompanhadas, na direita com as maiúsculas «ANNO» e na esquerda com a data «1896» (Figura 28).

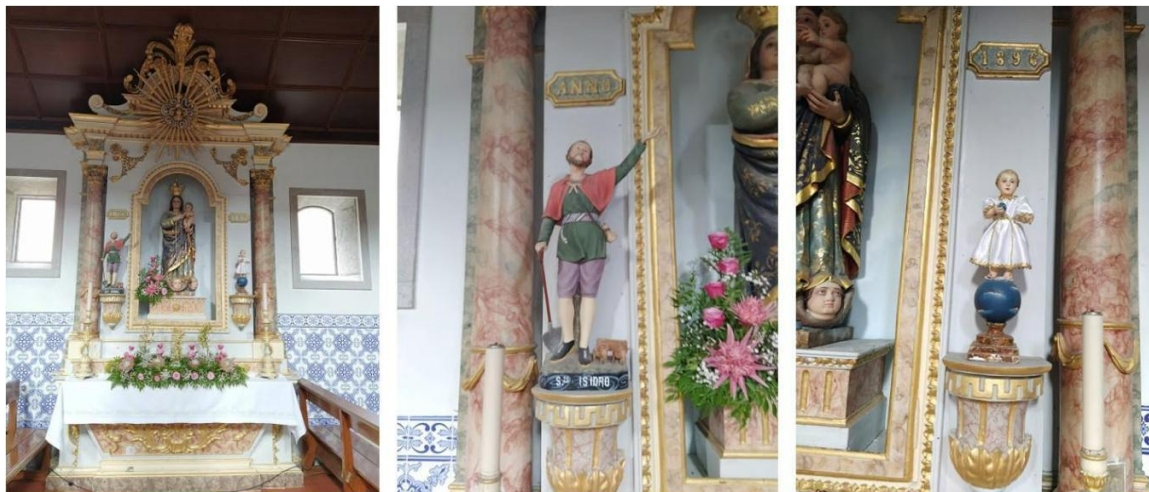


Figura 28- Da esquerda para a direita: Retábulo da Nossa Senhora do Rosário. Imagens de Santo Isidro e do Menino Jesus Salvador do Mundo, acompanhadas, na direita com as maiúsculas «ANNO» e «1896». Fonte: Anais ROLO

Da mesma forma que os retábulos anteriores, este apresenta uma mesa de altar em formato trapezoidal com motivos florais e enrolamentos vegetalistas expansivos para as laterais a partir de uma cruz, sendo esta o ornamento central. Existem também três florões, uma em cada pé das colunas e outra aos pés da Senhora do Rosário, e outros quatro sobre a banqueta. Apoiado no sotabanco, o corpo do retábulo é constituído ao centro pelo nicho em arco campanulado, emoldurado por bordadura dourada, que abriga a imagem da Senhora do Rosário (Figura 29). As colunas estão pintadas de tom avermelhado marmoreado, com o terço inferior separado por um panejamento. Ao centro, entre o friso e a cornija, um resplendor circular raiado, no qual se projeta a coroa envolvida numa espécie de nuvem. (Figura 29)

²⁷ As referências utilizadas foram retiradas de um documento fornecido pelo padre Xavier Moreira (padre da freguesia de Castelo do Neiva), realizado pelo Departamento do Património Imóvel, Artístico e Documental de Viana do Castelo no dia 5 de setembro de 2017, na qual tinha como objetivo analisar a igreja e sugerir umas remodelações/obras da mesma. (Apêndice 1)

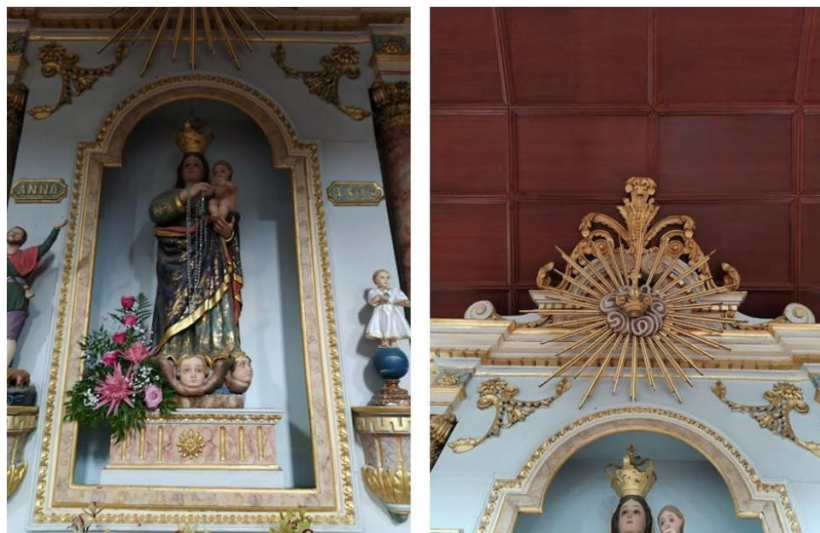


Figura 29-Da esquerda para a direita: Imagem da Senhora do Rosário, emoldurada por bordadura dourada. Resplendor circular raiado, no qual se projeta a coroa envolvida numa espécie de nuvem-
Fonte: Anaïs ROLO

Resumindo, o **Retábulo de Nossa Senhora do Rosário é constituído pelos seguintes componentes**²⁸

- ▮ **Senhora do Rosário:** madeira policromada; coroa em latão dourado; altura: cm (+/-)
- ▮ **Menino Jesus** (à direita): madeira policromada; altura: 43 cm.
- ▮ **Santo Isidro:** barro pintado; altura: 62 cm
- ▮ **Data:** 1896

1.5.3 Os Azulejos: ²⁹

As paredes interiores são rebocadas com argamassa de cimento e pintadas de branco, com lambrim em azul moderno (altura: 1,40 cm). Existem dois padrões relativamente aos azulejos, um nas naves colaterais e outro na capela-mor. (Figura 30)

²⁸ As referências utilizadas foram retiradas de um documento fornecido pelo padre Xavier Moreira (Padre da freguesia de Castelo do Neiva) “Apontamentos históricos e num Inventário Artístico Paroquial” realizado por Manuel de Passos da Silva em 1987. (Apêndice 1)

²⁹ As referências utilizadas foram retiradas de um documento fornecido pelo padre Xavier Moreira (padre da freguesia de Castelo do Neiva), realizado pelo Departamento do Património Imóvel, Artístico e Documental de Viana do Castelo no dia 5 de setembro de 2017, na qual tinha como objetivo analisar a igreja e sugerir umas remodelações/obras da mesma. (Apêndice 1)



Figura 30-Da esquerda para a direita: Padrão das naves colaterais da igreja. Padrão das naves colaterais da capela-mor- Fonte: Anaïs ROLO

1.5.4 Outros elementos:³⁰

- || **A imagem do Senhor dos Passos** encontra-se isolada, encostada à parede Nascente, sobre andor. (Figura 31)



Figura 31- Da esquerda para a direita: a imagem do Senhor dos Passos e elementos decorativos em talha dourada do suporte. Fonte: Anaïs ROLO

³⁰ As referências utilizadas foram retiradas de um documento fornecido pelo padre Xavier Moreira (padre da freguesia de Castelo do Neiva), realizado pelo Departamento do Património Imóvel, Artístico e Documental de Viana do Castelo no dia 5 de setembro de 2017, na qual tinha como objetivo analisar a igreja e sugerir umas remodelações/obras da mesma. (Apêndice 1)

As referências utilizadas foram retiradas de um documento fornecido pelo padre Xavier Moreira (Padre da freguesia de Castelo do Neiva) “Apontamentos históricos e num Inventário Artístico Paroquial” realizado por Manuel de Passos da Silva em 1987. (Apêndice 1)

- || **O ambão:** O ambão, em talha dourada, é uma reprodução hodierna do estilo barroco. Talha policromada e em ouro; altura: 117 cm (+/-). Este ambão apresenta diversos elementos florais, nomeadamente flores, folhas e uvas. (Figura 32)



Figura 32- Da esquerda para a direita: Ambão situado na capela-mor. Elementos florais que decoram o próprio ambão- Fonte: Anaïs ROLO

- || **Púlpito:** Na nave central, o púlpito, sendo este em madeira policromada, está situado na parede lateral esquerda da nave central. O púlpito apresenta uma caixa apainelada com o interior pintado com tons avermelhados, marmoreados, com ornatos em talha dourada e um dossel, com lambrequim. Entre o púlpito e o dossel, está uma cartela granítica com a inscrição: «REFORMADA/ EM/ 1931» O suporte em granito do púlpito está em balanço, suprimindo o capitel onde assenta a união dos arcos. (Figura 33)



Figura 33- Da esquerda para a direita: Púlpito situado na parede lateral esquerda da nave central. Caixa apainelada com o interior marmoreado e com ornatos em talha dourada- Fonte: Anaïs ROLO

- || **Banco:** madeira policromada (Figura 34) (feito a partir do aproveitamento das sanefas da porta que existia na parede esquerda entre o arco-cruzeiro e o altar-mor, que deu lugar ao arco que dá aceso à capela batismal).



Figura 34- Banco situado na capela-mor, com elementos florais decorativos em talha dourada.
Fonte: Anaïs ROLO

- || **Cruz da Capela-mor:** em forma trevada; altura: 194cm (Figura 35)

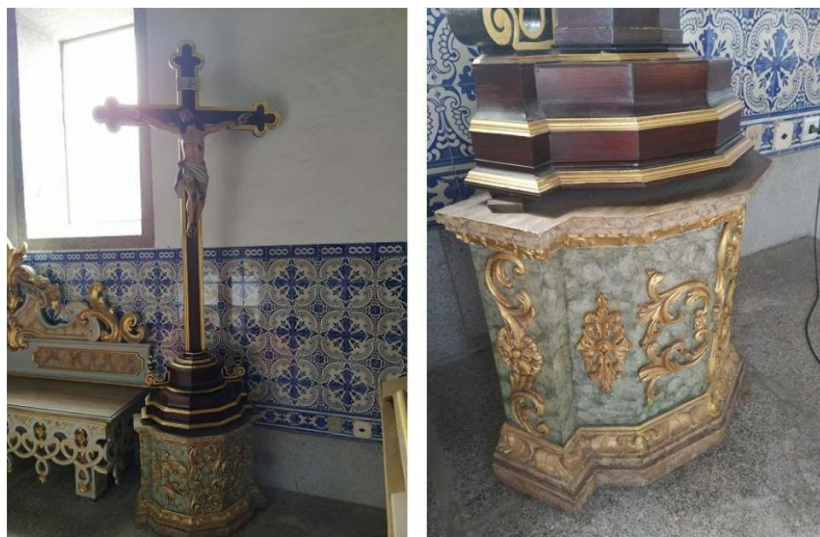


Figura 35- Da esquerda para a direita: Cruz situada na capela-mor, junto do banco e do ambão, com o seu pé de apoio decorado com elementos florais em talha dourada. Fonte: Anaïs ROLO

- || **Arco que dá acesso à Capela-mor** (arco triunfal) (Figura 36): O arco cruzeiro de volta perfeita assenta em pilastras apaineladas em granito saliente. Está revestido por sanefão ou sobrearco fechado por custódia e preenchido por volutas

contracurvadas decoradas com enrolamentos vegetalistas, contas, óvalos e grinaldas em talha dourada.



Figura 36- Arco que dá acesso à Capela-mor com elementos vegetais em talha dourada.
Fonte: Anaïs ROLO

1.6 Considerações finais

Ao longo do levantamento fotográfico da igreja, observou-se que existem vários elementos em comum, nomeadamente entre os retábulos laterais, do retábulo-mor, dos azulejos e mesmo com alguns elementos decorativos.

Desta forma é possível observar:

- **Elementos florais** idênticos entre o padrão do azulejo das naves laterais da igreja, do retábulo-mor e do ambão. O elemento que se destaca é a **Folha de acanto** (Figura 37);

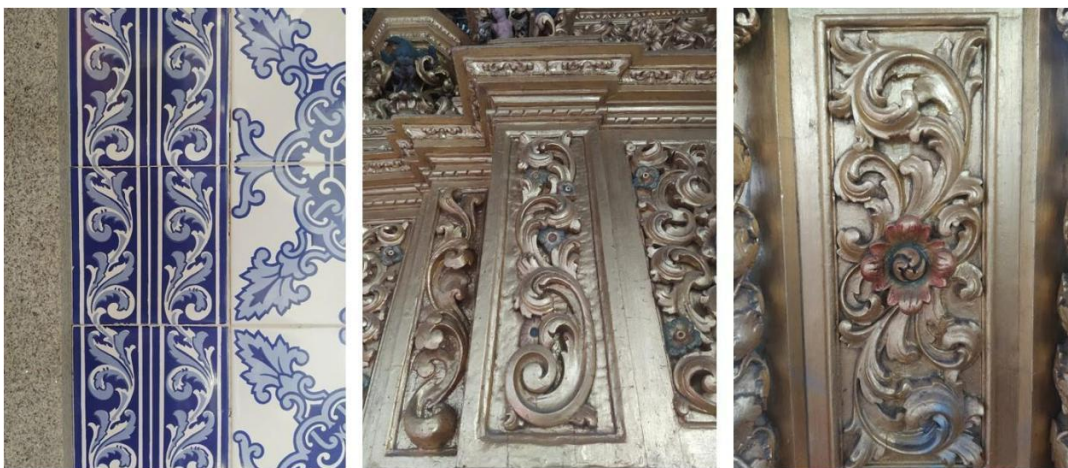


Figura 37- Elementos idênticos entre, da esquerda para a direita, os azulejos, o retábulo-mor e elementos decorativos do ambão. Fonte: Anaïs ROLO

- || **Elementos florais** idênticos entre o padrão do azulejo das naves colaterais da igreja e elementos decorativos dos retábulos que se encontram também nas naves colaterais. O **Florão** (Figura 38);



Figura 38- Elementos idênticos entre, da esquerda para a direita, os azulejos e elementos decorativos dos retábulos. Fonte: Anaïs ROLO

- || **Elementos florais** idênticos entre o padrão do azulejo capela-mor, do retábulo-mor, dos elementos decorativos da base da cruz e do tampo dos bancos que se encontram atrás da mesa do altar, ao lado da cadeira do padre (Figura 39);



Figura 39- Elementos idênticos entre, da esquerda para a direita, os azulejos, o retábulo-mor e elementos decorativos do pé da Cruz da Capela-mor. Fonte: Anaïs ROLO

- || **Elementos florais** idênticos que decoram o ambão e do sacrário. **Cachos de uva** (Figura 40);



Figura 40- Elementos idênticos entre, da esquerda para a direita, os azulejos, o retábulo-mor e elementos decorativos do pé da Cruz da Capela-mor. Fonte: Anaïs ROLO

- **Elementos decorativos** em talha que se repetem pelos retábulos, pelo facto de estes serem simétricos, como o caso dos florões, das grinaldas, dos motivos florais e enrolamentos vegetais, das molduras douradas e das folhas douradas como já foi possível observar anteriormente.

2 A AÇÃO DO DESIGN NO ÂMBITO DA JOALHARIA

2.1 Estado de Arte

Ao longo dos tempos, a joalheria tem sido a imagem da riqueza de um povo, transmitindo os costumes e as formas de viver portuguesas (ALVES, 2012). Além disso, e segundo Rita Freitas (2017), a jóia é um objeto com valor simbólico, portador de signos e de significações, em que a peça apresenta significado, conteúdo, história e a narração da cultura de um determinado lugar. A joalheria nacional continua a ter uma identidade bastante forte, carregada de valores simbólicos, que na atualidade são caracterizados pelas técnicas tradicionais. Apesar do seu simbolismo, a joalheria, como outros setores manufatureis, “(...) tem a necessidade de uma forte transformação, que acompanhe a evolução de uma sociedade à procura de novos valores identificativos.” (APARO, SOARES, 2012; 15) Este tipo de desenvolvimento tem de ter em conta em não danificar todas as qualidades que identificam a jóia e o seu processo produtivo.

A joalheria portuguesa tem sido um âmbito que se tem distinguido a nível internacional devido à sua “(...) originalidade e qualidade dos seus produtos (...)” (CARDOSO, 2019; 7). O mercado da joalheria tende a ter um grande potencial e crescimento, pois nos dias de hoje, a jóia deixa de ser unicamente um investimento de valor e torna-se numa manifestação de arte e de identidade do seu utilizador (CUNHA, 2015). Além do significado e da própria cultura que a peça pode transmitir, ela “(...) sempre foi uma aliada do corpo, sempre presente, ao longo das épocas, testemunho das vivências e da história do homem” (OLIVEIRA, 2008: 29). Existe assim, uma relação entre o corpo e a jóia, onde apresentam uma cumplicidade. A jóia não apresenta uma função exatamente utilitária, mas o ritual de usar jóias ainda se mantém nos dias de hoje. Estas acabam por não ser unicamente um elemento decorativo, mas sim num produto cheio de significados, particulares ou coletivos (OLIVEIRA, 2008). Para Ermanno Avaro, a jóia pode ser “(...) um produto da cultura material cuja presença da decoração a torna num objeto semântico, capaz de distinguir não só o objeto em si, mas também quem o usa (...)” (AVARO, Cit in FREITAS, 2017: 22).

Até ao ano passado e segundo a revista Portugal global (2019), as empresas portuguesas da área da joalheria estavam associadas à “(...) tradição milenar da arte a novos conceitos contemporâneos e inovadores de design, utilizando novas ferramentas e matérias-primas (...)” (CARDOSO, 2019: 7). O sector da joalheria estava em crescimento, devido à tradição, à continuidade das técnicas tradicionais e dos processos artesanais. O saber dos artesãos (Figura 41) aliado à metodologia do design, orientou a joalheria para a inovação, transmitindo o conhecimento das tradições portuguesas para o resto do mundo.



Figura 41- O saber dos artesãos no desenvolvimento de novas peças, levando a inovação no âmbito da joalheria. Fonte: Portugalglobal AICEP ³¹

³¹ Fotografia obtida na revista: Portugalglobal AICEP. Portugal Global. N.º 120. Maio 2019. Pag.7

2.2 A técnica da Filigrana

A palavra filigranada deriva do latim FILUM que significa fio e GRANUM, que significa grão. A filigrana é uma arte manual, que exige bastante trabalho, dedicação, paciência, imaginação e destreza, por parte dos artesãos. Esta técnica trata-se de uma arte que trabalha os metais, nomeadamente o ouro, a prata, o bronze e outros, através de grandiosos fios desses metais, que estão subtilmente entrelaçados, dando assim origem a obras de arte e de vários padrões.³² A filigrana, encontra-se particularmente no âmbito de ourivesaria e joalharia e insere-se no tipo popular. Apesar de esta não ser uma tradição específica da cultura nacional, constitui uma das formas mais características das artes populares portuguesas. (ALVES, 2012)

A escolha da filigrana para este artigo deve-se à forte identidade da joalharia portuguesa. “A filigrana detém valores simbólicos e culturais antiquíssimos que perpetuam, até hoje, um perfil estético e produtivo altíssimo na cultura da joalharia portuguesa. Por muitos séculos, a filigrana lusitana constituiu um património de gestos, processos e formas que contradistinguem esta arte produtiva (...)” (APARO, SOARES, 2012; 15). Esta técnica representa vários temas “(...) da história, cultura e Tradição Portuguesa, do mar, natureza, religião ou o amor. São disso exemplo, os corações de Viana, as arrecadas, os crucifixos, os brincos de fuso ou à rainha, as cruces de Malta, os colares de conta.”³³ De acordo com Iolanda Marques (2014) a filigrana tem sido acompanhada por duas correntes, uma que diz respeito à sua produção e outra ao seu uso. Segundo a mesma autora, a filigrana inicial era considerada como “(...) um artefacto secundário da jóia, como técnica de primor e de “sentimento artístico”, aplicada em adereços de luxo, de uso profano e sagrado, com requinte no desenho cuja configuração artística e o seu imaginário, faziam com que a filigrana se integrasse num tipo de ourivesaria dirigida as classes sociais mais altas da escala social.” (MARQUES, 2014; 43)

Atualmente, devido à crise económica e social no âmbito da joalharia, mas principalmente, no setor da filigrana, pode-se assistir à extinção das atividades e das técnicas, mas também dos valores que estão associados à filigrana (APARO, 2010). Como já foi referido anteriormente, hoje em dia “(...) o setor da joalharia propõe uma visão do produto sempre mais orientada para a sua definição qualitativa, projetada numa escolha atenta de materiais e de cenários emocionais para objetos cada vez mais caracterizados e caracterizadores. Este ramo move-se, revelando a sua capacidade de catalisar

³² <https://www.tradicaoportuguesa.pt/filigrana-portuguesa/> (Acedido a 21 de março de 2020)

³³ <https://www.tradicaoportuguesa.pt/filigrana-portuguesa/> (Acedido a 21 de março de 2020)

acontecimentos, informações, sentimentos e outras indicações de uma sociedade.” (APARO, SOARES, 2012; 15) A filigrana, além de ser uma testemunha da identidade da joalheria portuguesa, está bastante presente no Norte de Portugal, nomeadamente, em Viana do Castelo. A mulher Minhota, principalmente nos dias de festa da cidade, tem por hábito se trajar com as jóias tradicionais, como as contas (Figura 42), os corações (Figura 42), os brincos à rainha (Figura 42), os brincos à camponesa (Figura 42), entre outras, em que a filigrana é bastante utilizada por uma tradição regional (APARO, 2010).



Figura 42- Da esquerda para a direita: Colar de contas em Filigrana, Fonte: Tom Glow ³⁴. Pendente Coração de Viana em Filigrana, Fonte: Alma e Coração ³⁵. Brincos à Rainha em Filigrana, Fonte: Alma e Coração ³⁶. Brincos à Camponesa em Filigrana, Fonte: Saudade Jewels ³⁷

As pessoas querem recuperar a tradição que se tem perdido ao longo dos tempos, como se observou com os brincos de Viana, em que estes começaram a estar na moda e a serem vendidos em todos os tamanhos (FREITAS, 2017). A partir desse momento, a maior parte das ourivesarias começou a vender este tipo de jóia e algumas delas apostaram na inovação, produzindo peças modernas utilizando na mesma as técnicas da filigrana e o saber dos ourives portugueses.

Embora a jóia seja portadora de conhecimento acerca da cultura material e/ou imaterial de um povo e tenha a competência para narrar uma verdade de modo alternativo e atual, ela é também – provavelmente, acima de tudo – um elemento veiculador de emoções.

Considerado as circunstâncias atuais que afetam a vida das pessoas e as remetem ao isolamento obrigatório dos seus lares, o design de um sistema de jóia poderá converter-se numa ocasião para proporcionar momentos de felicidade na vida das pessoas.

³⁴ Fotografia obtida através do site: <http://tomglow.com/wordpress/shop/colar-contas-de-viana/> (Acedido a 2 de agosto de 2020)

³⁵ Fotografia obtida através do site: <https://www.almaecoracao.pt/joalheria-portuguesa-Filigrana-Pendente-Coracao-de-Viana-Filigrana-Prata-ouro-23> (Acedido a 2 de agosto de 2020)

³⁶ Fotografia obtida através do site: <https://www.almaecoracao.pt/joalheria-portuguesa-filigrana-brincos-a-rainha-prata-ouro-9> (Acedido a 2 de agosto de 2020)

³⁷ Fotografia obtida através do site: https://www.saudade-jewels.com/index.php?route=product/product&product_id=206 (Acedido a 2 de agosto de 2020)

2.3 Conexões entre materiais nobres e materiais alternativos

Com o aparecimento da COVID-19, houve a necessidade das pessoas permanecerem em suas casas, para evitarem contágio deste novo vírus, que está a atormentar tudo e todos. Este confinamento obrigatório provocou uma crise económica a nível mundial num curto espaço de tempo. Ainda é questionado o tempo que será necessário para que tudo volte a normalidade e quando o mundo sairá desta grande crise económica. (SULLIVAN, 2020)³⁸

Portugal foi um dos países que ficou bastante afetado pela crise, havendo quase uma paralisação de alguns setores, que causou problemas financeiros a inúmeras famílias, devido ao aumento do desemprego. (s.n., 2020)³⁹ Desta forma, as famílias procuraram novas fontes de rendimento, para poderem pagar as suas contas, nomeadamente, com a venda de peças de ouro e prata.

No âmbito da joalharia, já em 2012, quando Portugal passava por uma crise financeira, inúmeras peças de joalharia com valor histórico e artístico foram derretidas pelas lojas de compra e venda de ouro, onde só houve interesse no valor do próprio metal. (CARVALHO, 2012)⁴⁰ Esta situação repete-se nos dias de hoje com a nova crise, onde existe a procura de dinheiro rápido, recorrendo aquilo que têm em casa e que pode ser vendido para fazer face às necessidades do dia a dia. (CARVALHO, 2012); (MONTEIRO, 2020). Desta forma, “A história do ouro em Portugal está a ser delapidada porque as famílias estão a vender jóias únicas que vão ser derretidas e a trocar património por alguns euros” (MONTEIRO, 2020; 8) Segundo a mesma fonte, Emília Monteiro (2020) o preço do ouro, a nível mundial, está a subir consideravelmente, levando às pessoas a venderem peças que apresentam registos de técnicas de trabalho tradicionais, de usos e costumes e de tendências da ourivesaria portuguesa. De acordo com Manuel de Sousa “(...) venderam-se fios e anéis, mas também se venderam e derreteram jóias únicas, peças feitas por encomenda, de valor incalculável, que eram parte da história das famílias, das épocas em que foram feitas e da sociedade. Perdeu-se tudo porque a grande maioria das empresas que compraram o ouro não estavam sensibilizadas para a arte e para o valor histórico das peças.” (MONTEIRO, 2020, 9).

³⁸ <https://www.dw.com/pt-002/as-consequ%C3%Aancias-da-covid-19-para-a-economia-mundial/a-53021449> (Acedido a 27 de agosto de 2020)

³⁹ <https://observador.pt/2020/05/31/covid-19-as-quebras-que-a-pandemia-provocou-na-economia/> (Acedido a 27 de agosto de 2020)

⁴⁰ https://www.publico.pt/2012/04/21/jornal/portugal-esta-a-derreter-parte-da-sua-historia-da-joalharia-24413811?fbclid=IwAR0V1OmR-3kZKOAJ_GIhIcR4tW4ZBjyPMKV40YZWnCIgeb_2dFrFtEFPbb4 (Acedido a 29 de julho de 2020)

Para poder dar continuidade às tradições e ao saber fazer, que estão a ser perdidos e desvalorizados na fundição das peças, nesta investigação será desenvolvido um projeto ao nível de protótipo, utilizando técnicas e materiais tradicionais, mas cruzando-os com outros materiais alternativos. Esta ação pretende contribuir para a manutenção do valor histórico e simbólico da cultura de um povo, mas ligando-o a materiais e técnicas próprios da nossa modernidade. Trata-se de uma escolha que assume o passado como uma referência para poder pensar o presente do ser humano. Pretende-se estabelecer uma relação entre materiais nobres - como o caso da prata - com outros materiais - como a madeira, conectando a técnica da filigrana com a talha dourada. Esta ação poderá, de igual modo, fomentar a ligação entre os próprios artesãos de âmbitos distintos. O facto de existir esta relação, permite o renascimento do próprio setor e a possibilidade de dar continuidade a ofícios que, nos dias de hoje, poucas das vezes são inseridos e valorizados para o desenvolvimento de novos projetos. Por um lado, é fundamental construir uma relação com os mestres ourives artesãos - aqueles que têm desempenhado um papel fundamental na continuidade de técnicas específicas como a filigrana - pois é com eles que será possível adquirir todo o saber fazer. Por outro lado, parece importante assumir a consciência ecológica, o cuidado que há na reutilização de materiais e utilização de desperdícios na criação de novas peças. Neste caso, visto que é necessário o uso da madeira para a talha, houve o cuidado de utilizar desperdícios de madeira que existiam nas oficinas dos artesãos. O facto de existir um consumo mais sustentável, permite à própria peça ter valores acrescentados, nomeadamente na expressividade, na simbologia e ao próprio conceito ecológico.

Desta forma, o trabalho desenvolvido ao longo desta dissertação, nomeadamente na criação de um sistema de jóia que cruza materiais e técnicas distintas, são uma mais-valia para o âmbito da joalharia. Como sustenta DELAS (2016) “(...) as jóias portuguesas estão em alta. O renascimento de um setor de que quase não se ouviu falar durante anos é fruto da iniciativa privada e do associativismo, das tecnologias inovadoras, mas também do crescimento do orgulho na tradição nacional.”⁴¹

⁴¹ <https://www.delas.pt/joalharia-portuguesa-um-sector-a-dar-a-volta-ao-mundo/moda/55620/?fbclid=IwAR2aYSV9ckBuVC11HVVWxqXhY-pfqkK1RU8eUiOQVn4yL1zShO6PHsBM9UX4> (Acedido a 30 de julho de 2020)

2.4 Casos de Estudo

Para validar este estudo são apresentados os casos de estudo de **René Lalique, a Wiener Werkstätte, Kukas, Alberto Gordillo, Tereza Seabra, Filomeno Pereira de Sousa, Yuxi Sun e Lina Peterson**. Esta escolha fundamenta a ação de diferentes projetistas que, em diferentes momentos históricos, operavam e atuam no âmbito da joalheria, promovendo ligações improváveis entre materiais, tecnologias e técnicas.

A escolha destes casos de estudo provém do trabalho realizado em conjunto com a orientadora, em que esta indicava determinadas referências, como momentos históricos e artistas. Através de uma pesquisa extensa, tendo em conta todas as indicações da orientadora, chegou-se a uma diversidade de artistas em diferentes tempos históricos, fortalecendo desta forma a validação deste estudo.

No início do século XX, René Lalique provocou uma renovação de modelos e materiais, levando à valorização da escultura na joalheria e cruzando materiais valiosos com materiais considerados impróprios para aquele âmbito. No mesmo século, a Wiener Werkstätte descartou o convencional e valorizou o próprio design, a criatividade, destacando o artesanato como elemento fundamental.

A partir dos anos 50, em Portugal, Kukas e Alberto Gordillo foram os pioneiros da joalheria de autor, com a implementação de vários materiais nas suas peças, sendo estes materiais não preciosos. Tereza Seabra e Filomeno Pereira de Sousa deram continuidade à geração de Kukas e Alberto Gordillo, com a inauguração de escolas de joalheria e a criação de peças únicas, tendo sempre em conta o valor da própria peça, a nível de design, e não dos materiais utilizados.

Na atualidade, Lina Peterson apresenta uma coleção com a técnica da talha na criação de um sistema de jóias e Yuxi Sun mostra uma série que conta a história de diferentes indivíduos através da junção de peças.

2.4.1. O processo criativo de René Lalique

René Lalique, nas suas jóias “(...) se interessou por uma profunda renovação dos modelos e dos materiais que permitisse ultrapassar o verdadeiro impasse a que a falta de criatividade conduzia a arte da joalheria na segunda metade do século XIX, presa, como vimos, à repetição mecânica dos padrões estilísticos do passado e à procura da sumptuosidade e da riqueza dos materiais.” (FERREIRA, 1997; 42). Segundo Maria Teresa Gomes Ferreira (1997), a sociedade em que vivia na altura René Lalique, século XX, estava

em plena evolução, instável e inquieta nas suas convicções e aspirações. Esta continuava bastante presa aos sentimentos das tradições oitocentistas, mas também voltada para os problemas políticos, populistas e humanitários. Perante esta situação René Lalique, interessa-se profundamente na “(...) possibilidade de introduzir novas formas, acompanhando as tendências estéticas de vanguarda, o que levou à valorização da escultura na joalheria.” (FERREIRA, 1997; 43)

Ao longo do seu percurso, René Lalique reparou que o uso repetitivo do ouro, da platina e dos diamantes provocava uma exaustão, por isso teve o cuidado de implementar outro tipo de materiais e novas soluções, como o caso dos cifres, madrepérula, esmaltes, vidro, entre outros. (FERREIRA, 1997). A intenção do artista “(...) passava por um lado pela preocupação em tornar os objetos de imagem industrializada mais agradáveis, por outro, pela desmistificação das peças, procurando sistematicamente novas formas e materiais, por meio de misturas ousadas (...)”. (CUNHA, 2015; 56). René Lalique, além de fazer uma transição entre o âmbito da joalheria, dos vitrais e dos objetos, este ainda implementa no seu trabalho o conceito de narrativa, em que as peças projetadas pelo mestre narram uma determinada história (CUNHA, 2015). Dentro das suas inúmeras obras, o artista apresenta a pulseira “Mochos”. (Figura 43)



Figura 43- Pulseira “Mochos” de René Lalique. Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian ⁴²

⁴² Fotografias digitalizadas através do livro “Lalique: jóias.” da Fundação Calouste Gulbenkian

2.4.2. O processo criativo de Wiener Werkstätte

Em 1903, Josef Hoffmann e Koloman Moser criaram um ateliê Vieneses denominado Wiener Werkstätte, que representava a interação do trabalho artístico com o sistema produtivo, empregando uma estética mais funcional. Esta associação desenhou uma variedade de objetos, nomeadamente móveis e utensílios de uso cotidiano, como as jóias, padrões têxteis e roupa, com uma produção em escala industrial.⁴³ A Wiener Werkstätte teve como influência as mudanças que estavam a acontecer no campo das artes decorativas durante o movimento Art Nouveau, que estava a ser adotado por grande parte da Europa. O design começou a descartar o convencional e adorando a ideia em que o design e a criatividade deveriam inspirar o design e não o valor intrínseco.⁴⁴ Toda esta evolução no campo do design continuou com a Secessão de Viena. No século XX, Viena era considerada como o “(...) campo de batalha comum compartilhado por muitos dos mais importantes inovadores do início do século XX.”⁴⁵ (SCHWEIGER, 1990; 6)

A Secessão Vienense foi fundada em 1897, pelo pintor Gustav Klimt, como o primeiro movimento que influenciou o modernismo, onde defendia que as artes finas e decorativas também deviam ser valorizadas. Este movimento artístico era constituído por grupos de jovens artistas, em diferentes cidades, em que pretendiam afastar-se das correntes artísticas tradicionais representadas pela sociedade académica e das próprias exposições oficiais, indo assim ao encontro aos aspetos da arte nova francesa e inglesa. Gustav Klimt tinha como objetivo colocar a produção a nível dos outros países europeus, destacando assim a influência da arte nova escocesa, implementado um cromatismo não-naturalista, com a aplicação da sinuosidade e do carácter decorativo das linhas e formas. (BAPTISTA, 2015). Por um lado, neste período, dentro da Wiener Werkstätte, “(..) as formas orgânicas evoluem em direção ao geometrismo e à abstração formal (...) indicando os caminhos que o modernismo tomará no século XX.”⁴⁶ Por outro lado, existia o objetivo de promover os próprios membros a nível económico, em que apostavam na aprendizagem do artesanato, tornando assim o artesão como um membro fundamental para a equipa de produção de design, onde relacionava-se com os próprios artistas.⁴⁷ Existia o ideal da igualdade de status entre os artistas e os artesãos, onde “(...) dos designers (Hoffmann, Moser) e dos executores

⁴³ <https://lume-re-demonstracao.ufrgs.br/artnouveau/seze.php> (Acedido a 19 de julho de 2020)

⁴⁴ <https://www.langantiques.com/university/wiener-werkstatte/> (Acedido a 6 de julho de 2020)

⁴⁵ TRADUÇÃO LIVRE DO AUTOR: “Vienna was the common battlefield shared by many of the most important innovators of the early twentieth century.” SCHWEIGER (1990: 6)

⁴⁶ <https://lume-re-demonstracao.ufrgs.br/artnouveau/seze.php> (Acedido a 19 de julho de 2020)

⁴⁷ <https://www.langantiques.com/university/wiener-werkstatte/> (Acedido a 6 de julho de 2020)

(ourives, trabalhadores de laca, pintores, artesãos de couro e metal) são impressos lado a lado.”⁴⁸ (SCHWEIGER, 1990, 7)

No âmbito da joalheria, segundo Werner J. Schweiger (1990) a Wiener Werkstätte começou a produzir jóias logo nos primeiros anos, em que a sua colaboração com artesãos permitiu que não houvesse qualquer tipo de receios na utilização de qualquer material. Desta forma, “(...) as jóias foram concebidas para apresentar o artesanato do designer juntamente com a habilidade do artesão, criando jóias como arte com o objetivo de adornar o usuário. Foi embora a noção de jóias como símbolo de status e, como resultado, uma grande variedade de materiais ficou disponível como paleta para o designer, incluindo prata batida, cobre e um pouco de ouro. As gemas cortadas em cabochão foram usadas extensivamente, fixadas com pinças em repoussé e arame e valorizadas por sua cor e não por seu preço.”⁴⁹ De acordo com Werner J. Schweiger (1990), a utilização de outros materiais fez com que não houvesse uma dependência pelos materiais preciosos, nomeadamente, os diamantes, os rubis, as esmeraldas e as safiras, acabando assim valorizar o próprio artesanato e não os materiais. As jóias criadas em Viena tiveram a influência da “Frenche Art Nouveau”, em que os desenhos eram dominados por padrões japoneses e florais, pois dois dos joalheiros vienenses, Franz Aupmann e Gistav Fischmeister, eram alunos de René Lalique. A utilização de pedras semipreciosas, tornaram as peças mais belas e capazes de transmitir uma mensagem, um significado, através dos materiais utilizados. (SCHWEIGER, 1990)

Em termos de tipologias, salientam-se os **broches, os alfinetes de chapéu, os colares, os pentes de cabelo e as fivelas de cinto** criados pela Wiener Werkstätte e que “(...) foram projetados com uma estrutura externa, geralmente retangular, com vários elementos de design dentro. Enquanto o contorno era severo, os elementos internos mais intrincados podiam ser bastante sensuais com gavinhas ondulantes, flores esvoaçantes e folhas sinuosas. (...) Esse estilo forneceu uma grande quantidade de espaço negativo (aberto) para permitir que as roupas do usuário fossem exibidas, fornecendo interesse e cor adicionais.”⁵⁰ Desta forma, podemos observar o broche (Figura 44) e o pendente (Figura 44) de Josef Hoffmann, o colar (Figura 45) projetado e produzido pela própria empresa Wiener Werkstätte e o broche (Figura 45) esculpido por Dagobert Peche.

⁴⁸ TRADUÇÃO LIVRE DO AUTOR: “(...) the designers (Hoffmann, Moser) and the executants (goldsmiths, silversmiths, lacquer workers, painters, craftsmen in leather and metal) are printed side by side.” SCHWEIGER (1990: 7).

⁴⁹ <https://www.langantiques.com/university/wiener-werkstatte/> (Acedido a 6 de julho de 2020)

⁵⁰ <https://www.langantiques.com/university/wiener-werkstatte/> (Acedido a 6 de julho de 2020)



Figura 44- Da esquerda para a direita: Broche de Josef Hoffmann com Lapis Lazuli, Coral e outras pedras preciosas, c.1905. Executado por Eugen Pflaumer, c.1911. Fonte: Wiener Werkstatte ⁵¹; Pendente de Josef Hoffmann c.1905. Fonte:⁵²



Figura 45- Da esquerda para a direita: Colar em madrepérola e prata, Projetado e produzido pela Wiener Werkstätte; Broche Floral Esculpido. Fonte: Antique Jewelry University ⁵³

⁵¹ Fotografia adquirida em: <https://www.langantiques.com/university/wiener-werkstatte/> (Acedido a 2 de agosto de 2020)

⁵² Fotografia digitalizada através do livro “Wiener Werkstätte, Design in Vienna 1903-1932”

⁵³ Fotografia adquirida em: <https://www.langantiques.com/university/wiener-werkstatte/> (Acedido a 2 de agosto de 2020)

2.4.3. A Evolução da joalheria contemporânea na segunda metade do século XX (de 1950 a 1990)

No século XX, após a Segunda Grande Guerra Mundial, a joalheria surgiu com um novo paradigma, pois a própria sociedade sofreu alterações com os fins das ditaduras, melhorando assim as condições de vida das populações, com a própria expansão industrial. (GOMES, 2009) Filomeno Pereira de Sousa, numa entrevista afirmou que depois da Segunda Grande Guerra Mundial que a joalheria começou a ter uma expressão mais próxima da escultura e da pintura, afastando-se do design tradicional. Desta forma surgiu a joalheria contemporânea, onde se utilizava novas técnicas e novos materiais. (GARRANCHO, 2015)⁵⁴

A joalheria contemporânea, também designada como ‘Nova Joalheria’, dizia respeito à renovação da jóia, caracterizada por ser um objeto de luxo, pela sua rigidez, forma, material e pelo seu elitismo simbólico, foi transformada em “(...) uma nova dimensão social e política, ao mesmo tempo que a própria definição de jóia e a sua tradutibilidade em termos de escala, de relação forma/função e constituição material (...)”. (GOMES, 2009; 28) Com ‘Nova Joalheria’ os joalheiros iam ao oposto daquilo que se fazia anteriormente, o belo associado à estética burguesa, foi alterado por formas que se opusesse a essa característica e a utilização de materiais preciosos eram substituídos ou acompanhados por materiais pobres, nomeadamente papel, plásticos, madeiras, latão, cobre ou outros metais, fazendo assim contrariar a durabilidade do ouro. (CAMPOS, s.d.)⁵⁵ Desta forma, a joalheria contemporânea veio subestimar o próprio valor dos materiais que eram utilizados, por outros que eram menos tangíveis, existindo assim a inovação e se manifestando pela modernidade, existindo uma vertente mais existencial que representacional. Além disso, as relações dos artesãos com os designers permitiram a criação de novas técnicas e promoveram novas formas e conceitos, que foram fundamentais para a própria comunidade, ganhando assim novos valores a nível económicos, sociais, estéticos e ecológicos. A introdução dos artesãos com os designers, além de inovarem nas formas e nos conceitos, permitiu que fosse possível a aplicação de técnicas tradicionais na criação de peças contemporâneas (GOMES, 2009).

A renovação no âmbito da joalheria surgiu nos anos 50, apesar de ser nos anos 60 e 70, que se desenvolveu e se espalhou pela Europa. Os anos 60 e 70 foram marcados pelas

⁵⁴ <https://www.barlavento.pt/mais/talento/filomeno-pereira-de-sousa-4a-geracao-de-joalheiros-2> (Acedido a 21 de julho de 2020)

⁵⁵ <http://www.pin.pt/index.php/reflexoes-teoricas/criticas-e-recensoes/2704-joalheria-artistica-contemporanea-portugal-uma-arte-no-cruzamento-com-a-tutela-do-ministerio-das-financas> (Acedido a 21 de julho de 2020)

revoltas sociais e políticas, por parte dos trabalhadores e dos jovens, que se opunham e criticavam a própria tradição (SOARES, 2015). Desta forma, o reedificar do conceito da jóia deveu-se aos “(...) múltiplos modos o desejo de reedificar o conceito de jóia e questionar ideias estagnadas. Demarcava-se uma vanguarda experimentalista (...) que introduziu propostas irreverentes no campo artístico, contestando tudo o que pudesse associar-se a ideais burgueses, convenções culturais ou governamentais estabelecidas e circuitos comerciais tradicionais (...)”. (CAMPOS, s.d)⁵⁶

Os anos 60 evidenciaram mudanças a nível “(...) sociais e culturais, tais como a cultura adolescente e as mini saias, a Arte Zero e Minimal, os protestos estudantis e a emancipação das mulheres, a música Pop e a arte Pop. Os novos designers de joalheria também desafiaram estes valores estabelecidos no seu campo. A jóia deixou de ser um símbolo portátil de riqueza material, e a mulher uma extensão da prosperidade do marido, passando a ser também uma expressão destas ideias novas.” (SOARES, 2015; 63) Além disso, a década de 60 representa a evolução da própria joalheria, em que existe a relação artista-ourives, pois como já foi referido anteriormente, era utilizado um tipo de produção técnica e artística, acabando assim por ter uma vertente de arte plástica e não só produtiva e comercial. (SOARES, 2015) Esta relação artista-ourives, destacava-se pela sua ‘rebelia’ em regenerar a joalheria na recriação de conceitos, de formas, materiais e estilos, por se afastarem e deixarem a utilização dos barroquismos e dos revivalismos da joalheria nos Anos 50. (COMENDA, 2009) As mudanças sociais e económicas provocaram a idealização de um mundo melhor e a alteração nos paradigmas sociais, levando para um processo de reestruturação da jóia. Desta forma houve o aparecimento de escolas de arte e design que desempenharam um papel fundamental, estando abertas a “(...) um ensino mais aberto e adaptável a novas mudanças e influências, enquanto fábricas e oficinas profissionais paralisaram pelo conservadorismo. Este processo de renovação leva o joalheiro a olhar com novos olhos para a joia e para a sua relação tradicional com os metais preciosos. As inserções de novos materiais conduzem o joalheiro a elevar a sua expressão pessoal, materializando o seu próprio mundo e a dar a sua visão pessoal do mundo que o rodeia. A jóia passa assim a ser uma arte especulativa.” (SOARES, 2015, 63)

⁵⁶ <http://www.pin.pt/index.php/reflexoes-teoricas/criticas-e-recensoes/2704-joalheria-artistica-contemporanea-portugal-uma-arte-no-cruzamento-com-a-tutela-do-ministerio-das-financas> (Acedido a 21 de julho de 2020)

2.4.4. A Evolução da joalheria contemporânea em Portugal na segunda metade do século XX

Em Portugal, o nascimento da joalheria contemporânea foi tardio, mas à semelhança do que aconteceu em outros países da Europa, um grupo de artistas plásticos rompeu com as barreiras tradicionais, dando à joalheria uma linguagem alternativa (OREY, 2006).

A primeira geração de artistas da joalheria contemporânea em Portugal tem dois grandes nomes associados, Kukas e Alberto Gordilho, em que a criatividade de ambos fez deles “(...) os pioneiros da joalheria moderna portuguesa e abriu novas possibilidades a um panorama rotineiro.” (FILIPE, ABDENUR, 2008) Além desses dois grandes nomes, destacam-se outros, que também fizeram parte da primeira geração, anos 60 e 70, de artistas das jóias de autor, como José Aurélio, Schimmelpfenning e Aida Furtado, e a partir dos anos 80, Tereza Seabra, Alexandra Serpa Pimentel e Filomeno Pereira. (OREY, 2006)

2.4.4.1. O processo criativo de Kukas

Com estas mudanças, “(...) o novo 'estatuto' de jóia, aparece quando diferentes materiais são incorporados e os artistas joalheiros iniciam novas formas de criar objectos, não convencionais.” (CARMO, 2007; 29)

Em Portugal, como já foi referido, a artista Kukas juntamente com Alberto Gordillo, em 1963, são considerados como os pioneiros das designadas jóias de “autor”, jóia como objeto de arte contemporânea, desenvolvendo a joalheria moderna portuguesa, abrindo assim novos caminhos nesta expressão. (CARMO, 2007) Estes dois artistas começaram a expor as suas jóias em galerias de arte em Lisboa, dando assim origem a uma transição essencial para a história da joalheria portuguesa. (CARDOSO, 2012)⁵⁷ Com isto, Kukas “(...) ganha notoriedade nos anos sessenta e setenta ao protagonizar, em Portugal, um corte epistemológico com a concepção tradicional da joalheria.” (MUDE, 2012; 10) A artista acresce ainda com a presença de diferentes tipologias, como brincos, anéis, colares ou gargantilhas, pendentes, alfinetes, botões de punho e pulseiras, mas também com caixas, jarras ou floreiras, todos eles apresentados em diferentes escalas, traduzindo assim a amplitude e a qualidade da própria artistas.⁵⁸

⁵⁷ <https://www.publico.pt/2012/01/15/jornal/quem-e-kukas-23698871> (Acedido a 16 de junho de 2020)

⁵⁸ <http://www.pin.pt/index.php/arquivo/exposicoes/anteriores/2075-kukas-uma-nuvem-que-desaba-em-chuva> (Acedido a 15 de julho de 2020)

O que mais se destaca nos trabalhos de Kuka é a **fundição de materiais preciosos com materiais não preciosos**. Os seus trabalhos apresentam “(...) o abandono de todo o carácter precioso da ostentação burguesa; a nobreza conferida aos mais comuns elementos; a trivialidade com que trata metais valiosos e pedras consideradas raras, incrustando-as em simples seixos com a ironia e provocante impessoalidade de quem mostra «trouvailles», coisas encontradas que só a puereza das mãos e dos olhos sabe achar. Uma forma negra a abandonada pelo mar, um aro encurvado de oiro ou cobre equivalem-se-lhe num sábio e ambíguo jogo de valores.” (PERNES, 1964; 111)⁵⁹ A sua obra demonstra que a artista tem um do enorme prazer pelo contacto direto com os materiais, em que os materiais perenes escolhidos, permitem que cada jóia seja testemunha de um determinado tempo. (MUDE, 2012)

Além do material utilizado, para a artista, qualquer coisa poderia servir como referência para as suas jóias, pois como afirma numa entrevista ao jornal Público "Senti-me sempre habitada por formas. Estou sempre a ver formas" - e é aqui que um gravador pode inspirar um brinco, um anel.” (CARDOSO, 2012)⁶⁰ Em termos de solução, é possível observar o contraste que a artista cria com a utilização de materiais distintos nestas peças criadas nos anos 60: um pendente (Figura 46) em que utiliza prata, ouro, seixo e pedra de lua, um colar (Figura 46) produzido em ouro e pedras da lua e um anel (Figura 46) em ouro, diamantes e opala.



Figura 46- Da esquerda para a direita: Pendente dos anos 60 (prata, ouro, seixo e pedra da lua) Coleção particular. Colar dos anos 60 (ouro e pedras da lua) Coleção Liliane Simões. Anel dos anos 60 (ouro, opala e diamantes) Coleção particular. Fonte: ⁶¹

⁵⁹ http://ric.slihi.pt/O_Tempo_e_o_Modo/visualizador?id=09524.013&pag=113 (Acedido a 15 de julho de 2020)

⁶⁰ <https://www.publico.pt/2012/01/15/jornal/quem-e-kukas-23698871> (Acedido a 16 de junho de 2020)

⁶¹ Fotografia adquirida em: https://issuu.com/cristinafilipe-curator/docs/2011_kukas-com_capa (Acedido a 16 de julho de 2020)

2.4.4.2. O processo criativo de Alberto Gordillo

Alberto Gordillo, é conhecido como o “Pai da Joalheria Moderna de Arte Portuguesa”⁶², pois juntamente com a artista Kukas, foi uma das figuras pioneiras na joalheria contemporânea em Portugal. (FILIPE, ABDENUR, 2008) Apesar destes dois terem um percurso bastante diferente, são semelhantes em termos de atuação, pois foi a partir deles que a jóia começou a ser trabalhada como um ramo das artes plásticas, sendo vista como uma forma de arte e a ser vendida fora das lojas, como eram habitualmente comercializadas. (COMENDA, 2009)

Gordillo com “(...) formação na área da Joalheria, propôs trabalhos que remetiam para uma revisitação na área da Arte Nova.” (GOMES, 2009; 28), onde as suas peças começaram a ser datadas nos finais dos anos 50 e em 1965, este destaca-se com a criação do famoso “Colar Teia” (Figura 47), que era realizado por 300 gramas de platina e 150 brilhantes, com o objetivo de terminar com a joalheria clássica.⁶³



Figura 47- “Colar Teia” com 300 gr platina e 150 brilhantes. Fonte: Museu Alberto Gordillo ⁶⁴

⁶² http://movimentoartecontemporanea.com/site-media/publicacoes/a_pLANICIE_Alberto_Gordillo-ummourense_considerado_o_pai_da_joalheria_moderna_portuguesa_1_a_15_de_juloh_2001_.pdf (Acedido a 16 de junho)

⁶³ http://movimentoartecontemporanea.com/site-media/publicacoes/a_pLANICIE_Alberto_Gordillo-ummourense_considerado_o_pai_da_joalheria_moderna_portuguesa_1_a_15_de_juloh_2001_.pdf (Acedido a 16 de junho)

⁶⁴ Fotografia adquirida em: <http://museugordillo.blogspot.com/2011/> (Acedido a 28 de agosto de 2020)

As jóias deste artista destacavam-se pela sua “(...) vertente escultórica cuja ornamentação abstracta e estilização modernista assume matrizes de excessos decorativos barrocos, realçados pelos contrastes cromáticos e de materiais, enveredando também, a partir de 1965, pela via industrial ao executar modelos para fábricas de ourivesaria, o que traduziu a sua aceitação pelo mercado.” (FILIPE, ABDENUR, 2008; 68) Desta forma, o artista afirma que as suas jóias eram esculturas, mas em ponto pequeno e que as suas peças têm bastante valor, nomeadamente no valor artístico que a peça apresenta e não pelo material que é utilizado, permitindo assim que as suas peças fossem adquiridas não só por pessoas com possibilidades económicas, mas sim por jovens que não tinham tantas possibilidades de adquirir uma peça com elevado valor económico.⁶⁵ As peças contruídas por Alberto Gordillo eram designadas como peças de autor, onde este utilizava uma variedade de materiais como por exemplo, **pedras de rua, ferros, brilhantes**, entre outros, e se estes se apresentassem **defeitos**, como no caso de pedras que por vezes comprava, apropriava-se delas para dar origem a uma nova beleza, coisa que não acontecia numa joia industrial pelo facto do próprio material apresentar defeito.⁶⁶

Nos anos 60 e 70 o artista desenvolveu peças com bastante geometrismo, que eram acompanhadas por tendências das artes e técnicas tradicionais, tendo assim o levado à sua distinção em Portugal, onde ganhou o primeiro prémio de joalharia contemporânea, do IV Salão Nacional de Arte em 1969. Nos anos 80, durante a exposição dos seus trabalhos no Museu do Traje, Alberto Gordillo afirma que as suas jóias são objetos de arte, que não têm a finalidade de ser usadas, devido ao seu tamanho, mas sim admiradas. (COMENDA, 2009) É possível afirmar que Alberto Gordillo é um dos joalheiros mais importantes da joalharia contemporânea, caracterizando-se como um artista muito inovador para a época, apresentando assim uma vasta coleção de jóias. Podemos observar alguns dos colares realizados por ele onde evidencia a utilização de materiais não preciosos, como o colar em latão, o “Colar de Latão” e o “Colar Gola” (Figura 48).

⁶⁵ <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/um-dia-com-alberto-gordillo/> (Acedido a 28 de junho de 2020)

⁶⁶ http://movimentoartecontemporanea.com/site-media/publicacoes/a_pLANICIE_Alberto_Gordillo-ummourense_considerado_o_pai_da_joalharia_moderna_portuguesa_1_a_15_de_juloh_2001_.pdf (Acedido a 16 de junho)



Figura 48- Da esquerda para a direita: Colar em Latão e fio preto. Execução a fogo - Princípios dos anos 60; “Colar Latão” Latão, mármore em bruto e parafusos. Execução Manual - Fim dos anos 50; “Colar Gola” Latão, malaquite e parafusos. Execução manual - Fim dos anos 50. Fonte: Museu Alberto Gordillo ⁶⁷

2.4.4.3. O processo criativo de Tereza Seabra

Tereza Seabra faz parte da segunda geração de artistas que desenvolveram a joalheria contemporânea em Portugal, sendo a primeira geração constituída pelos pioneiros, Alberto Godillo e Kukas. Esta artista nasceu em Alcobaça e realizou os seus estudos em joalheria no Art Center Y- Departamento de joalheria e neste momento trabalha nos ateliers Robert Kulicke e Hiroko Swornick, em New York. (COMENDA, 2009)

Como já foi referido anteriormente, nos anos 70 surge uma geração de ourivesaria de autor, sobrepondo ao conceito da joalheria tradicional, devido ao material, as técnicas e formas utilizadas, dando assim uma nova identidade à própria jóia. Desta forma, em 1977, juntamente com Alexandra Serpa Pimentel, as duas artistas trouxeram para o design português um novo panorama relativamente a criatividade, propondo uma vertente vanguardista na ourivesaria contemporânea, afastando-se da vertente comercial, levando assim a afirmação plástica da joia. (GOMES, 2009)

Segundo Inês Vespeira de Almeida (2014), Tereza Seabra e Alexandra Serpa Pimental abriram um departamento de Joalheria do Centro de Arte e Comunicação Visual (Ar.Co) em 1978 na cidade de Lisboa. Este serviço permitiu a formação na área da joalheria, mas com a vertente plástica e direccionada a criação de jóias de autor, tendo ainda uma divulgação do trabalho desenvolvido a nível internacional. Além disso, “(...) veio preencher a lacuna do ensino da joalheria nas Escolas de Belas Artes portuguesas, numa alternativa à aprendizagem oficial corrente.” (FILIPE, ABDENUR, 2008; 68) Nesse mesmo ano, além da inauguração do departamento, em simultâneo foram realizadas exposições, simpósios e

⁶⁷ Fotografia adquiridas em: <http://museugordillo.blogspot.com/2011/> (Acedido a 28 de agosto de 2020)

workshops de âmbito escolar, com o objetivo de divulgar os trabalhos dos alunos, mas também de dar a conhecer a nova ourivesaria de autor. (OREY, 2006)

De acordo com Cristina Filipe e Lúcia Abdenur (2008), o âmbito da joalheria começou a se desenvolver cada vez mais. A criação de escolas levou ao aparecimento das primeiras gerações ‘de autor’ na ourivesaria, onde se colocavam ao oposto da jóia tradicional e inovando com a utilização de **novos materiais como o alumínio anodizado, o titânio**, e outros materiais não preciosos, mas também o **acrílico e materiais orgânicos**. Segundo as mesmas autoras, além da inovação na utilização de novos materiais, o mesmo aconteceu com as **técnicas utilizadas**, onde foram trazidas de outras áreas decorativas, como o caso da **gravação, da folha de ouro, pinturas industriais**, entre outros, e pelas formas, estas que foram associadas à criatividade e ao experimentalismo com as técnicas básicas da joalheria.

Ao longo da sua carreira, Tereza Seabra ocupou cargos importantes no que diz respeito ao âmbito da joalheria, nomeadamente foi consultora na exposição dos tesouros da arqueologia portuguesa, no Museu Nacional de Arqueologia e Etnografia em Lisboa e foi igualmente consultora de joalheria para a Exposição XVII do Conselho da Europa em Lisboa. (COMENDA, 2009)

Consoante o tempo ia passando, a nova ourivesaria ia despertando atenções e com isto, “(...) em 1984, Tereza Seabra, Alexandra Serpa Pimentel e Pedro Cruz (um dos primeiros alunos do A.R.C.O.), fundam a Galeria - Artefacto 3- um espaço dedicado exclusivamente à Joalheria de Autor, com a intenção, de dar a conhecer as obras dos novos joalheiros portugueses, e de criar condições para intercâmbio com joalheiros estrangeiros, motivando a interacção entre diferentes ideias e experiências.” (OREY, 2006; s.p) Em 1984, Tereza Seabra torna-se a única responsável pela galeria e desta forma, passa a designar ‘Tereza Seabra- jóias de autor.’ (COMENDA, 2009) A partir desse momento, começou a haver outras exposições, nomeadamente em 1985, no Museu de Arte Antiga em Lisboa, no qual foi a primeira exposição da Nova Joalheria, onde participaram alunos e professores do Centro de Arte e Comunicação Visual, sendo Tereza Seabra uma das participantes, juntamente com Alexandra Serpa Pimentel, Filomeno Pereira de Sousa Fausto Guilherme e entre os antigos alunos, Marília Maria Mira, Paula Crespo e Pedro Cruz. (OREY, 2006) e (GOMES, 2009)

Tereza Seabra desenvolveu “(...) um trabalho caracterizado por uma incessante reflexão, que conduziu à manufactura de jóias, revelando um apurado sentido plástico e uma evocação constante de sedução e de erotismo bem patentes na sua mais notável exposição, no Museu Nacional de Arte Antiga: “Jóias para Alessandro de Medici (...)”. (COMENDA,

2009; 67) De acordo com Ana Filipa Reis Gomes (2009) e Leonor d'Orey (2006), Tereza Seabra imaginou e concebeu um conjunto de jóias a partir de uma pintura da coleção do próprio Museu. As jóias foram feitas a partir de **ouro, safiras, cristais e âmbar, lápis-lazuli, carnalina e coral**, sendo inspiradas em tipologias renascentistas. Esse conjunto foi uma espécie de uma encomenda para "(...) Alexandre, o príncipe discreto, sedutor e artista, tal como foi retratado por Jacopo Pontormo no século XVI." (GOMES, 2009; 29)

Desta forma, a artista apresenta um percurso profissional muito ligado ao ensino, tendo um papel fundamental nessa qualidade. Na vertente de produção artística, é possível observar uma das suas peças, realizada à mão e constituída por ouro e coral (Figura 49)



Figura 49- Tereza Seabra/peça de mão/ouro, coral/1997. Fonte: Pin Associação Portuguesa de Joalharia Contemporânea ⁶⁸

2.4.4.4. O processo criativo de Filomeno Pereira de Sousa

Filomeno Pereira de Sousa é considerando um artista com um estilo e um trabalho inovador e visionário, dando origem a jóias que são consideradas como peças de arte únicas, marcantes e inconfundíveis. Desta forma é um artista que apresenta uma ampla experiência, tanto a nível profissional artística como na área da joalharia. ⁶⁹ A sua obra é caracterizada pela rápida evolução, em que o próprio artista teve a capacidade de introduzir os novos materiais e as novas tendências que estavam a surgir na altura, com a utilização e **novos materiais, como o cimento, o latão, o acrílico, argilas, têxteis**, entre outros. (COMENDA, 2009) Filomeno Pereira de Sousa vinha da joalharia tradicional, na qual estava

⁶⁸ Fotografia adquirida em: <http://www.pin.pt/index.php/membros-pin/honorarios/372-tereza-seabra> (Acedido a 29 de agosto de 2020)

⁶⁹ <https://www.filomeno.org/apresentacao/> (Acedido a 20 de julho de 2020)

habituação a realizar peças bastantes ergonómicas. Porém, sentiu bastante contentamento ao produzir peças que iam ao aposto daquilo que se fazia em Portugal, a utilização da variedade de materiais, que se impunham as próprias pessoas.⁷⁰ Filomeno Pereira de Sousa teve um percurso bastante interessante, pois ao contrário das artistas que o acompanharam na altura, Alexandra Pimentel e Tereza Seabra, que vinham de escolas estrangeiras, este vinha diretamente das oficinas. Desde 1965 frequentou vários workshops, nos quais adquiriu uma grande capacidade de domínio relativamente a novas técnicas, nomeadamente com o vidro e a junção de metais nas peças, levando assim a criação de “(...) peças neo-barrocas e outras de cariz minimalista, onde a provocação e até a ironia estão patentes.” (COMENDA, 2009; 72)

Segundo Leonor d’Orey (2006), a evolução no sector da joalharia teve o seu maior auge, quando iniciaram os convites a diversos artistas para o cargo de professor do Departamento de Joalharia do Centro de Arte e Comunicação Visual (A.R.C.O), tendo ficado Filomeno Pereira de Sousa como o primeiro oficial de joalharia. Com a relação com novos artistas e novas ideias permitiu abrir novos horizontes em Portugal, levando assim a própria evolução da joalharia contemporânea.

De acordo com o mesmo autor, a existência da relação com novos artistas não foi o suficiente para a evolução e propagação da nova joalharia no país, pois ainda existiam algumas lacunas, nomeadamente na falta de apoio no sector, mas principalmente na falta da divulgação do trabalho que era realizado. Desta forma, “Entre Julho de 1988 e Fevereiro de 1989 o panorama foi enriquecido com a inauguração, por Filomeno Pereira de Sousa (n.1949), da galeria e escola de formação de joalheiros Contacto Directo, em Lisboa na qual se procurou que os alunos exprimissem pela joalharia o seu próprio campo emocional, critico ou estético, o que originou orientações múltiplas, sendo igualmente promovidas exposições e seminários - workshops de artistas nacionais e estrangeiros.” (FIIPE, ABDENUR, 2008; 69) Segundo Ana Maria Pires Relvas Palmeiro de Carvalho Comenda (2009), Filomeno Pereira de Sousa, além de ter passado pela docência, no Centro de Arte e Comunicação Visual, foi fundador da Escola Contacto Direto em 1988, na qual permitiu a existência de duas escolas em Lisboa e foi responsável técnico no Centro de joalharia do Porto, na qual esteve aberto durante quatro anos.

Segundo a autora, em 1987 Filomeno Pereira de Sousa realiza a sua primeira exposição individual no Clube 50 em Lisboa, e em 1997 foi-lhe atribuído o prémio de

⁷⁰<https://www.barlavento.pt/mais/talento/filomeno-pereira-de-sousa-4a-geracao-de-joalheiros-2> (Acedido a 19 de julho de 2020)

Desenho da Bienal das Caldas da Rainha. Com isto, é possível caracterizar Filomeno Pereira de Sousa, como um trabalhador incansável de carácter integro, que dedicou a sua vida na divulgação de novos métodos de ensino, novas práticas de trabalho e novas técnicas com diferentes materiais. ⁷¹

Relativamente aos seus trabalhos, Filomeno Pereira de Sousa apresenta uma grande coleção, na qual utiliza várias técnicas com a junção de diversos tipos de materiais, como podemos observar nas figuras. Em 1984 lança uns brincos em ouro e acrílico (Figura 50); em 1986 um broche em ouro, cerâmica e vidro (Figura 50); em 1987 um colar em acrílico, ouro e titânio (Figura 50); em 1989 um colar em alumínio, papel e plástico (Figura 50).

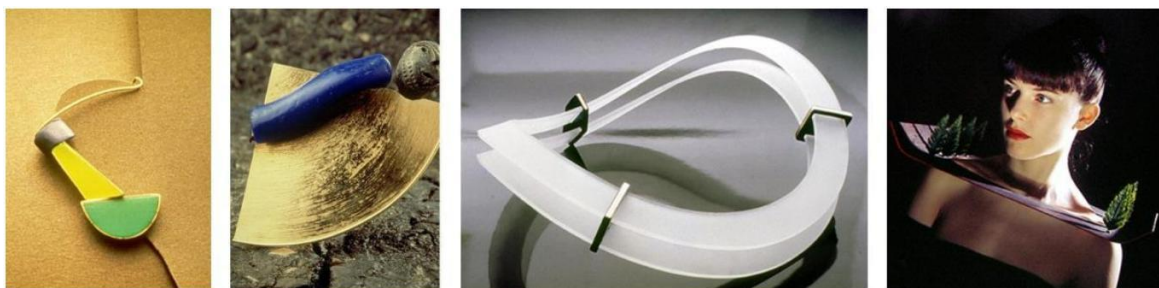


Figura 50-Da esquerda para direita: Filomeno Pereira de Sousa | Brincos em ouro e acrílico (1984). Fonte: Filomeno ⁷²; Filomeno Pereira de Sousa | Broche em ouro, cerâmica e vidro (1986). Fonte: Filomeno ⁷³; Filomeno Pereira de Sousa | Colar em acrílico, ouro e titânio (1987). Fonte: Pin Associação Portuguesa de Joalheria Contemporânea ⁷⁴; Filomeno Pereira de Sousa | Colar em alumínio, papel e plástico (1989). Fonte: Pin Associação Portuguesa de Joalheria Contemporânea ⁷⁵

2.4.5. O processo criativo no Norte de Portugal no século XXI

No Norte de Portugal têm-se expandido projetos a nível académico que se destacam pela possibilidade de desenhar e desenvolver sistemas de jóias.

Em 2003, a Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos – ESAD desenvolveu o projeto “Leveza”⁷⁶ em parceria com o Museu do Ouro de Travassos.

⁷¹ <https://www.filomeno.org/apresentacao/> (Acedido a 20 de julho de 2020)

⁷² Fotografia adquirida em: https://www.filomeno.org/portfolio_page/inigualaveis-1/ (Acedido a 20 de julho de 2020)

⁷³ Fotografia adquirida em: https://www.filomeno.org/portfolio_page/inigualaveis-1/ (Acedido a 20 de julho de 2020)

⁷⁴ Fotografia adquirida em: <http://www.pin.pt/index.php/membros-pin/honorarios/328-filomeno-pereira-de-sousa> (Acedido a 20 de julho de 2020)

⁷⁵ Fotografia adquirida em: <http://www.pin.pt/index.php/membros-pin/honorarios/328-filomeno-pereira-de-sousa> (Acedido a 20 de julho de 2020)

⁷⁶ <https://esad.pt/pt/news/semana-de-joalheria-2013> (Acedido a 13 de setembro de 2020)

Por sua vez, em 2007, 2009 e 2016, o Instituto Politécnico de Viana do Castelo desenvolveu projetos, também em parceria com aquele museu, mas também com outros interlocutores do território. Entre eles destacam-se os projetos “Nuance”⁷⁷, “Luxtiles”⁷⁸ e “Lapis Lapidem”⁷⁹ do curso de licenciatura em Design de Produto. Dentro da mesma instituição, no mestrado de Design Integrado, também foram desenvolvidas teses individuais no âmbito da joalheria que relacionam diferentes materiais e destacam a cultura do lugar.

2.4.5.1. O projeto Nuance (2007)

O projeto “Nuance” foi desenvolvido por alunos finalistas da licenciatura em Design do Produto, sob a orientação do professor Ermanno Aparo do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, em parceria da Câmara Municipal da Póvoa de Lanhoso, a Associação de Ourives da Póvoa de Lanhoso e o Museu do Ouro de Travassos.

Este projeto “(...) nasce da relação entre o projeto e a leitura de uma técnica produtiva, que enquadrada na metodologia do design, produz novos cenários para a joalheria portuguesa.” (APARO, SOARES, 2012; 24). O projeto “Nuance” consistia na utilização da **técnica de filigrana com o cruzamento de outros materiais**, tendo assim como objetivo a auto-sustentabilidade da cultura do fazer da joalheria, mas também da sobrevivência das atividades produtivas. (APARO, 2010) Desta forma, os alunos foram desafiados a interpretar “(...) valores como a especificidade de algumas técnicas, as ferramentas utilizadas, os gestos e os rituais e algumas das formas que estão na base da filigrana. Este tipo de conhecimento alcançou-se criando ocasiões de contacto entre os alunos e os artesãos, tais como encontros, visitas e palestras, que deram a possibilidade aos intervenientes de entender a diversidade e a especificidade dos vários ourives.” (APARO, 2010; 179) Segundo Ermanno Aparo (2010), este projeto acabou por ser apresentado em Viana do Castelo em forma de desfile de moda e em seguida foi exposta na EXPONOR (Porto), numa exposição no âmbito da feira Internacional de Joalheria, Ourivesaria e Relojaria.

Em termos tipológicos, os estudantes desenvolveram sistemas de jóias desenhando brincos, pendants, pulseiras, broches, colares.

⁷⁷ http://portal.ipvc.pt/portal/page/portal/estg/estg_noticias/estg_noticias2007/estg_nuance (Acedido a 13 de setembro de 2020)

⁷⁸ http://www.ipvc.pt/sites/default/files/07_20_09_luxtiles_entre_azulejaria_finigrana_pin.pdf (Acedido a 13 de setembro de 2020)

⁷⁹ <http://www.ipvc.pt/design-produto-lapis-lapidem> (Acedido a 13 de setembro de 2020)

Uma das peças que se destaca pela relação que a prata estabelece com um material alternativo é o colar “Muhila” (Figura 51) da autoria de Liliana Viana. A aluna destacou a identidade local das comunidades indígenas, nomeadamente a tribo angolana *Muhila*, que se destaca particularmente com a utilização de ornamentos pessoais concebidos através de fibras naturais, missangas e tecidos. (CUNHA, 2015). Assim, o projeto apresenta um colar que alterna entre um cordão, obtido torcendo múltiplos fios de filigrana, com outro formalmente semelhante, mas realizado em palha. Os componentes são fixados entre si através de fios de ouro e de terminais que ligam as partes entre si.” (APARO, SOARES, 2012; 20). Segundo Ermanno Aparo e Liliana Sorares (2012) o projeto “Muhila” cria um jogo cromático entre a filigrana e a palha, onde dá origem a um objeto fascinante pelo contraste da utilização destes dois materiais. O colar distingue-se também pela fusão de um material nobre com a palha, que além de permitir baixar o preço final da peça mantendo a sua linguagem ética e contemporânea que se distingue no mercado da filigrana tradicional e se torna acessível a uma grande parte dos consumidores. (CUNHA, 2015)



Figura 51-Da esquerda para a direita: Colar Muhila - Nuance (2007) de Liliana Viana. Ouro e Palha. Fotografia: Ermanno Aparo; Imagem dos ornamentos concebidos através de fibras naturais, missangas e tecidos da tribo angolana Muhila. Fonte: Tansitions Abroad ⁸⁰

⁸⁰ Fotografia adquirida em: <https://www.transitionsabroad.com/travel-abroad/visit-angola-tribes.shtml> (Acedido a 03 de abril de 2021)

2.4.5.2. O projeto LuxTiles (2009)

O projeto “Luxtiles”, realizado pelos estudantes finalistas da licenciatura em Design de Produto do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, consistiu num projeto inovador, relacionando duas culturas tradicionais, a azulejaria e a filigrana. Este projeto tinha como objetivo dar resposta à crise dos sectores da filigrana e da cerâmica, tanto os pontos de trabalho como também as próprias empresas. Além disso, sendo Viana do Castelo uma cidade de tradições e de valores relativamente à ourivesaria Tradicional e ao seu contexto produtivo, a “Luxtiles” permitiu perpetuar os valores da cultura material da cidade.⁸¹

Este projeto teve como parceiros a Associação de Ourives da Póvoa de Lanhoso, o Museu do Ouro de Travassos e a Unidade de Investigação e Desenvolvimento em Materiais do IPVC-ESTG, no âmbito da Unidade Curricular de Projecto de Design em Empresas II do curso de Design do Produto, orientado pelos docentes Ermanno Aparo e Liliana Soares. “Neste sentido foram desenvolvidos projectos que, através do concept do azulejo, propõem novos produtos de ourivesaria, rostos de cidades como Aveiro, Braga, Guimarães, Lisboa, Porto, Braga ou ainda testemunhas do período Barroco, da Renascença, ou imaginando o azulejo como meio de expressão para os artistas portugueses”⁸² O projeto “Luxtiles” surgiu no seguimento do projeto “Nuance” devido a uma série de fatores:

- O resultado económico obtido para os ourives;
- Oportunidades de trabalho criadas para ourives e estudantes que, naquele tempo, iniciaram negócios próprios, trabalhando com os artesãos;
- O aumento da notoriedade dos ourives da Póvoa de Lanhoso;
- O acréscimo da visibilidade dos alunos formados neste ciclo de estudos em design. Com isto permitiu que os ourives continuassem a abrir as portas à inovação, mostrando-se capazes de criar novas dinâmicas. (APARO, SOARES, 2009)

Um dos trabalhos que se destaca é o projeto “Trompe D’Or” (Figura 52) realizado pelos alunos Júlia Saraiva, Luís Pita e Rui Dias que comunica valores da cultura e estilo Barroco. Segundo Ermanno Aparo (2010) os alunos inspiraram-se no efeito de ilusão ótica que era utilizado na decoração de painéis de azulejos da época, permitindo assim que os cenários

⁸¹http://www.ipvc.pt/sites/default/files/07_20_09_luxtiles_entre_azulejaria_finigrana_pin.pdf (Acedido a 31 de maio de 2020)

⁸²http://www.ipvc.pt/sites/default/files/07_14_09_luxtiles_finalistas_de_design_do_produto_estg_ipvc_apdesigners.pdf (Acedido a 31 de maio de 2020)

ganhassem uma terceira dimensão. Neste caso os alunos tiveram como referência a “Figura de convite” que está presente no palácio de Barcelona em Lisboa, para a realização deste projeto. “Neste caso, os alunos concentraram-se na análise de alguns elementos mais representativos do vestuário, como as golas, os punhos e os bolsinhos. Estes elementos caracterizavam o vestuário, seja na sua vertente masculina como feminina, apresentando-se como verdadeiros acessórios da indumentária da época.” (APARO, 2010;310)

O colar que pertence ao sistema de produto criado pelos alunos, é composto por paralelepípedos idênticos em alumina branca (**cerâmica de alta tecnologia**) com diferentes tipos de acabamentos. As peças juntas acabam por terem um jogo de reflexos entre elas, pois a base de alumina apresenta uma metade brilhante e a outra metade opaca, enquanto que outro brilho é exibido pela parte em filigrana. Os elementos são unidos por um fio de prata e cada módulo é separado por uma pequena anilha em prata. Relativamente ao acabamento, uma metade dos elementos passaram por um tratamento de lixas e a outra por um tratamento com as suspensões de diamante, tendo assim o contraste entre a parte brilhante e a parte opaca. (APARO, 2010)

Depois desta experiência, Júlia Saraiva constituiu negócio próprio familiar no âmbito da joalheria, nomeadamente, criando a marca Mariadovale⁸³ em 2014 com sede em Viana do Castelo.



Figura 52-Da esquerda para a direita: Colar da linha Trompe D’or em alumina branca e filigrana de prata oxidada, Figura de convite presente no palácio de Barbacena em Lisboa (1740), um exemplo de azulejaria que faz de referência ao projeto. (APARO, 2010) Fonte: Ermanno APARO

⁸³ www.mariadovale.com (Acedido a 12 de setembro de 2020)

2.4.5.3. O projeto Lapis Lapidem (2016)

“Lapis Lapidem” é um projeto académico, desenvolvido pelos alunos da licenciatura em Design do Produto do Instituto Politécnico de Viana do Castelo em 2016, num projeto protocolar com a Câmara Municipal de Mondim de Basto e o Museu do Ouro de Travassos. A linha de jóias tinha como objetivo valorizar o granito amarelo de Mondim de Bastos, numa nova identidade, neste caso no âmbito da joalheria, onde se cruzava o material típico de Mondim de Bastos, utilizado normalmente na construção, com a técnica milenar da filigrana da Póvoa de Lanhoso.⁸⁴ Com o cruzamento do granito com a técnica da filigrana “(...) as peças oferecem às matérias-primas mobilidade, versatilidade e elegância.”⁸⁵

Dentro dos oito projetos desenvolvidos pelos alunos, destaca-se a linha “GENESIS” (Figura 53), desenvolvido por Catarina Viana, Diana Capeio e Filipe Correia. Num questionário via e-mail⁸⁶, Diana Capeio, uma das alunas que desenvolveu este sistema de jóia, afirma que as peças têm como referência a temática ‘o Castroeiro’, uma zona de Mondim dos Bastos que contém as ruínas da primeira civilização e marcas deixadas do passado. Além disso, esse local deu origem ao próprio nome do sistema de jóia, pois “(...) “Genesis”, em que o “G” irá ser em espiral, pois tem como significado o início de algo, o começo de um novo mundo o que remete para ‘o Castroeiro’ pois foi nesse lugar que começou a civilização em Mondim”.⁸⁷

Este sistema de jóia é composto por anel, colar e pulseira de braço. As escolhas dessas tipologias dizem respeito pelo facto de serem formas simples, utilizados principalmente pelo público feminino, mas também por serem usadas pelos nossos antepassados.

Relativamente aos materiais utilizados, Diana Capeio refere que se utilizou o granito amarelo - no seu estado puro, transmitindo assim toda a cultura do local referente ao Castroeiro - e a técnica da filigrana, que serviu para enaltecer a peça e veicular a cultura do lugar.

A pedra de granito foi, unicamente furada e limada e a filigrana de prata banhada a ouro, além de enaltecer a peça como já foi referido serviu, também, como elemento estruturante, realçando a sua simplicidade e o seu valor inigualável. O sistema “Genesis” apresenta um elemento de ligação, a espiral (petróglifos), que está gravada nas pedras presentes nos castros de Mondim de Bastos.

⁸⁴ <http://www.ipv.pt/design-produto-lapis-lapidem> (Acedido a 25 de junho de 2020)

⁸⁵ http://www2.ipv.pt/sites/default/files/design_ipv_revista_diamond_artigo.pdf (Acedido a 25 de junho de 2020)

⁸⁶ Troca de e-mails na integra. (Apêndice 2)

⁸⁷ Respostas da própria Diana Capeio às perguntas realizadas via e-mail. (Apêndice 2)

As peças foram apresentadas ao público num desfile de moda em Mondim de Basto, no dia 15 de julho de 2016.

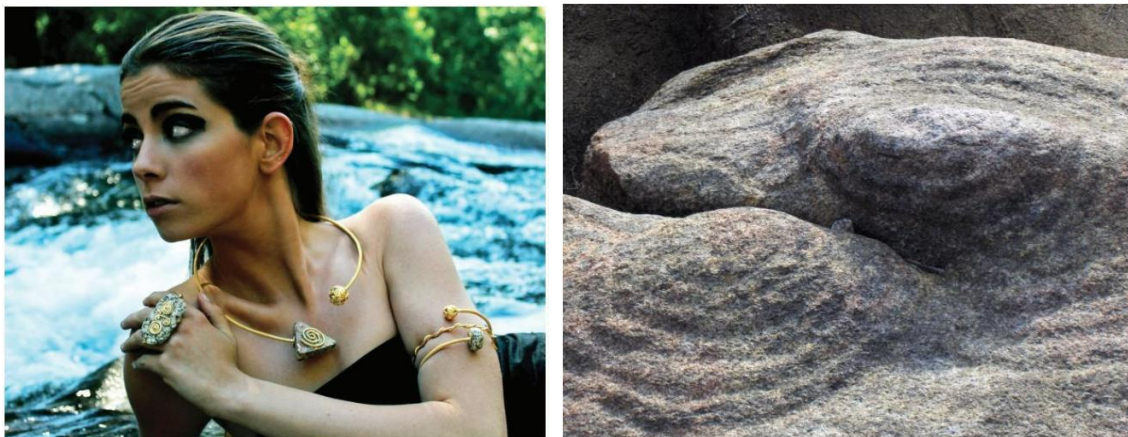


Figura 53- Da esquerda para a direita: Linha "GENESIS" desenvolvido por Catarina Viana, Diana Capelo e Filipe Correia. Fonte: Revista Diamond; um exemplo do granito que faz de referência ao projeto. Fonte: ⁸⁸

3. AS TECNOLOGIAS INTERMÉDIAS COMO ELO DE LIGAÇÃO DE UM PROJETO QUE BENEFICIA DOS RECURSOS LOCAIS

Na atualidade, “(...) o público procura novos valores numa jóia, novos atributos semânticos, novos valores mediadores emocionais, capazes de representar a contemporaneidade. A nova base de partida poderia ser avaliada em função da história da jóia e das suas relações contínuas e profundas com os outros âmbitos da cultura material e imaterial.” (APARO, SOARES, 2012; 18). No momento atual, para proteger e garantir a continuidade deste âmbito portador da identidade portuguesa, parece importante que se construam conexões com outras áreas, também elas a enfrentarem a crise. Esta ação poderá ser mediada por meio da ideia de um **redesign**, repondo a ideia das **tecnologias intermédias** (BONSIEPE cit in APARO; SOARES, 2007). Gui Bonsiepe defendia que, quando relacionado os países em desenvolvimento, a “(...) a disciplina do design torna-se estratégica no que diz respeito à localização, à escolha e ao desenvolvimento das tecnologias, definidas por Gui Bonsiepe como intermédias (1992) e que podem ter um papel relevante no desenvolvimento local.” (APARO, 2011; 140).

⁸⁸ <https://municipio.mondimdebasto.pt/index.php/7-menu-turismo/menu-turismo?start=30> (Acedido a 25 de junho de 2020)

As tecnologias intermédias são entendidas como “(...) **tecnologias autóctones com baixo nível de complexidade** e que, por essa razão, oferecem a possibilidade de serem aplicadas em contextos em vias de desenvolvimento. É fundamental que a escolha das tecnologias intermédias seja bem-feita, porque muitas dessas tecnologias autóctones são tecnologias que não se relacionam com os factores importantes para o design e que actuam no contexto produtivo.” (APARO; SOARES, 2007; 105-106). Com isto o designer converte-se num empreendedor do seu projeto, pois utiliza os materiais, as tecnologias e os meios de fabrico para um mercado específico, cultivando assim novas ideias para novos projetos. (PARIS, 2005, Cit in, (APARO; SOARES, 2007). A proposta de repensar a utilização das tecnologias intermediárias terá sempre como base as possibilidades produtivas locais. Elas traduzem “(...) a hipótese de produzir uma leitura acerca daqueles que são os recursos locais, significa não só produzir um percurso de continuidade com as circunstâncias existentes, mas garantir que elas possam construir a base tangível para a definição de uma estratégia de desenvolvimento sustentável.” (APARO, SOARES, 2012; 91)

Com isto, para validar esta investigação **relaciona-se a cultura da talha dourada com o âmbito da joalheria**, recorrendo a tecnologias intermédias da região, numa ação criativa entre o design e o artesanato.

3.1. Caso de Estudo: o processo narrativo de Yuxi Sun (2015)

Yuxi Sun é formada em Jóias e Pedras Preciosas na Universidade de Ciências Aplicadas de Trier (Campus Idar-Oberstein) e neste momento é fabricante e promotora de jóias de arte. Yuxi Sun ao longo do seu trabalho tem como objetivo criar relações entre a sociedade, pois como declara a artista “(...) embora cada um de nós tenha origens diferentes, de todas as partes do mundo, estamos fortemente ligados de maneiras diferentes. Aqui, eu construo conexões com as pessoas e o meio que o rodeia (...)”⁸⁹. Além disso, afirma que a joalheria não é algo essencial, mas sim um meio de expressar uma ideia, onde consegue desafiar preconceitos e ir além do que um objeto prático pode fazer. Todo o seu trabalho é inspirado em experiências com pessoas, onde conta histórias e partilha emoções, pois as suas jóias são preservações de momentos e experiências que ela aprecia.

A série “62 Pendants, 62 Stories, The Diary of a Couchsurfing Host” (Figura 54) é narrativa e pessoal para a artista, pois esta explora os traços das interações com outras pessoas. Para a realização desta coleção Yuxi Sun utilizou fotos, diários e gráficos para registar

⁸⁹ <https://klimt02.net/jewellers/yuxi-sun> (Acedido a 24 de março de 2020)

cada momento dos seus convidados, do início ao fim. Existiam 10 formulas configuradas para estruturar as peças, limitando assim ao mesmo sistema. Foi através dessas fórmulas que a artista conseguiu criar peças completamente diferentes, onde representava cada detalhe da visita, a estação do ano, a pessoa e a duração da visita. Com isto, a coleção é composta por de 62 pingentes que contam 62 histórias, sendo utilizadas diferentes madeiras, íman e cordão.⁹⁰ Neste sistema de produto, a designer utiliza diferentes tipos de madeiras, sendo uma delas idêntica em todas as peças pois é a que representa a artista.

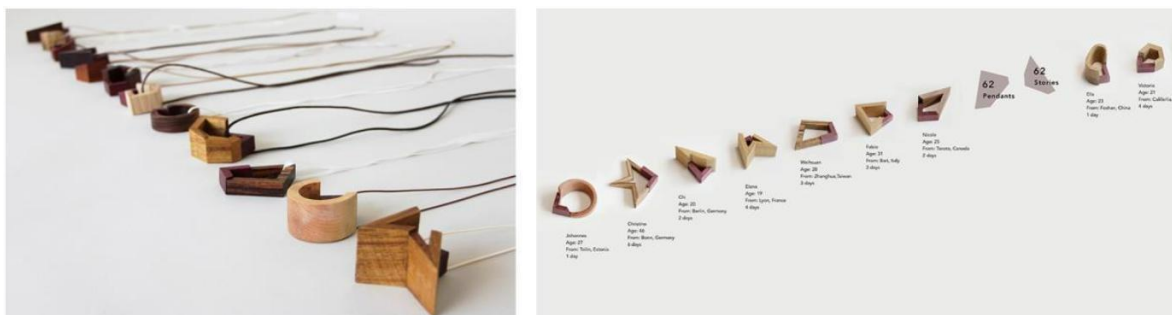


Figura 54-62 Pendants, 62 Stories, The Diary of a Couchsurfing Host, 2015 – Yuxi Sun. Fonte: Klimto2⁹¹

A nível do processo de produção é algo bastante simples, pois a artista serra a madeira com o formato que pretende, de seguida lixa as mesmas, perfura as peças para que seja possível a colocação do íman e por fim dá um acabamento com cera. Este projeto revela responsabilidade social e ambiental, ao beneficiar de restos de madeira de centros produtivos de madeira que não sabiam como reciclar os desperdícios.

3.2. Caso de Estudo: o processo experimental de Lina Peterson (2016)

Lina Peterson é joalheira contemporânea e graduada no Royal College of Art. O seu trabalho é de carácter prático e consiste na experimentação de materiais como o caso da madeira, têxteis, plásticos, papelão e metais preciosos no contexto de atelier. O trabalho desta artista é bastante influenciado pelos materiais e pelos processos que estão associados a cada material, nomeadamente, esculpir, perfurar e coser. Além disso, interessa-lhe as

⁹⁰ <https://klimt02.net/jewellers/yuxi-sun> e <https://www.current-obsession.com/ba-jewellery-design-at-central-saint-martins-graduation-show-2015/> (Acedido a 24 de março de 2020)

⁹¹ Fotografias obtida através do site: <https://klimt02.net/jewellers/yuxi-sun> (Acedido a 24 de março de 2020)

qualidades tácteis dos materiais, da junção de diferentes materiais e das cores que consegue explorar nos seus trabalhos.

As técnicas que Lina Peterson utiliza são tradicionais, como o caso da talha e do bordado, que permitem que as suas peças tenham uma expressão contemporânea, distinta e quase ingénua. A sua produção é a maior parte realizada para exposições e galerias, mas também realiza projetos com colaborações com marcas de moda.⁹²

Esta projetista apresenta a coleção “Carved in Color” (Figuras 55) em que utiliza a madeira e a talha. Esta série é esculpida, pintada e esculpida novamente para que seja visível a madeira que não foi pintada por baixo. Este processo permite a criação de padrões nas peças, que acabam por se tornar um mapeamento da produção e criando uma sensação de movimento. Além disso, consegue criar um subproduto desse processo, em que utiliza as aparas da madeira para criar uma nova linha. (Figura 55)



Figura 55- Carved in Colour 2015-2016. Fonte: Lina PETERSON⁹³

⁹² <https://www.galeriareverso.com/category/artistas/lina-peterson/> e <https://www.caa.org.uk/artists/lina-peterson/> (Acedido a 18 de março de 2020)

⁹³ Fotografias obtida através do site da artista: <https://www.linapeterson.com/Carved-in-Colour-2015-2016> (Acedido a 18 de março de 2020)

4. A EMPRESA PARCEIRA DESTE ESTUDO: A EUGÉNIO CAMPOS JEWELS

4.1. Breve história da Eugénio Campos Jewels

A empresa EUGÉNIO CAMPOS JEWELS é uma referência incontornável no panorama atual da joalharia portuguesa, desenhando e desenvolvendo jóias com materiais nobres, nomeadamente, a prata e o ouro, mas também com pedras preciosas e naturais.⁹⁴ A empresa foi fundada em 1987 por Eugénio Campos (Figura 56)⁹⁵ que iniciou a atividade aos 21 anos, percorrendo o país como vendedor ambulante de pratas que comprava fiado em Gondomar. Em termos tipológicos, Eugénio Campos comprava anéis, brincos e pratas de adorno pessoal aos ourives.⁹⁶

Hoje, Eugénio Campos apresenta-se como joalheiro, empresário e líder no mercado nacional, já com 30 anos de história. A empresa tem cerca de 40 funcionários, sendo considerada uma empresa com notoriedade e com identidade própria, com coleções próprias - algumas delas em parceria com figuras públicas.⁹⁷ A empresa é reconhecida, nacional e internacional, estando presente em “(...) 17 países diferentes, de Angola aos Estados Unidos (depois de Portugal, é este o seu segundo maior mercado principalmente, na Florida e em Nova Jérnia, junto da comunidade portuguesa de Newark”.⁹⁸ Apesar da marca ter reconhecimento a nível internacional, Eugénio Campos tem como objetivo crescer e evoluir, principalmente, a nível nacional, pois para ele o seu grande mercado é Portugal. (Figura 56) Como afirma o próprio joalheiro numa entrevista com Andreia Filipa Ferreira para a revista RUA (2019) “(..) sei a dificuldade que uma marca portuguesa tem para se posicionar em termos internacionais. Sei o investimento que é necessário. E, ser mais um lá fora, não é um trabalho que me interesse. Eu não quero ser, lá fora, mais um no meio de muitos! Também quero ser uma marca e, para isso, tenho de dar passos assertivos, seguros e lentos. Portanto, sou muito ambicioso com a minha marca e o meu mercado.”⁹⁹

⁹⁴ <https://www.eugeniocamposjewels.com/pt/quem-somos> (Acedido a 3 de novembro de 2020)

⁹⁵ <https://www.instagram.com/p/CC02apmMIEN/> (Acedido a 3 de novembro de 2020)

⁹⁶ http://lifestyle.publico.pt/perfil/374820_da-venda-ambulante-a-eugenio-campos-jewels (Acedido a 3 de novembro de 2020)

⁹⁷ http://lifestyle.publico.pt/perfil/374820_da-venda-ambulante-a-eugenio-campos-jewels (Acedido a 3 de novembro de 2020)

⁹⁸ <https://visao.sapo.pt/visaose7e/comprar/2017-05-23-os-30-anos-do-joalheiro-eugenio-campos-tem-estrelas-e-coroas/#&gid=0&pid=1> (Acedido a 3 de novembro de 2020)

⁹⁹ <https://www.revistarua.pt/eugenio-campos-o-homem-que-melhor-entende-as-mulheres/> (Acedido a 3 de novembro de 2020)



Figura 56- Da esquerda para a direita: Eugénio Campos, fundador da empresa/marca Eugénio Campos Jewels. Fonte: Eugénio Campos ¹⁰⁰; Loja na avenida da liberdade em Lisboa. Fonte: Eugénio Campos Jewels ¹⁰¹

Em 2002, Eugénio Campos percebeu que fazia sentido e que era importante para a sua empresa **criar uma marca na qual estava associada a uma imagem corporativa e uma comunicação que marcava desta forma uma posição pioneira em Portugal**. Como afirma o próprio joalheiro na entrevista para a revista RUA (2019) “Nessa altura, Portugal só tinha empresas que, tal como a minha, produziam linha branca. Foi um trabalho difícil, mas fomos inovadores! Considero que tive dois grandes desafios nesse momento: o primeiro foi crescer no sector e o segundo foi conseguir fazer da empresa uma marca à escala daquilo que eu considero que deve ser uma marca, porque uma marca não é ser um nome, é muito mais do que isso. Portanto, a marca Eugénio Campos oferecia uma comunicação de excelência e coleções próprias exclusivas, tentando marcar um posicionamento único no mercado com um produto que fosse diferenciador.”¹⁰² Neste sentido, é possível afirmar que a Eugénio Campos Jewels é uma marca 100% portuguesa. Com sede em Vila Nova de Gaia “(...) o joalheiro Eugénio Campos e os artesãos da marca trabalham a par com designers atentos às principais tendências ao requinte e pormenor de

¹⁰⁰ <https://www.instagram.com/p/CC02apmMIEN/> (Acedido a 3 de novembro de 2020)

¹⁰¹ <https://www.eugeniocamposjewels.com/pt/press/boutique-joalharia-lisboa-134> (Acedido a 22 de novembro de 2020)

¹⁰² <https://www.revistarua.pt/eugenio-campos-o-homem-que-melhor-entende-as-mulheres/> (Acedido a 3 de novembro de 2020)

uma peça artesanal.”¹⁰³ As jóias são desenhadas e desenvolvidas com o objetivo de transmitirem emoções e contarem uma história. Na sua mensagem o joalheiro é “(...) detentor de uma sensibilidade única e de um envolvimento emocional em todos os pormenores das suas criações, o joalheiro apresenta coleções surpreendentes que primam pelo design, elegância e intemporalidade.”¹⁰⁴ Para além das coleções de joalharia, a marca explora outros segmentos, nomeadamente a relojaria e acessórios de moda. Apesar a mulher ser o estaque da marque existe também oferta para os homens.¹⁰⁵ Por outro lado, a mulher Eugénio Campos é caracterizada como elegante, requintada e sensual, tendo sempre uma jóia especial para qualquer ocasião, sendo desta forma uma mulher urbana e ativa.¹⁰⁶

Em termos de comunicação e divulgação, como podemos observar nas suas campanhas, a Eugénio Campos constrói mensagens com forte valor emocional escolhendo figuras públicas com grande impacto na vida da mulher portuguesa, nomeadamente, na mulher do Norte de Portugal. Num ato visceral, comportamental e reflexivo (NORMAN, 2004), nos últimos anos, a marca tem comunicado os seus produtos, os valores da empresa mediados na figura da apresentadora de televisão nacional, Sónia Araújo (Figura 57).

Na campanha do Dia da Mãe de 2019 (Figura 57), por exemplo, a marca lança uma coleção inspirada na natureza, mais propriamente nos amores perfeitos. A coleção “(...) é composta por cinco jóias que podem ser combinadas entre si e das quais duas podem perfeitamente ser usadas pela filha que adora ficar a combinar com a sua mãe.”¹⁰⁷ Esta coleção acaba por ser sofisticada e intemporal, prometendo espalhar a beleza transversal e o brilho especial que todas as mães possuem.¹⁰⁸

¹⁰³ <https://www.fluxurymagazine.com/2020/05/18/eugenio-campos-do-sonho-se-cria-a-joia/> (Acedido a 4 de novembro de 2020)

¹⁰⁴ <https://www.eugeniocamposjewels.com/pt/quem-somos> (Acedido a 3 de novembro de 2020)

¹⁰⁵ http://lifestyle.publico.pt/perfil/374820_da-venda-ambulante-a-eugenio-campos-jewels (Acedido a 3 de novembro de 2020)

¹⁰⁶ <https://www.revistarua.pt/eugenio-campos-o-homem-que-melhor-entende-as-mulheres/> (Acedido a 3 de novembro de 2020)

¹⁰⁷ <https://www.fluxurymagazine.com/2019/04/19/eugenio-campos-jewels-para-o-dia-da-mae/> (Acedido a 24 de novembro de 2020)

¹⁰⁸ <https://www.revistarua.pt/eugenio-campos-jewels-tem-uma-colecao-especial-para-o-dia-da-mae/> (Acedido a 24 de novembro de 2020)



Figura 57- Da esquerda para a direita: Sónia Araújo como figura das coleções da Eugénio Campos Jewels. Fonte:¹⁰⁹; Campanha do Dia da Mãe de 2019, Eugénio Campos Jewels. Fonte: ¹¹⁰

4.2. Casos de Estudo da Eugénio Campos Jewels que cruzam materiais nobres com materiais alternativos

A parceria com a empresa Eugénio Campos Jewels é bastante importante e benéfica para este estudo, nomeadamente, para o sistema de rede territorial que foi crescendo ao longo deste trabalho, pois permitiu cruzar, uma empresa, uma designer, um entalhador e um ourives. De igual modo, a própria marca relaciona-se com o próprio estudo, pois incorpora ao longo do processo de produção das suas jóias, a relação entre joalheiro, designers e ourives, permitindo desta forma inovar.

Além disso, a empresa tem a capacidade de **cruzar uma variedade de materiais nas suas jóias**. Como é possível observar no catálogo da empresa, há linhas em que as tipologias cruzam materiais nobres com materiais alternativos, como podemos observar na coleção de verão de 2020 (Figura 58) que apresenta um sistema de produto constituído por colar e brincos com componentes em ouro e outros em coral natural (Figura 58).¹¹¹ Esta coleção celebra a estação mais quente do ano revelando-se inesquecível e especial. É inspirada nos elementos mais simples da natureza, tendo assim na premissa “(...) de que a verdadeira *vibe* de verão resume-se em simplicidade, a marca de joalharia portuguesa inspirou-se na simplicidade dos frutos, dos animais e do mar, criando uma coleção fresca,

¹⁰⁹ <https://www.pinterest.pt/pin/499969996125010851/> (Acedido a 24 de novembro de 2020)

¹¹⁰ <https://www.revistarua.pt/eugenio-campos-jewels-tem-uma-colecao-especial-para-o-dia-da-mae/> (Acedido a 24 de novembro de 2020)

¹¹¹ <https://www.instagram.com/eugeniocamposjewels/?hl=pt> (Acedido a 5 de novembro de 2020)

jovem e essencial para trazer um toque de sofisticação em *looks* mais descontraídos.”¹¹² Nos seus anéis, brincos e colares, destaca-se os corais, os búzios os elefantes e as abelhas, prometendo um lado irreverente mas sem descurar o romantismo da própria marca. Com isto, a coleção de verão de 2020 de Eugénio Campos prometeu trazer a leveza e a frescura de uma verdadeira *summer vibe*.¹¹³



Figura 58- Da esquerda para a direita: Coleção de verão de 2020, Eugénio Campos Jewels; Sistema de produto constituído por colar e brincos com componentes em ouro e outros em coral natural. Fonte: ¹¹⁴

Segundo a página da internet da empresa, a coleção “Good Vibes by Grace Kelly” apresenta uma linha “Lucky Eye”. “Good Vibes by Grace Kelly” (Figura 59) “(...) nasceu da Simplicidade Natural e Espiritual. Descubra um mundo incrível de joias cuidadosamente projetadas para agraciar o corpo e a alma da mulher.” ¹¹⁵

A linha “Lucky Eye” transmite energia positiva, paz e luz, sendo composta por dois brincos, um colar e uma pulseira, todos estes elementos são acompanhados/ adornados pelo enigmático olho da sorte. Apresenta um traço minimalista e elegante, na qual o colar (Figura 59)¹¹⁶ é composto por um fio em tom terroso, transmitindo assim a ligação forte ao bem-estar e ao positivismo. Os brincos são assimétricos, sendo uma mais curto que o outro,

¹¹² <https://www.revistarua.pt/eugenio-campos-jewels-joias-unicas-para-um-verao-especial/> (Acedido a 25 de novembro de 2020)

¹¹³ <https://www.luxwoman.pt/joias-unicas-para-um-verao-inesquecivel/> (Acedido a 25 de novembro de 2020)

¹¹⁴ <https://www.instagram.com/p/CEKPX4knR0g/> (Acedido a 25 de novembro de 2020)

¹¹⁵ <https://www.eugeniocamposjewels.com/en/woman/collections/good-vibes> (Acedido a 25 de novembro de 2020)

¹¹⁶ <https://www.eugeniocamposjewels.com/en/woman/collections/good-vibes/the-protection-eye-necklace-in-silver-972> (Acedido a 25 de novembro de 2020)

representando desta forma a estrada da vida, sempre protegida pelo olho da sorte.¹¹⁷ Relativamente aos materiais utilizados, o fio do colar é de algodão e o pendente do olho da sorte presente em todos os elementos que constituem esta linha é de prata acompanhado com pedras zircónicas. ¹¹⁸



Figura 59- Da esquerda para a direita: Coleção Good Vibes by Grace Kelly. Colar de fio de algodão, acompanhado pelo olho da sorte em prata e pedras zircónicas. Fonte: Instagram Eugénio Campos Jewels. Fonte: ¹¹⁹

5. TRABALHO DE CAMPO

5.1. Realização de entrevistas

Considerando que este estudo se direciona para o processo criativo entre o âmbito da joalheria, que cruza as técnicas da talha dourada e da filigrana, nesta fase procurou-se entender e perceber de que forma estas técnicas poderiam ser combinadas, designadamente, criando vínculos entre as entidades produtivas e a empresa parceira. Neste sentido, metodologicamente optou-se por realizar entrevistas enquanto fontes que servem como

¹¹⁷ <https://www.noticiasaoiminuto.com/lifestyle/1534030/lucky-eye-e-a-nova-linha-da-colecao-good-vibes-by-grace-kelly> (Acedido a 25 de novembro de 2020)

¹¹⁸ <https://www.eugeniocamposjewels.com/en/woman/collections/good-vibes/the-protection-eye-necklace-in-silver-972> (Acedido a 25 de novembro de 2020)

¹¹⁹ Fotografias adquiridas em: <https://www.instagram.com/p/CC3OMIZH2xj/> (Acedido a 25 de novembro de 2020)

instrumentos de aquisição de depoimentos especializados que possam validar o que se pretende comprovar com esta investigação. Neste caso, decidiu-se realizar questões semiabertas. Desta forma, a fim de obter mais informações, devidamente fundamentadas e um conhecimento mais profundo relativamente às técnicas referidas anteriormente, seleccionaram-se os entrevistados e realizaram-se as entrevistas.

Em termos de escolha, por um lado, pareceu pertinente a concretização de **entrevistas a artesãos**, nomeadamente, a um **entalhador** e a um **ourives** para conhecer e compreender os processos produtivos, as técnicas, os tempos de produção e entrega de trabalho. Por outro lado, avançou-se com a realização de **entrevistas a profissionais da empresa** parceira deste estudo, a **Eugénio Campos**, considerando que o projeto desta investigação se compromete a tirar partido de todos os recursos disponíveis na empresa, mantendo os postos de trabalho, porém transformando-os numa nova produção. Ou seja, trata-se de uma apropriação clara do Design Comprometido enunciado pelo Professor Daciano da Costa para “(...) ultrapassar a acomodação instalada, ousar explorar novos mercados.” (MARTINS, 2001 pág,258) e garantir a sustentabilidade e a inovação.

Num primeiro momento, avançou-se com as entrevistas aos artesãos. No caso do entalhador, Júlio Campos Leal, a entrevista realizou-se no seu atelier em **Paços de Ferreira**, no dia 9 de outubro de 2020. Esta metodologia permitiu não só conhecer o artesão e verificar *in loco* seu espaço de trabalho, como também observar algumas das suas obras que habitavam aquele espaço. O ourives entrevistado foi Artur Carvalho com oficina própria em **Póvoa de Lanhoso** e a entrevista foi realizada por via telefónica no dia 30 de outubro de 2020. Apesar de não existir a mesma possibilidade de conhecer o seu espaço de trabalho, a entrevista permitiu entender a sua forma de trabalhar e aquilo que o artesão produz nos dias de hoje.

Num segundo momento, prosseguiu-se com as entrevistas à empresa, nomeadamente, à designer de comunicação Márcia Rodrigues e à marketeer Rafaela Campos da Eugénio Campos Jewels, com oficina em **Vila Nova de Gaia**, sendo produzidas via e-mail no dia 7 de dezembro de 2020. O facto das entrevistas terem sido realizadas feita telefonicamente deve-se à situação que se está a viver nos dias de hoje com a COVID-19 e que limitou as deslocações e os contactos pessoais com certas pessoas. No entanto, foi possível adquirir a informação desejada.

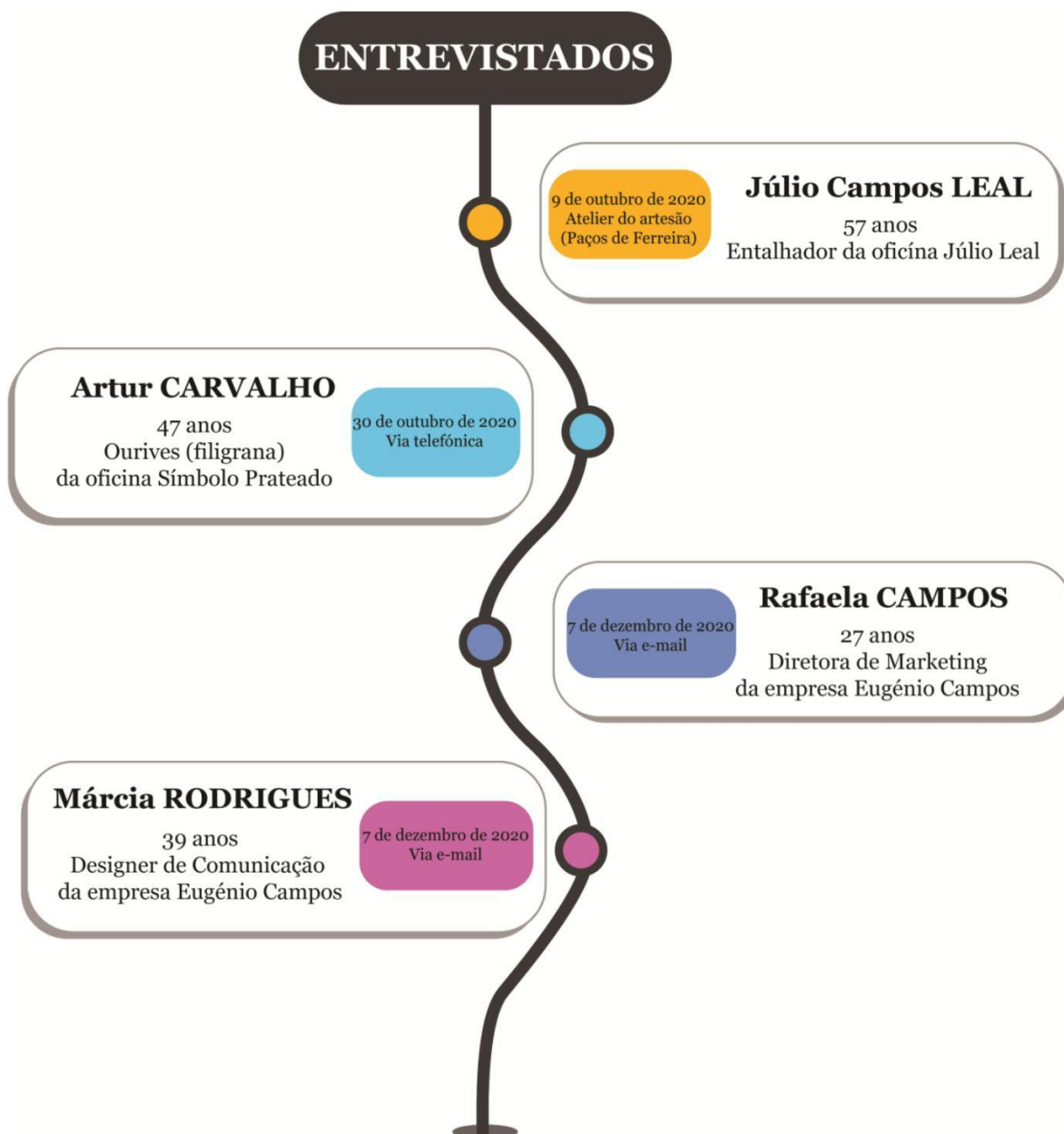


Figura 60- Síntese da informação básica dos entrevistados. Fonte: Anaïs ROLO.

Desta forma, com as entrevistas realizadas e a informação disponibilizada junto quer dos artesãos, quer da empresa parceira Eugénio Campos Jewels, foi possível reunir os processos produtivos e as competências técnicas das entidades envolvidas. De igual modo, neste momento tínhamos criado uma rede empresarial territorial (Figura 61) que poderia servir de base para a fase experimental.

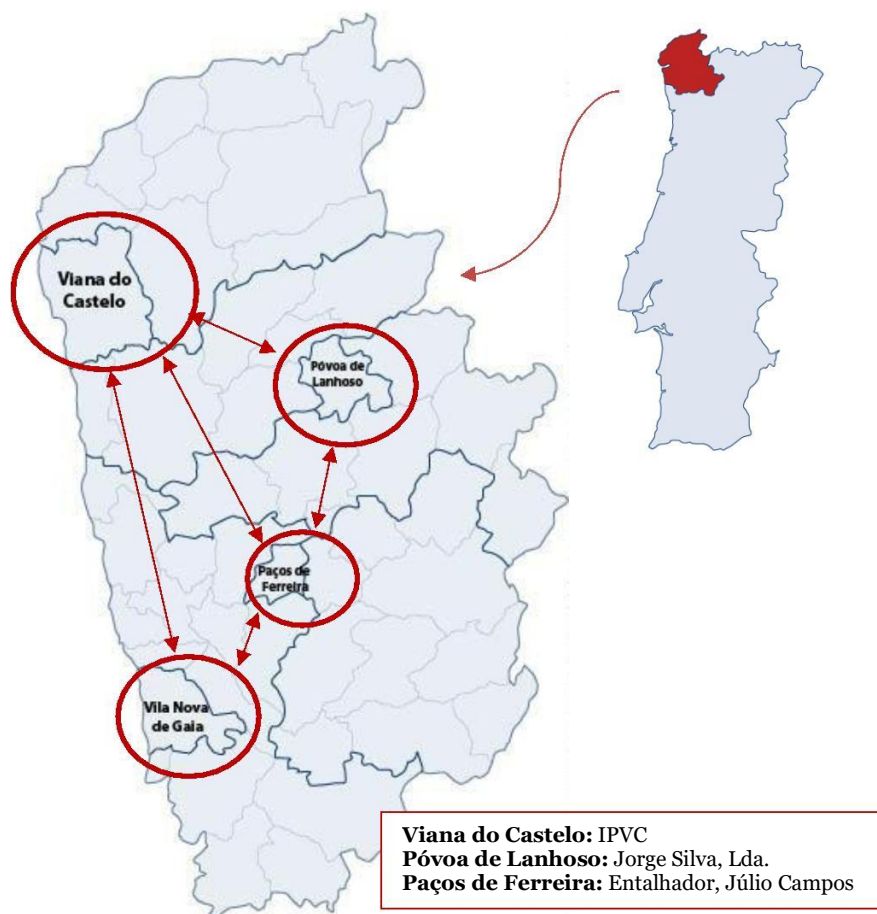


Figura 61- Mapa representativo dos movimentos realizados para a realização do projeto.
Fonte: Anais ROLO

5.2. Análise das quatro entrevistas realizadas

5.2.1. Entrevista 1: Entalhador Júlio Campos Leal, Paços de Ferreira

5.2.1.1. Apresentação das questões colocadas ao entalhador Júlio Campos Leal

- **Tema:** Estudo geral sobre a arte de entalhar
- **Objetivo:** Recolher informação não só acerca dos processos de produção e informação mais detalhada sobre as peças realizadas, mas também acerca do

material e das ferramentas utilizadas. Além disso, espera-se perceber a opinião do artesão relativamente ao futuro do artesanato, nomeadamente, em tempos de pandemia.

▮ **Questões**

1. Há quanto tempo exerce esta profissão?
2. Com quem aprendeu a exercer a técnica da talha dourada?
3. Qual a madeira que utiliza nas suas peças?
4. Ao longo de toda a produção, qual o processo mais demorado, aquele que exige mais atenção e dedicação?
5. Utiliza algum tipo de máquina ao longo da produção? Ou é tudo manual?
6. Como é o processo artesanal de desenvolvimento de novos produtos?
7. Por norma quem compra ou faz encomendas para o tipo de peças que produz?
8. Que tipologia de produtos é que as pessoas mais procuram?
9. Acha que o consumidor final valoriza mais o produto pelo facto de ser de produção artesanal?
10. Quem desenha as peças?
11. Acredita que o artesanato tem futuro?
12. Em que medida o contributo metodológico do design é importante na criação de produtos veiculadores de uma mensagem cultural?
13. A talha dourada tem o mesmo valor e interesse para as pessoas?
14. Que dificuldades lhe trouxe a COVID-19?
15. Que soluções encontra para fazer frente a esta crise?

5.2.1.2. Análise às questões realizadas ao entalhador Júlio Campos Leal¹²⁰

No decorrer desta entrevista percebeu-se que Júlio Campos Leal já exerce esta profissão há cerca de **44 anos**, mais precisamente desde 1976, demonstrando um grande conhecimento na área. O artesão contou que iniciou e aprendeu esta arte com o seu irmão, não por ser algo que vinha da sua própria família, mas por naquele tempo trabalhar numa fábrica de mobiliário. Apesar de saber aplicar a folha de ouro em peças, Júlio Campos Leal

¹²⁰ Análise feita através das respostas dadas pelo artesão. Ver entrevista na íntegra no apêndice 3

dedica-se unicamente a **esculpir a madeira**, sendo este o processo que domina na perfeição.

Relativamente aos materiais e às ferramentas que utiliza, percebeu-se que o entalhador trabalha com madeiras nobres, nomeadamente o **castanho, o freixo, nogueira, cerejeira**, entre outras, alertando que o pinho era uma madeira proibida para este processo. Estas madeiras destacam-se, não pelo facto de serem mais fáceis de trabalhar, mas sim por serem madeiras de excelência, sendo madeiras que duram bastante tempo. O artesão referiu, também, que todo este processo de entalhar é realizado de **forma manual** com a ajuda de **ferramentas próprias** e pequenas máquinas manuais, como **furadores** e as **topias manuais**.

De igual modo, concluiu-se que este artesão trabalha sob pedidos de empresas/industrias, mas também com pedidos pessoais/ particulares, estando associado várias vezes com **designers**. Este contato com os profissionais do projeto permite-lhe perceber como estes trabalham, pelo que este artesão acredita que é bastante importante o contributo metodológico do design na criação dos produtos, para ser possível a partilha e dar continuidade aos valores culturais.

Relativamente aos pedidos que lhe chegam, por norma, realiza **molduras, peças de ornamento de mobiliário, peças decorativas e na restauração de igrejas**. Relativamente ao desenho destes projetos, Júlio Campos Leal, por norma, é quem realiza os desenhos, feitos de forma a facilitar o seu trabalho na parte de esculpir a madeira, porém, certas vezes são os próprios arquitetos e os designers que apresentam os desenhos. Júlio Campos Leal acredita que o artesanato tem bastante futuro, pois para ele, o consumidor valoriza muito um produto que seja realizado à mão. O artesão reforça, também, que nos dias de hoje a talha dourada tem tido bastante adesão por parte das pessoas.

Visto que nos encontramos em tempos de pandemia, questionou-se acerca das dificuldades que esta trouxe para o seu trabalho ao que o artesão referiu que, apesar de alguns projetos terem ficados parados, em modo geral, as coisas ficaram praticamente iguais, não havendo nenhuma dificuldade em particular. Com isto, o próprio artesão referiu que as coisas acontecem por algum motivo, no sentido que o fato de alguns projetos ficarem parados permitiu-lhe iniciar ou continuar outros. Finalmente, a ida ao atelier de Júlio Campos Leal acabou por ser referida num jornal local “Gazeta de paços de Ferreira” (Figura 62) que enfatizou a importância de relacionar o mundo produtivos e empresarial ao mundo académico.



Figura 62- Artigo do jornal local “Gazeta de paços de Ferreira”. Fonte: ¹²¹

5.2.2. Entrevista 2: Ourives Artur Carvalho, Póvoa de Lanhoso

5.2.2.1. Apresentação das questões colocadas ao ourives Artur Carvalho

- ▮ **Tema:** Estudo geral sobre a arte da filigrana
- ▮ **Objetivo:** Recolher quer informação sobre os processos de produção e informação mais detalhada sobre as peças realizadas, quer acerca do material e das ferramentas utilizadas. Além disso, perceber a opinião relativamente ao futuro do artesanato, nomeadamente, em tempos de pandemia, foi um também um dos pontos em foco ao longo destas questões realizadas.
- ▮ **Questões**
 1. Há quanto tempo exerce esta profissão?
 2. Com quem aprendeu a exercer a técnica da filigrana?
 3. Qual o material que utiliza nas suas peças?
 4. Utiliza algum tipo de máquina ao longo da produção? Ou é tudo manual?
 5. Produz os fios do metal ou já o adquire pronto?
 6. Como é o processo artesanal de desenvolvimento de novos produtos?
 7. Por norma quem compra ou faz encomendas para o tipo de peças que produz?
 8. Que tipologia de produtos é que as pessoas mais procuram?

¹²¹ <https://www.facebook.com/photo?fbid=3269613509804472&set=a.126993627399825> (Acedido a 20 de novembro de 2020)

9. Acha que o consumidor final valoriza mais o produto pelo facto de ser de produção artesanal?
10. Quem desenha as peças?
11. Acredita que o artesanato tem futuro?
12. Em que medida o contributo metodológico do design é importante na criação de produtos veiculadores de uma mensagem cultural?
13. A filigrana tem o mesmo valor e interesse para as pessoas?
14. Que dificuldades lhe trouxe a COVID-19
15. Que soluções encontra para fazer frente a esta crise?

5.2.2.2. Análise às questões realizadas ao ourives Artur Carvalho.¹²²

Artur Carvalho é um ourives da Póvoa de Lanhoso, que exerce esta profissão, dentro da ourivesaria tradicional, há cerca de **30/32 anos**. Mal terminou a escola, Artur Carvalho foi diretamente para as oficinas onde trabalhava com o irmão, sendo com este e com outros ourives que trabalhavam naquela oficina, que aprendeu a trabalhar a **técnica da filigrana**. Atualmente, para a realização das suas peças, este ourives utiliza o **ouro** e a **prata**, porém só começou a trabalhar com a prata há cerca de 12 anos, devido à dificuldade de apresentar peças em ouro no mercado.

Relativamente ao processo de **produção**, Artur Carvalho explica que a filigrana é uma técnica manual, porém existe a utilização de **maquinação**, nomeadamente no processo de **laminar**, que consiste na produção do fio do metal utilizado. Esta máquina é utilizada unicamente para a produção desses fios, em que os cilindros puxam o material fazendo com que os fios se tornam mais finos.

Quando se questionou se tinha ligações com outras entidades, o ourives referiu que trabalha unicamente por **conta própria**, não se relaciona com empresas nem com designers, referindo ainda que todos os modelos criados são produzidos e idealizados por ele próprio.

Os seus modelos – nomeadamente, o coração, as contas Minhotas que são únicas da Póvoa de Lanhoso e os brincos de Bambolina - são essencialmente vendidos em **Viana do Castelo e Ponte Lima**, mas também na sua loja física que tem em **Guimarães**. Artur Carvalho refere que o consumidor valoriza muito um produto que tenha sido produzido de forma artesanal destacando, principalmente, os **turistas estrangeiros e emigrantes**,

¹²² Análise feita através das respostas dadas pelo artesão. Ver entrevista na íntegra no apêndice 4.

mas também muitas pessoas a nível nacional, principalmente, os do **centro e sul de Portugal**, pois a filigrana continua a ser uma técnica apreciada e valorizada pelas pessoas. Apesar disso, acredita pouco que o artesanato não tenha futuro, pois já não é como antes, o saber destas técnicas já não é passado dos pais para os filhos, levando assim à diminuição do número dos artesãos.

Artur Carvalho considera muito importante o contributo metodológico do **design** na criação de produtos veiculadores de uma mensagem cultural, pois para ele a História vive da **cultura** e é desta forma que não nos esquecemos da nossa cultura. Nos dias de hoje, em tempos de pandemia, o ourives explica que passa por momentos de dificuldade, pois apesar não haver alterações dentro do trabalho nem da produção, pelo facto de continuar a ter acesso aos materiais, tem tido **quebra nas vendas** e com isto a própria produção acompanha essa quebra. Para poder superar estes momentos de dificuldades, pretende arranjar forma de dar a volta a situação, pretendendo alargar o seu negócio com outras lojas, nomeadamente com **Espanha**.

5.2.3 Entrevistas 3 e 4: Designer Márcia Rodrigues e Marketeer Rafaela Campos da empresa Eugénio Campos Jewels

5.2.3.1 Apresentação das questões realizadas à Márcia Rodrigues e Rafaela Campos

- ▮ **Tema:** Estudo geral sobre a empresa Eugénio Campos Jewels.
- ▮ **Objetivo:** Recolher alguma informação sobre a empresa, nomeadamente, acerca dos processos de produção, na relação da empresa com o design e com a joalharia tradicional.
- ▮ **Questões**

1. Qual a sua formação académica?
2. Qual o seu papel dentro da empresa?
3. Há quanto tempo trabalha no âmbito da joalharia? E na Eugénio Campos Jewels?
4. Acha que o design pode ser uma mais-valia para a empresa?
5. Que relação o designer de joias deve estabelecer com o ourives e o gestor de marketing?
6. Quando deve começar essa relação? No início, durante, no final? Porquê?

7. Quem desenha as peças?
8. Quantos trabalhadores tem a empresa e que tipo de profissões exercem?
9. Qual a peça mais forte que existe atualmente? Nomeadamente aquela que é mais pedida pelos clientes?
10. Quais as peças mais procuradas?
11. Qual tipologia é mais adquirida pelos clientes? Brincos, colares, pulseiras ou anéis?
12. Que tipo de público compra Eugénio Campos Jewels? E qual a sua aderência?
13. Que tipo de mensagem costumam transmitir aos seus clientes através das suas peças?
14. Existe alguma coleção que tenha uma vertente sustentável? Nomeadamente no reaproveitamento de materiais ou componentes já existentes?
15. Considera importante manter vivas as tradições e cultura portuguesas? Porquê?
16. As peças de Eugénio Campos Jewels são valorizadas pelas pessoas pelo facto de serem produzidas manualmente pelos artesãos da empresa?
17. Que dificuldades trouxe a COVID-19 à empresa? (enumere três)
18. Que soluções tem a Eugénio Campos Jewels para fazer frente a esta crise? (enumere três)

5.2.3.2. Análise às questões realizadas à Márcia Rodrigues e Rafaela Campos¹²³

Rafaela Campos é **licenciada em Gestão**, trabalha há 3 anos na Eugénio Campos Jewels e é responsável do Marketing e da Comunicação. Márcia Rodrigues, por sua vez, é **licenciada em Design de Comunicação**, trabalha há 4 anos no âmbito da joalheria e na Eugénio Campos Jewels, sendo responsável por todo o Design de comunicação, do acompanhamento de produção/ contacto com os fornecedores, da fotografia dos produtos mais na direção criativa.

Ambas consideram que o **design é uma mais-valia para a empresa** e uma das bases principais para que a empresa comunique e crie a sua linguagem levando assim a própria marca a ter a sua própria identidade e, consequentemente, a manter a fidelidade dos clientes que são cada vez mais exigentes. Desta forma, o design permite que a própria empresa se destaque no sector da joalheria.

Relativamente à relação do designer com o ourives e o gestor de marketing, Márcia Rodriguez reforça que “(...) é de extrema importância que esta relação seja coesa e alinhada

¹²³ Análise feita através das respostas dadas pela Márcia Rodriguez e Rafaela Campos da Eugénio Campos Jewels. Ver entrevistas na íntegra no apêndice 5 e 6.

deste o primeiro esboço entre os 3. A comunicação constante entre o designer e o ourives é crucial para que todo o processo de criação da jóia seja acompanhado pelo designer e o resultado final seja fiel ao pensado e criado pelo designer. Quanto ao gestor de marketing deve também haver uma comunicação constante uma vez que a criação do conceito envolve toda a equipa do departamento criativo.”¹²⁴ Ambas referem que esta ligação deve ser feita desde o início quando se cria a ideia da jóia, para que todos estejam envolvidos da mesma forma no projeto, podendo assim a equipa acompanhar e poder trocar impressões para que o final do mesmo seja de excelência. Rafaela Campos explica que “A relação com o departamento de marketing deve ser desde o início quando se cria a ideia da jóia, visto ser o marketing a comunicar mais tarde. Após a jóia finalizada, o designer também deve explicar toda a história da mesma ao dep. de marketing”¹²⁵. As jóias de empresa da Eugénio Campos Jewels são **desenvolvidas e desenhadas por designers** do departamento de design de joias, mas sempre com o acompanhamento e a aprovação do joalheiro Eugénio Campos.

A empresa tem neste momento 30 trabalhadores, estando divididos pelos diversos departamentos (Design e Marketing/ Operativo/ Financeiro/ Vendas/ Assistência Técnica/ Online/ Produção).

Relativamente às vastas coleções que a Eugénio Campos Jewels apresenta, as que se destacam mais são a coleção dos **amuletos**, disponível em **prata** e **ouro**. Porém as peças mais procuradas pelos clientes são aquelas que são possíveis de se **personalizar**. À questão que refere qual a tipologia mais adquirida pelos clientes, Rafaela Campos esclarece que a marca é bastante conhecida pelos seus **anéis**, porém, com a chegada da loja online, os **colares** e as **pulseiras** começam a ser mais procuradas.

No que diz respeito ao **público** que compra Eugénio Campos Jewels, Márcia Rodriguez e Rafaela Campos, explicam que a marca tem um público muito abrangente, que varia entre os **25** aos **70 anos**, maioritariamente **mulheres**. Um dos principais motivos referidos por existir um vasto público é pelo facto da marca apresentar jóias com valores diferenciados, que permitem ser adquiridas pelas várias classes. Ambas mencionaram que as suas clientes, grande parte das vezes ficam fiéis à marca depois da primeira compra.

A grande **mensagem** que a Eugénio Campos Jewels pretende transmitir, passa sempre por envolver o público ao “mundo”/ “família” da marca. Eugénio Campos Jewels também apresenta uma vertente sustentável, ficou-se a saber que tem uma coleção a “**Reborn**” na qual reinventaram jóias de coleções anteriores, dando-lhes assim uma nova

¹²⁴ RODRIGUES, M. 2020, Entrevista a Márcia Rodriguez, 7 de dezembro de 2020, Vila Nova de Gaia

¹²⁵ CAMPOS, R. 2020, Entrevista a Rafaela Campos, 7 de dezembro de 2020, Vila Nova de Gaia

vida e um novo design. Além disso, não se utilizou qualquer tipo de químicos e a prata usada costuma ser **reciclada**. De igual modo, Márcia Rodriguez e Rafaela Campos, afirmam que é bastante importante manter vivas as tradições e a **cultura portuguesa**, pois sentem uma grande valorização por parte do público em relação à Arte com História e fiel à ourivesaria tradicional. Ambas referem que o **trabalho manual** dos artesãos é valorizado pelos clientes. Márcia Rodriguez afirma que “(...) cada vez mais sentimos que o fabrico nacional é extremamente valorizado pelo público que se mostra inclusivamente bastante curioso em relação a todo o processo, o que cria uma relação de proximidade bastante positiva entre a marca e o cliente.”¹²⁶ Rafaela Campos concluiu que “(...) o facto de ser uma empresa **Made in Portugal** e com fabrico próprio cria mais valor às jóias.”¹²⁷

Por fim, questionou-se as dificuldades que a COVID-19 trouxe à empresa e quais foram as soluções que a marca apresentou para fazer frente a esta crise. As dificuldades apontadas dizem respeito às dificuldades financeiras devido à paragem que houve no período de confinamento. Destas adversidades destacam-se: a dificuldade na adaptação ao **teletrabalho** exigido; a elaboração forçada/ repentina da criação de nova estratégia de comunicação; os clientes estão muito mais reticentes à compra devido aos cortes de salários que houve, não gastando tanto dinheiro. Porém, para fazer frente a estas dificuldades, a empresa criou novas **estratégias de comunicação** que envolvem o público, a criação de **novas coleções**, sendo estas diferentes e inovadoras, de forma, de forma a captar a atenção de novos clientes e dos antigos e, ainda, o foco máximo na **loja online**.

5.3. Considerações

Através das entrevistas realizadas aos artesãos e à empresa parceira, foi possível obter diversos dados, que se mostraram benéficos para o desenvolvimento do projeto. Nomeadamente, entenderam-se os vários processos de trabalho, desde as técnicas utilizadas e os materiais aplicados, mas também a forma como eles se relacionam com o âmbito em que estão inseridas e com o próprio design. Desta forma, toda a informação adquirida serviu como base para o momento inicial da realização deste projeto, mais precisamente, foi essencial para a fase de idealização da ideia, onde foi necessário ter em conta todas as informações obtidas (ver Tabelas 1, 2 e 3).

¹²⁶ RODRIGUES, M. 2020, Entrevista a Márcia Rodriguez, 7 de dezembro de 2020, Vila Nova de Gaia

¹²⁷ CAMPOS, R. 2020, Entrevista a Rafaela Campos, 7 de dezembro de 2020, Vila Nova de Gaia

Tabela 1- Quadro síntese das entrevistas a Júlio LEAL. Fonte: Anaïs ROLO

DESIGNAÇÃO	Oficina de Júlio LEAL
Pessoas	1
Processo Produtivo	Artesanato (Entalhador)
Materiais	Madeira
Produtos	Molduras, peças de ornamento de mobiliário, peças decorativas e restauração de igrejas
Parceiros	Sim (Designers)
Clientes	Pedidos de empresas; Pedidos pessoais/ particulares
Desenho das peças	É o próprio artesão que desenha as suas peças, mesmo tenho os desenhos técnicos e os esboços dos clientes, faz o seu próprio desenho para facilitar depois o seu trabalho
Importância do design	Permite o contacto com outras áreas, permitindo assim a criação de novos produtos, sendo assim possível a partilha e a continuidade aos valores culturais
Dificuldades provocadas pela Covid-19	Projetos parados
Soluções para fazer frente a esta pandemia	O facto de alguns projetos terem ficado parados permitiu o início de novos projetos

Tabela 2- Quadro síntese das entrevistas a Artur CARVALHO. Fonte: Anaïs ROLO

DESIGNAÇÃO	Símbolo Prateado (Artur CARVALHO)
Pessoas	1
Processo Produtivo	Artesanato (Ourives)
Materiais	Ouro e Prata
Produtos	Coração, contas Minhotas e os brincos Bombolina
Parceiros	Conta própria, não se relaciona com outras entidades
Clientes	Turistas estrangeiros e emigrantes; A nível nacional, centro e sul
Desenho das peças	Criados e idealizados pelo próprio artesão
Importância do design	A História vive da cultura e é através do design que não nos esquecemos da nossa cultura
Dificuldades provocadas pela Covid-19	Quebra nas vendas e com isto a produção acompanha a queda
Soluções para fazer frente a esta pandemia	Alargar o negócio com outras lojas, nomeadamente fora de Portugal

Tabela 3- Quadro síntese das entrevistas a Eugénio Campos Jewels. Fonte: Anais ROLO

DESIGNAÇÃO	Eugénio Campos Jewels
Pessoas	30
Processo Produtivo	Artesanato (Ourives) Empresarial
Produtos	Anéis, pulseiras, colares e brincos
Relação Design/Marketing	Bastante importante desde o início da criação de qualquer peça
Clientes	Maioritariamente mulheres entre os 25 aos 70 anos
Desenho das peças	Departamento de design de jóias com a aprovação do joalheiro Eugénio Campos
Importância do design	Bastante importante pois acaba por ser uma das bases principais da empresa
Dificuldades provocadas pela Covid-19	Dificuldades financeiras; dificuldades na adaptação nos novos métodos de trabalho (teletrabalho)
Soluções para fazer frente a esta pandemia	Criação de novas coleções e novas estratégias de comunicação; foco máximo na loja online

6. PROJETO

6.1. Definição do Conceito

O conceito do projeto foca-se na ligação da **talha dourada** que se encontra no interior das igrejas, com a técnica da **filigrana**. Especificamente, escolheu-se a Igreja de S. Tiago em Castelo do Neiva, em Viana do Castelo, que se encontra na rota dos Caminhos de Santiago, acabando por se tornar um ponto de passagem bastante importante para os peregrinos, pois é das igrejas mais antigas fora do território espanhol. O projeto é veiculador de cultura na medida que espelha valores e referências dos Caminhos de Santiago.

Os elementos decorativos da igreja e dos retábulos apresentam partes em talha dourada que serviram de referência à geração de ideias, criação de hipóteses e desenvolvimento do sistema de jóia. Deste modo, todos os elementos referidos anteriormente, na fase não intervencionista deste estudo, encontram-se no projeto, tendo

em conta a minuciosidade das técnicas da talha e da filigrana - duas técnicas bastantes fortes a nível da História das Artes (arquitetura e joalharia) e pouco utilizadas nos dias de hoje.

A filigrana, por sua vez irá complementar o projeto, tendo sido escolhida por ser uma técnica com forte identidade na joalharia portuguesa. Desta forma, pegou-se em componentes da ourivesaria tradicional, como a conta e os olhetos e dando-lhes desta forma uma nova vida.

6.2. Criação de Hipóteses de projeto e geração de ideias

Nesta fase de criação de hipóteses de projeto e geração de ideias o processo foi realizado por etapas, de modo a simplificar e facilitar o trabalho e a garantir que todos os elementos do conceito estivessem presentes no projeto.

A primeira etapa consistiu na observação e na análise ao trabalho realizado durante a fase de trabalho de campo, no levantamento da talha dourada existente na igreja. De seguida, começou-se por desenhar essas mesmas formas, principalmente, as mais utilizadas nos retábulos e nos elementos decorativos, de forma a estudar e compreender as mesmas e os seus detalhes. (Figura63)



Figura 63- Esboço das formas existentes nos retábulos, com o objetivo de estudar e compreender as suas formas. Fonte: Anaís ROLO

Da análise produzida, conclui-se que os elementos florais são os mais utilizados e presentes em qualquer dos retábulos que compõe a igreja. Assim, começou-se por simplificar as formas desenhadas, anteriormente, de modo a retirar pormenores, cuja complexidade poderia comprometer o desenho da peça, no sentido que o protótipo deveria contemplar as técnicas produtivas da talha e da filigrana. (Figura 64)

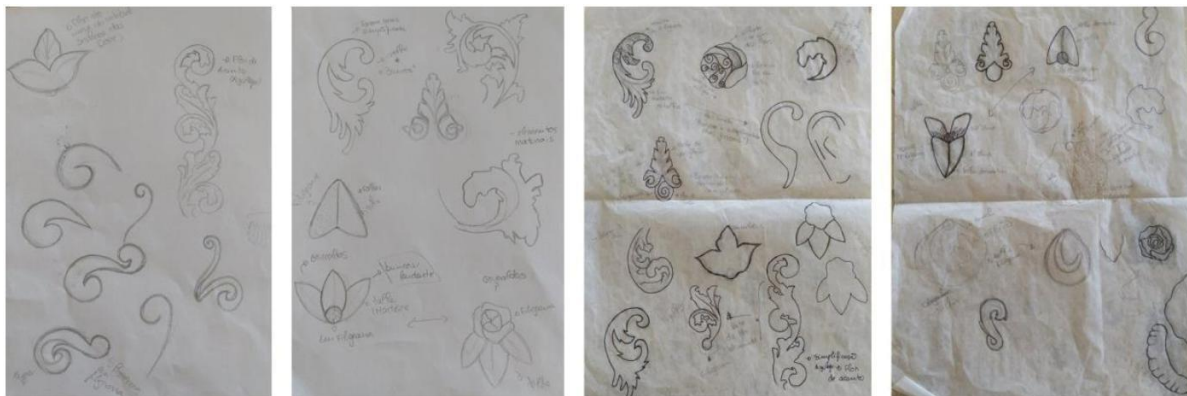


Figura 64- Simplificação das formas estudadas na fase anterior. Fonte: Anaïs ROLO

Num segundo momento destacaram-se os símbolos que representam os Caminhos de Santiago. (Figura 65)

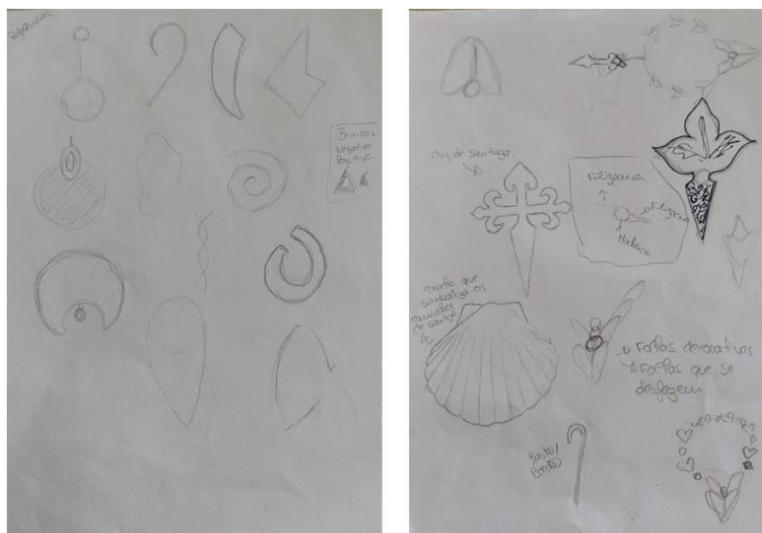


Figura 65- Momento de pesquisa de formas distintas e o destaque dos elementos que fazem referência aos Caminhos de Santiago de Compostela. Fonte: Anaïs ROLO

Os primeiros esboços revelaram várias soluções sempre associadas às técnicas da talha e da filigrana. (Figura 66)

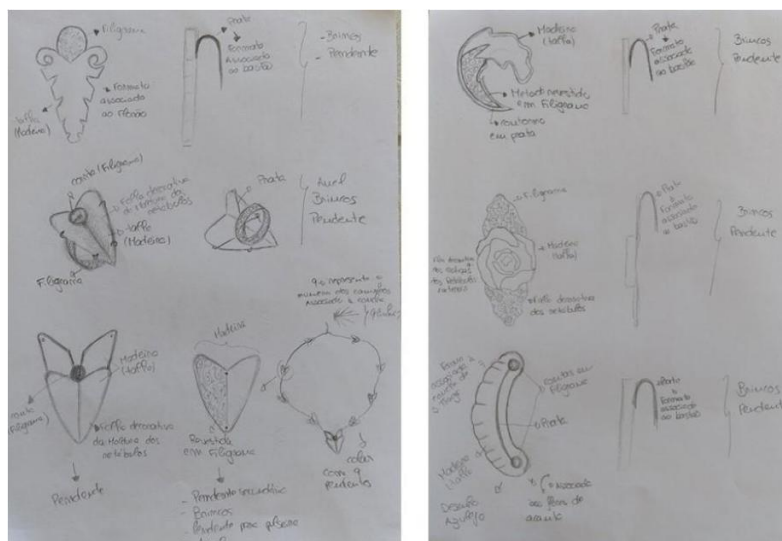


Figura 66- Soluções finais, depois da fase de estudo e simplificação das formas.
Fonte: Anaïs ROLO

Considerando que já existiam algumas hipóteses possíveis, passou-se para a fase de experimentação. Esta etapa (Figura 67) consistiu na reprodução das ideias, utilizando materiais alternativos, designadamente, cartão, arame e casca de pinheiro.

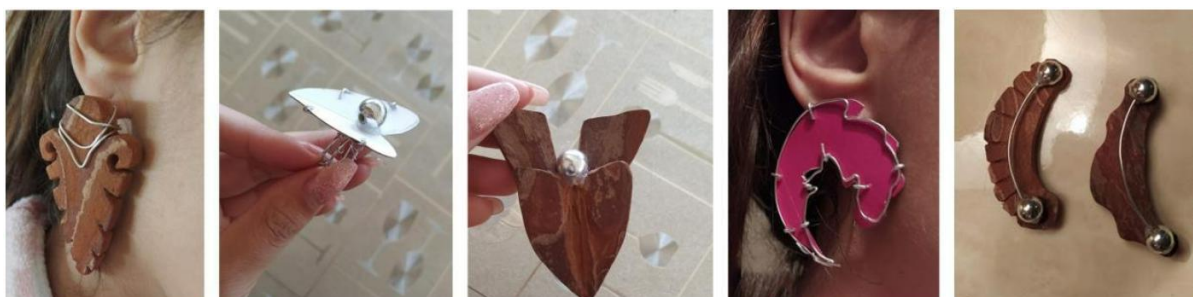


Figura 67- Experiências das soluções finais, com casca de pinheiro, cartão e arame.
Fonte: Anaïs ROLO

A casca de pinheiro (Figura 68) foi utilizada em algumas situações, quer por ser madeira, quer por ser um material bastante maleável e simples de se trabalhar, permitindo

assim chegar à forma que se deseja. Em termos metodológicos, utilizou-se a proposta das tecnologias intermédias (BONSIEPE, 1992), uma tecnologia desenvolvida no local, pela comunidade local, a partir de princípios locais.



Figura 68- Utilização da casca de pinheiro para as experimentações. Fonte: Anais ROLO

6.2.1 Seleção da ideia final

Tendo várias soluções e ponderando toda a informação que cada uma delas transmite, chegou-se ao consenso que se iria avançar com a realização de um colar composto por 9 pendentes. Esta escolha foi combinada por ser uma das ideias que apresentava todos os elementos do conceito, a talha, a filigrana e os Caminhos de Santiago, tudo isto de uma forma simples e coerente. Além disso, a principal razão que levou à criação de um colar, foi por uma razão produtiva, ou seja, se todo o conceito e a forma de fazer funciona num produto tão completo e maior, futuramente poderá potenciar para outras tipologias, isto quer dizer, que se é possível num produto mais complexo também é possível num mais simples e de dimensões menores.

A configuração do colar teve como referência um elemento decorativo presente nos retábulos da igreja, ou seja, uma folha que é bastante utilizada nos retábulos laterais como forma de moldura da figura dos santos, sendo que o pendente principal terá uma dimensão diferente dos outros 8 pendentes.

O facto do colar ser composto por **9 elementos** diz respeito à simbologia dos Caminhos de Santiago. É através desta numeração que é possível associar os Caminhos de Santiago ao colar, pois um dos grandes símbolos que representa estes caminhos é a concha, seja ela com a forma natural ou vetorizada. Neste caso, focou-se na concha vetorizada, a qual esta apresenta 9 linhas que se vão encontrar num ponto, sendo neste caso, os 9 caminhos diferentes, as 9 rotas que existem e que vão dar a Santiago de Compostela. Esta associação aos Caminhos de Santiago torna-se bastante forte para os tempos que vivemos hoje. Este momento histórico da pandemia do COVID-19, está a marcar o país, principalmente numa vertente emocional, existindo uma necessidade de recorrer à fé, pois é algo que está a afetar bastante as pessoas.

Embora o catolicismo se apresente como um símbolo da cultura portuguesa, neste estudo interessa focar os Caminhos de Santiago na sua vertente semântica associada à experiência do percurso. Como já foi referido anteriormente, muitos peregrinos que percorrem os caminhos à procura de uma experiência espiritual, cultural, próxima da natureza e até mesmo desportiva. Por um lado, o produto desenvolvido retracts a passagem do peregrino pela igreja de S. Tiago – a primeira igreja do caminho português e local de culto escolhido para desenvolver este trabalho. Por outro lado, como o caminho português integra outros templos, este projeto poderá ser, também, um ponto de partida para pensar uma linha de joias com passagem por outras igrejas ou capelas, até chegar a Santiago de Compostela.

Esta vertente servirá, em termos comerciais (relação com a empresa parceira), a criação de uma jóia que apela aos Caminhos de Santiago de Compostela. (Figura 69)

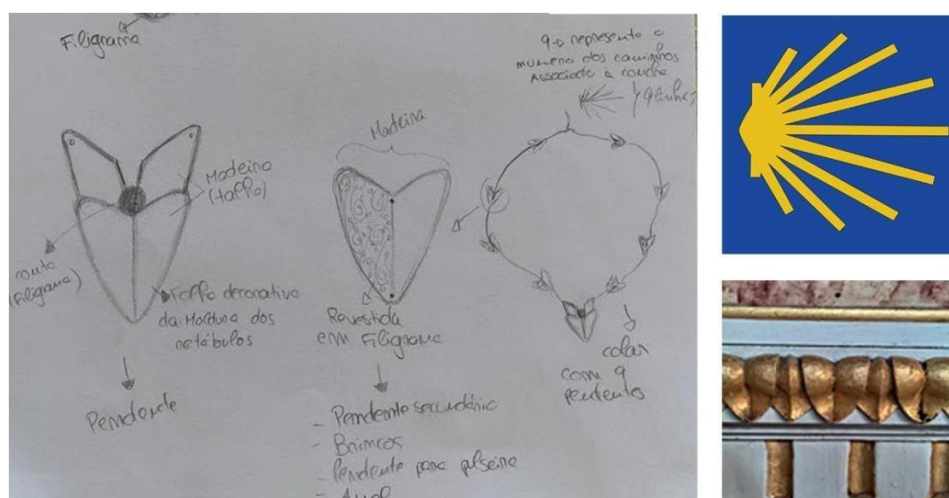


Figura 69-Idealização do colar com os seus elementos de referência. Fonte: Anaïs ROLO

6.2.2 Ideia final

Com o objetivo de chegar o mais próximo da realidade, foram realizados desenhos/esquiços, onde é possível observar cada peça que compõe o colar, com todos os seus pormenores, neste caso, os padrões utilizados. Além disso, através da ferramenta Rhinoceros 3D¹²⁸ fez-se uma simulação (Figura 70), para ter em conta a espessura e o resultado dos três elementos



Figura 70- Realização da peça principal através da ferramenta Rhinoceros 3D. Fonte: Anaïs ROLO

O pendente principal é composto por três elementos. O primeiro elemento está em primeiro plano e a sua forma aproxima-se à forma original da folha utilizada nos retábulos como bordadura. O segundo tem, igualmente, a folha como referência e encontra-se no segundo plano (parte de trás da peça), mas com uma forma diferente. A única diferença deste elemento é o rasgo feito na peça idêntica a do primeiro plano, permitindo assim a subida do mesmo e a existência de uma abertura, onde será encaixada a conta em prata. (Figura 71)

¹²⁸ A utilização do programa Rhinoceros 3D teve como propósito de este ser um programa que trabalha ao nível do detalhe. A aprendizagem deste programa aconteceu durante a tese, de forma autónoma.



Figura 71- Esquicho da peça principal. Fonte: Anaïs ROLO

Os esquiços permitiram perceber os atributos visuais da forma do objeto a inserir nas peças como, por exemplo, a cor, o padrão e a textura.

Dando continuidade à peça principal, estudaram-se dois tipos de padrões, que tinham como referência as formas existentes nos retábulos da igreja. O primeiro padrão alude às flores de acanto (Figura 72) trabalhadas com a prata. Este padrão apresenta três possibilidades de aplicação (Figura 73), em prata, prata banhada a ouro, ou em esmalte em cor preta ou vermelha. A cor vermelha provém da talha utilizada nos retábulos e da cor da própria flor. (Figura 74)

Desta forma, foi possível observar o contraste que existe entre todos os elementos do pendente, compreendendo assim qual seria a melhor escolha.



Figura 72- Desenho da flor de acanto. Fonte: As Minhas Plantas¹²⁹

¹²⁹ <https://minhasplantas.com.br/galeria/flor-da-grecia-inspirou-arquitetura-classica/grecia-touceira/> (Acedido a 31 de abril de 2021)

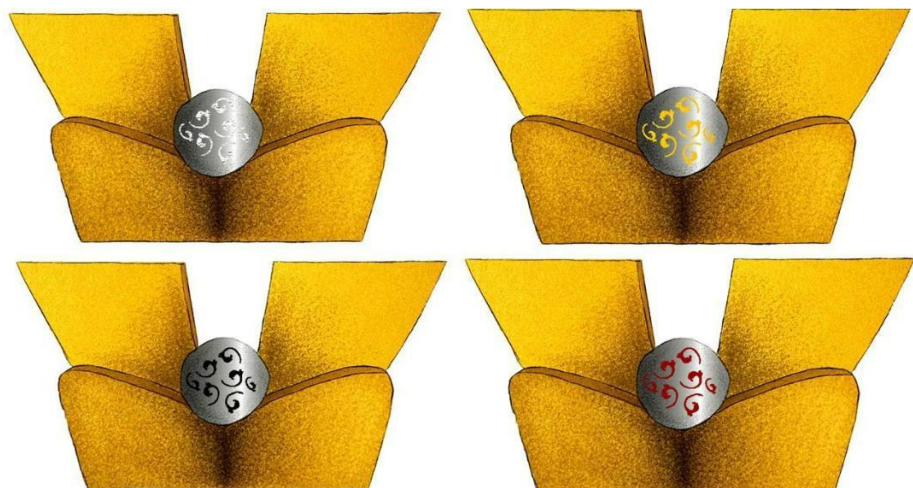


Figura 73- Da esquerda para a direita: Referência do padrão; Esquiços e estudo das formas, dos materiais e cores da conta de um dos padrões para a peça principal. Fonte: Anaïs ROLO



Figura 74- Da esquerda para a direita: Flor de acanto em talha no retábulo-mor da igreja. Fonte: Anaïs ROLO Flor de acanto. Fonte: Avifauna¹³⁰

Relativamente ao segundo padrão, o processo é idêntico, porém a referência do mesmo é diferente. Neste caso, a forma utilizada como referência está presente em diversas superfícies no interior da igreja, nomeadamente nos retábulos, nos azulejos e em elementos decorativos. (Figura 75)

¹³⁰ <https://avifauna.net/ficha-vegetacion/93-acanto-hierba-grande-oreja-gigante-ala-de-angel-carnarona-nazarenos-acanthus-mollis-l> (Acedido a 31 de abril de 2021)



Figura 75- Forma idêntica em diversas superfícies que serviram de referência para o segundo padrão. Fonte: Anais ROLO

Neste caso, também existe um estudo com os materiais e as cores, nomeadamente, a prata, a prata banhada a ouro e o esmalte em preto ou vermelho (Figura 76).

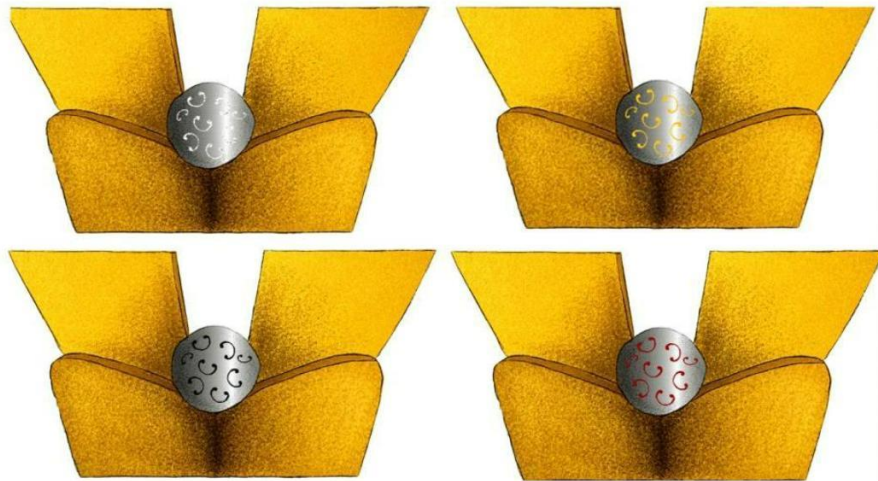


Figura 76- Esquiços e estudo das formas, dos materiais e cores da conta de um dos padrões para a peça principal. Fonte: Anais ROLO

Todo o procedimento realizado para o pendente principal aconteceu com as peças secundárias, tendo algumas diferenças, nomeadamente, no material utilizado. Neste caso, pensou-se na possibilidade de serem realizadas em madeira com a folha de ouro ou serem produzidas em chapa de prata. De igual modo, o estudo da peça foi realizado com a ferramenta Rhino para verificar de modo mais eficaz as suas dimensões (Figura 77).

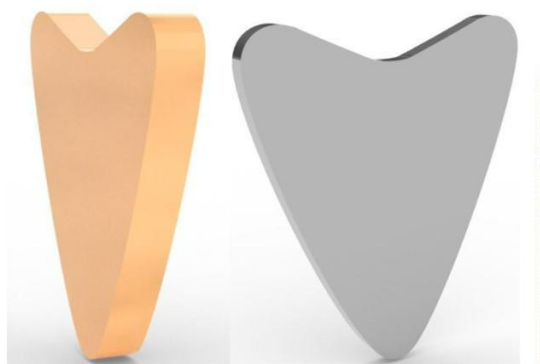


Figura 77- Realização da peça secundária através da ferramenta Rhinoceros 3D. Fonte: Anaïs ROLO

Os padrões utilizados (Figura 78), apesar de serem diferentes, têm a mesma referência utilizada anteriormente para o pendente principal. Neste caso, há também a possibilidade dos padrões serem produzidos, unicamente em prata, prata banhada a ouro ou em esmalte, também em preto ou vermelho.

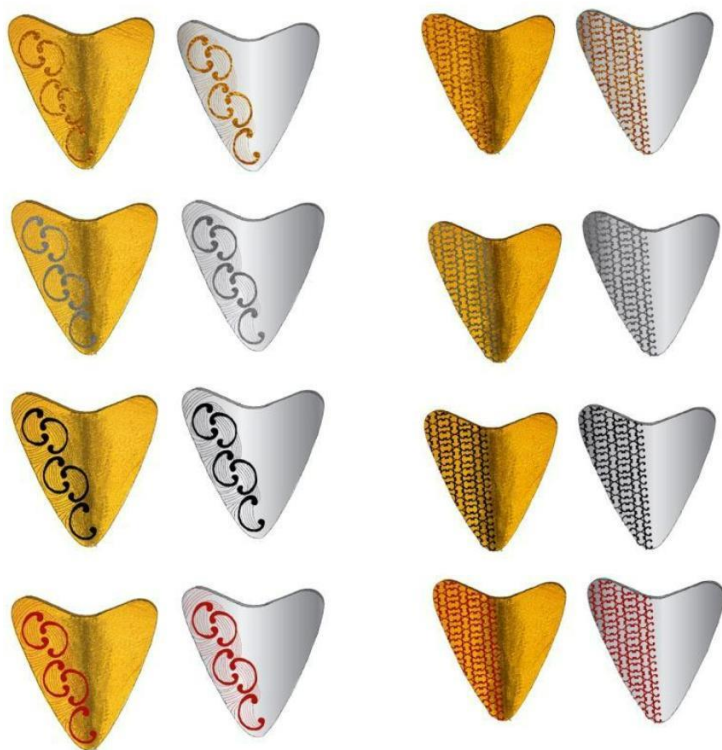


Figura 78- Estudo do material das peças secundárias, relativamente ao padrão e ao material utilizado. Fonte: Anaïs ROLO

Tendo todos os elementos idealizados, pareceu pertinente observar o contraste que os componentes apresentavam através de maquetes (Figura 79).



Figura 79- Maquete de estudo dos elementos que compõe o colar. Lado esquerdo: peças secundárias com 20mm de altura e lado direito com 25mm de altura. Fonte: Anaïs ROLO

Desta forma, obteve-se o colar completo e idealizou-se como ficaria, tendo em conta também, a função de uso e a relação colar/pessoa, os contrastes devido ao material utilizado e o tamanho de todos os elementos. (Figura 80)



Figura 80- Da esquerda para a direita: Colar composto com todos os elementos em madeira com folha de ouro; Colar composto com todos os elementos, sendo o pendente principal em madeira com folha de ouro e os pendentes secundários em chapa de prata. Fonte: Anaïs ROLO

Em conclusão, nasce assim a **Coleção Santhyago, Linha Acanthus**. O nome da coleção “Santhyago” surgiu por a peça ter como referência elementos de talha de uma das igrejas que pertence aos Caminhos de Santiago. Esta mesma palavra apresenta-se em inglês, pois é a língua usada pela empresa em termos comerciais. A linha designa-se por “Acanthus” por ser o nome científico da planta bastante presente nos retábulos da igreja e por ser uma das referências utilizadas nos padrões que compõem os elementos do colar.

6.3. Apresentação das ideias à empresa Eugénio Campos Jewels

De modo, para garantir a viabilidade do projeto e respeitar o parecer de todos os intervenientes, depois da ideia final ser discutida e aceite pela orientadora deste estudo, apresentou-se o projeto à empresa parceira.

Assim, no dia 26 de janeiro de 2021, foi realizada uma reunião via a Skype, juntamente com Rafaela Campos e a Márcia Rodrigues. Esta reunião tinha como objetivo dar a conhecer a empresa todo o trabalho realizado desde a nossa última reunião. A reunião iniciou-se com a apresentação do conceito, juntamente com os esboços e referências para chegar ao resultado final. Neste processo, apresentou-se a vertente dos Caminhos de Santiago de Compostela, a igreja base e alguns elementos de talha dourada que se encontram no seu interior, resultados do levantamento feito à mesma. Desta forma, todo o conceito foi apresentado, juntamente com as técnicas utilizadas, já apresentadas na primeira reunião, e o elemento base, a folha, que serviu como principal referência para a ideia final. Além disso, apresentou-se todos os esboços realizados e as simulações da própria ideia com o corpo humano, permitindo desta forma observar os contrastes. Tendo tudo explicado e demonstrado, Rafaela Campos e Márcia Rodrigues apreciaram bastante o colar apresentado, afirmando que este apresentava uma vertente tradicional, porém bastante contemporânea.

As empresárias destacaram alguns pontos a ter em conta no momento da produção de cada elemento, nomeadamente:

- Na **parte de trás do pendente principal**, em que este deveria ficar bem encostado ao peito, ter em conta a espessura da peça e também ter atenção aos bicos para garantir que estes não existam para oferecer conforto ao utilizador.
- Testar as **peças secundárias em tamanho um pouco mais pequeno**, realizando um teste de contraste de tamanho entre os elementos.
- Desenvolver o colar com o **pendente principal em talha** e os **elementos secundários em chapa de prata**, afirmando que esta combinação oferecia mais contraste e brilho ao próprio colar.

7. REALIZAÇÃO DO PROTÓTIPO

7.1 Realização do pendente principal com o entalhador e o dourador

Com a proposta de colar idealizada e a aprovação da empresa parceira, contactou-se o entalhador, pois a realização do protótipo iria iniciar com a produção do pendente principal. O trabalho do ourives seria adaptado e desenvolvido a partir de aproximações locais.

Considerando o confinamento imposto pela pandemia, optou-se pela realização de um telefonema ao entalhador, com o objetivo de lhe explicar o conceito e todo o processo realizado para chegar à ideia final. Nesta chamada telefónica explicaram-se as razões da forma de todos os elementos que constituem o colar. No final do telefona, enviaram-se via e-mail, os esboços e os desenhos técnicos¹³¹ do pendente, a referência para a forma do elemento e a simulação do colar completo, permitindo ao artesão compreender aquilo que se pretendia realizar. De seguida, respeitou-se o tempo do artesão, tendo em conta a sua arte e a sua forma de trabalhar, visto que era algo novo para ele, principalmente, a nível das dimensões e da finalidade dessa peça. Visto que todo este processo foi realizado à distância devido ao confinamento, foi pedido ao artesão que fotografasse todo o processo da produção (Figura 81), podendo assim ficar com o seu registo e documentar este estudo.

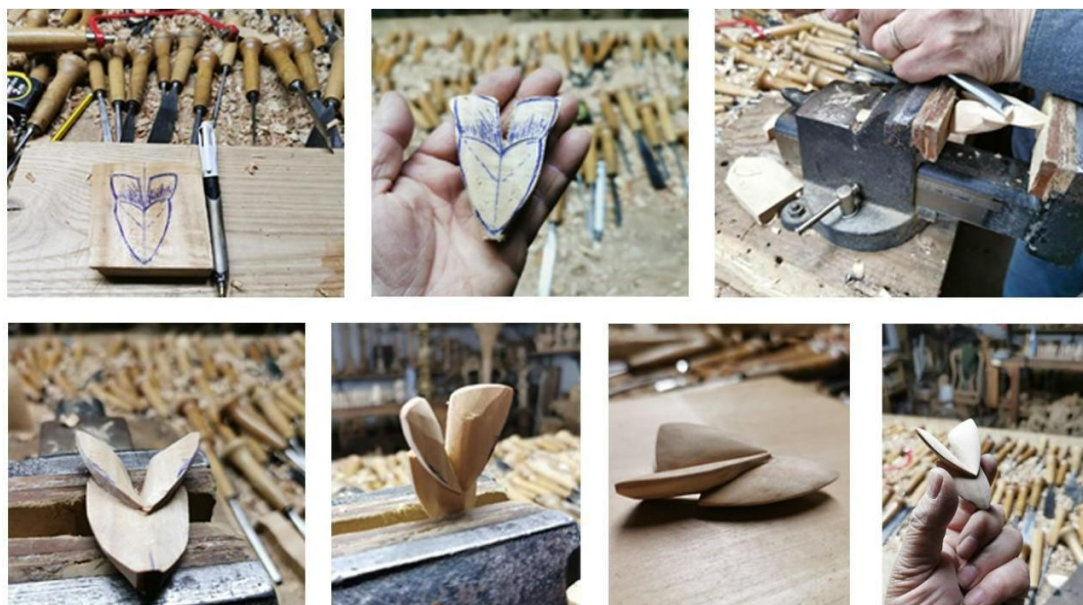


Figura 81- Imagens do processo de produção do pendente principal, com a utilização da madeira de Tília. Fonte: Júlio LEAL

¹³¹ Ver desenhos técnicos na íntegra no apêndice 7.

Mais uma vez, a aplicação do WhatsApp serviu como meio de comunicação entre o artesão e a investigador, partilhando fotografias e a troca de opinião relativamente ao seu trabalho. Apesar do distanciamento, a preocupação e o interesse do artesão foram constantes, e mal teve o trabalho pronto entrou em contacto para saber a opinião e ouvir tudo aquilo que era necessário alterar, para que a peça ficasse o mais próximo daquilo que se tinha idealizado inicialmente. O fator da distância e de não estar presente no momento da produção da peça trouxe consequências, pois apesar de existir a partilha dos esboços e dos desenhos técnicos, o artesão acabou por olhar a peça ao contrário. No entanto, e apesar desse erro, a peça (realizada em madeira de Tília) ficou sublime, o artesão conseguiu dar mais vida e uma beleza única ao pendente, garantindo que a parte de trás ficasse o mais reto possível, sendo um dos aspetos referidos durante a chamada. Assim, o entalhador procedeu à correção da peça produzida (Figura 82). Por outro lado, é sabido que o processo de tentativa/erro faz parte do processo do design orientado para o processo.



Figura 82- Da esquerda para a direita: alteração da parte de trás do pendente, garantindo assim que fique bem encostado ao peito do utilizador; Peça finalizada sem o seu acabamento.
Fonte: Júlio LEAL

A próxima fase consistiu no acabamento com a folha de ouro. Nesta fase de **douramento**, o artesão Júlio Campos Leal, sendo bastante perfeccionista e garantindo sempre que o seu trabalho fique bem feito, recorreu a outro artesão para aplicar este acabamento. Este artesão, Adolfo Móveis/ José Adolfo Ribeiro Matos, situado também em Paços de Ferreira, é especialista na aplicação da folha de ouro (Figura 83) em diversas superfícies, nomeadamente no interior das igrejas. Com isto, foi aplicada uma folha de ouro de 23 quilates, dando assim um novo aspeto e um novo brilho ao pendente. (Figura 84)

Antes de chegar a Viana do Castelo, o pendente principal foi entregue ao ex-aluno do curso João Costa que o levou para o designer João Teixeira que trabalha em Fafe. Este, finalmente, trouxe o objeto para Viana do Castelo. Em tempos de pandemia, esta cooperação

e empatia com a comunidade de design do IPVC revelou-se fulcral para o desenvolvimento do projeto.



Figura 83- Momento de aplicação da folha de ouro de 23 quilates. com o artesão José Adolfo Ribeiro Matos. Fonte: Júlio Campos LEAL

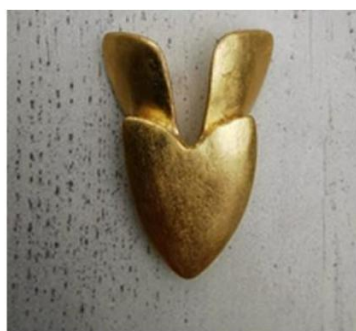


Figura 84- Peça em talha com acabamento em folha de ouro. Fonte: Júlio Campos LEAL

7.2 Realização das peças em filigrana com o ourives

Esta fase consistiu na produção dos outros elementos que compõem o colar, nomeadamente nas peças em filigrana.

Contrariamente ao que aconteceu com o entalhamento, em que já se tinha criado uma relação com o próprio artesão desde a fase das entrevistas, com o ourives não aconteceu assim. No momento atual, pode concluir-se que este sector tem alguma resistência a aderir a projetos de investigação, pois foi um sector bastante afetado com a pandemia. Neste sentido, foram realizados muitos contactos até chegar ao ourives que acabou por realizar a produção do acabamento do colar.

A empresa parceira, **Eugénio Campos Jewels**, que foi a primeira a ser contactada, no momento em que se assinou o protocolo¹³² de parceria, afirmou que não conseguiria conceder as suas oficinas e os seus artesãos no processo de produção, pois nessa altura, o país encontrava-se com bastantes restrições, principalmente no número reduzido de pessoas nos locais de trabalho, fazendo com que os únicos artesãos que lá trabalhavam não iriam ter disponibilidade para esta tarefa.

De seguida, ao contactar **Artur Carvalho**, para a realização da entrevista, questionou-se também se o mesmo teria interesse e disponibilidade em se juntar ao processo de produção do protótipo. Apesar do ourives demonstrar interesse não aceitou a proposta, pois não queria se comprometer com algo que não teria certezas relativamente ao que poderia acontecer futuramente e se iria conseguir ajudar na altura da produção, pois com a pandemia, Artur Carvalho, estava a trabalhar sozinho na sua oficina e tinha também a sua loja em Guimarães que requeria a sua atenção.

Apesar de toda esta dificuldade em arranjar um ourives, continuou-se a realizar chamadas telefónicas com o objetivo de arranjar alguém para dar continuidade à fase de produção. Neste processo beneficiou-se do contato com o Director do Museu do Ouro de Travassos, Arquitecto Manuel Sousa, um contacto adquirido pela orientadora Liliana Soares, mas também já conhecido na realização do projeto “Tera Sabi”¹³³. Este parceiro tem desenvolvido diversos projetos de joalharia com a licenciatura em Design do Produto do IPVC e, desta forma, forneceu um contacto de um ourives. Assim, Manuel de Sousa disponibilizou um dos seus funcionários, **Clemente Fernandes**, da Ourivesaria Alfena, para indicar um artesão que se enquadrasse com os nossos objetivos, nomeadamente na

¹³² Protocolo assinado (Apêndice 8)

¹³³ Projeto realizado no 3º ano da Licenciatura de Design de Produto no Instituto Politécnico de Viana do Castelo

construção dos elementos que faltavam para completar o colar, mas também na possibilidade de acompanhar presencialmente e trabalhar junto do artesão nesta fase de produção. Com isto, Clemente Fernandes acabou por indicar o ourives **Jorge Silva**, da Jorge Silva Lda. da Póvoa de Lanhoso.

O primeiro contacto com o artesão Jorge Silva foi realizado via telefónica, na qual se explicou o que se esperava da sua parte para concluir a fase de produção desta investigação. Sendo complicado, para ambas as partes, explicar e perceber tudo aquilo que se esperava, combinou-se uma ida à própria oficina do artesão. A visita realizou-se no dia 12 de maio de 2021, logo pela manhã. Num primeiro momento, conheceu-se pessoalmente o ourives Jorge Silva e a sua esposa **Isabel Silva**, onde lhes foi apresentado todo o conceito da peça, a idealização feita inicialmente do próprio colar e o pendente já realizado pelo entalhador. Ambos ao verem a peça, com todos os elementos em prata e em filigrana alertaram que a peça iria acabar por ser bastante dispendiosa a nível monetário, pois iria requerer bastante tempo pela parte dos artesãos da oficina. Desta forma, em reunião com a orientadora decidiu-se alterar a tipologia idealizada inicialmente - o colar - e passar para tipologia **pendente**. Esta alteração, para além de ter sido provocada por razões económicas e de tempo, inspirou-se nas experiências do designer **Fabio Cammarata**, em que as suas peças apresentam ligações entre materiais preciosos com outros materiais. (Figura 85)



Figura 85- Criações do designer Fabio Cammarata que serviram de inspiração e base para o desenvolvimento da nova tipologia. Fonte:¹³⁴

Por conseguinte, num segundo momento, em conversa com Jorge Silva e a sua esposa, juntamente com dois ourives que trabalham também na oficina, **Daniel Rodrigues** e **Sérgio Silva**, começou-se por estudar soluções viáveis, tendo sempre em conta ao tempo que se iria levar. Daniel Rodrigues e Sérgio Silva, foram buscar peças em filigrana já prontas

¹³⁴ <https://www.instagram.com/fabiocammaratagiolielli/?hl=pt> (Acedido a 12 de maio de 2021)

que tinham na oficina, para se iniciar com alguns testes e futuras possibilidades. Assim sendo, começou-se com uma primeira possibilidade, em que as peças secundárias em chapa idealizadas inicialmente iriam ser substituídas por contas de viana e o pendente em talha em vez ter uma conta ao centro teria um elemento mais discreto em filigrana, neste caso um pequeno coração de Viana. Todos esses elementos seriam unidos por uma linha utilizada nos próprios colares tradicionais. (Figura 86)

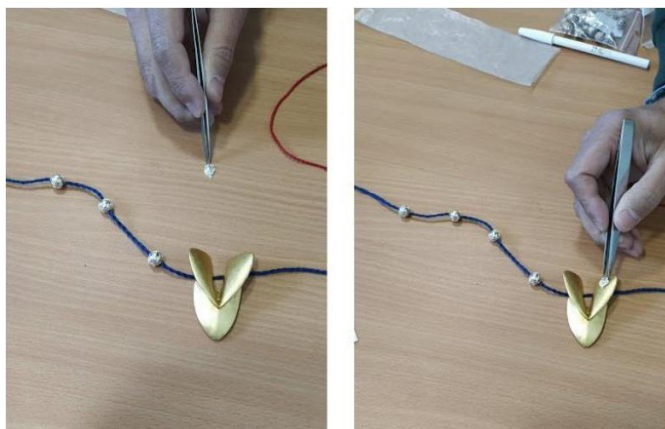


Figura 86- Primeiro estudo realizado com os ourives. Fonte: Anaïs ROLO

De seguida, alterou-se o coração de Viana por um coração em filigrana com dimensões um pouco maiores e com um formato mais simples. Esta possibilidade acabou por ser escolhida logo no início, porque qualificava a peça com a cultura da filigrana. Além disso, nesta altura descartou-se a ideia da utilização das contas para substituir as peças em chapa, idealizadas inicialmente, pois o colar com as várias contas tornava-se pesado visualmente e poderia competir com o produto tradicional, não sendo esse o objetivo deste estudo. (Figura 87)



Figura 87- Substituição do coração de Viana por um coração em filigrana mais simples e com maiores dimensões que o inicial. Fonte: Anaïs ROLO

Antes de avançar para o passo seguinte, o ourives Sérgio, fez a experiência de colocar uma estrutura, que iria se inserir no pendente em talha. Essa mesma estrutura tinha como formato as peças em prata idealizadas no início, com o objetivo de se aproximar e conseguir dar continuidade à proposta inicial. Apesar de não ter ficado com um bom aspeto, esse elemento iria requerer bastante tempo na sua produção, sendo assim também descartada logo no início. (Figura 88)



Figura 88- Experimentação da colocação de um elemento decorativo em filigrana, com o formato idêntico as peças secundárias que iria compor o colar, no pendente em talha. Fonte: Anaïs ROLO

Visto que se optou pela colocação do coração em filigrana, experimentou-se também a colocação de dois corações, um em cada lado. Em comparação com esta hipótese, com a colocação de um único coração, conclui-se que um único coração chegaria. A colocação de dois corações, além dar um aspeto mais pesado ao pendente, tornava a peça menos económica. (Figura 89)



Figura 89- Da esquerda para a direita: Pendente em talha com um único coração em filigrana; pendente em talha com dois corações em filigrana. Fonte: Anaïs ROLO

Tendo decidido o elemento decorativo que se iria inserir no pendente, passou-se para a escolha do fio do próprio colar. Seguindo a primeira sugestão dada pelos ourives, na utilização de fio em linha, testou-se a aplicação de um fio de cor preta. Visto que não tinham nenhum pronto na oficina, como acontecia com a cor azul ou vermelha, passou-se para o enrolamento do mesmo. Para isso Daniel Rodrigues juntamente com Sérgio Silva, com a utilização de uma ferramenta de interlaçar procederam à confecção do mesmo. (Figura 90) Porém, tendo o fio pronto, achou-se que não seria o mais adequado, devido à sua textura. (Figura 91)



Figura 90- Processo de interlaçar do fio. Fonte: Anaïs ROLO



Figura 91- Textura obtida do fio. Fonte: Anaïs ROLO

Consequentemente optou-se para um fio mais grosso e com uma textura mais simples, que existia na oficina. Este fio além de se adaptar melhor ao colar, teve como referência as pulseiras da marca DoDo Jewelry. (Figura 92)



Figura 92- Pulseira da marca DoDo Jewelry que serviram de referência para a escolha do fio.
Fonte:¹³⁵

Este fio, também de cor preta, além de fazer sobressair todos os elementos em prata, dava uma estabilidade ao utilizador, por ser um fio mais grosso e mais rijo que o anterior. Desta forma iniciou-se o estudo da posição do fio, se este iria ser um só passando pelo pendente em talha ou se iria ser dois, em que ambos iriam iniciar no próprio pendente em talha. Por fim, avançou-se com a existência de dois fios, pois com um único fio este iria passar entre o pendente, não favorecendo desta forma a estética do colar. (Figura 93)



Figura 93- Estudo do posicionamento do fio, nomeadamente na sua passagem pelo pendente em talha. Fonte: Anaïs ROLO

¹³⁵ https://www.dodo.it/en_pt/jewelry/bracelets (Acedido a 13 de maio de 2021)

Consequentemente, o único elemento em falta era o fecho do próprio colar. Visto que uma das soluções iniciais era a utilização das contas de Viana que já estavam praticamente prontas, optou-se por colocar uma conta na ponta do colar. Neste caso, a conta de Viana, serviria como travão, pois, na outra extremidade do segundo fio, iria existir uma argola feita através do nó do próprio fio. Este sistema, além de já ser utilizado a nível comercial, já tinha sido testado no projeto “Tera Sabi” desenvolvido pela investigadora na licenciatura em Design do Produto (2019) com a criação do colar “Nah Badju”. (Figura 94)

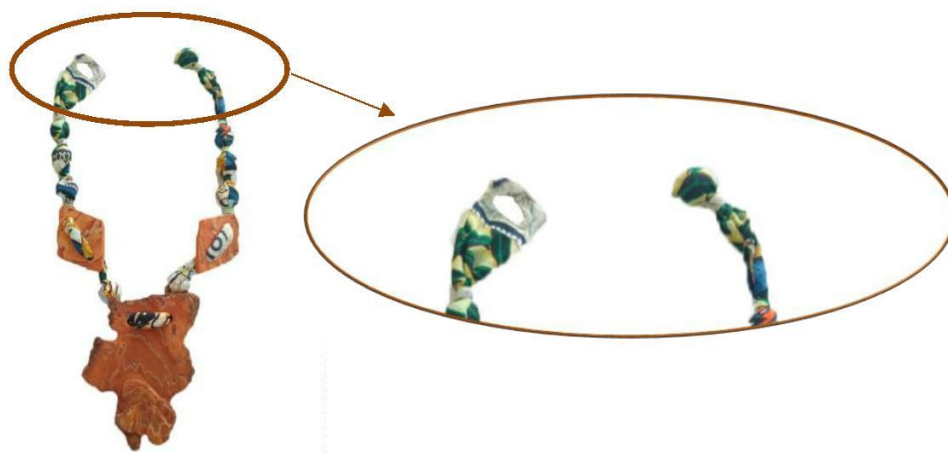


Figura 94- Colar "Nah Badju" do projeto "Tera Sabi" que serviu de referência para o sistema de fecho. Fonte: Anaïs ROLO

Tendo todos os elementos idealizados e pensados, passou-se para o momento da preparação das peças em filigrana e dos elementos em prata. Começou-se pela preparação do coração em filigrana. Para garantir a sua fixação na peça em talha, o coração em filigrana teria de ter uma estrutura em prata que seria inserida na madeira do pendente. Desta forma, iniciou-se a fase de soldadura entre os dois elementos, em que o artesão, numa das extremidades da estrutura em prata colocou uma pequena quantidade de uma mistura de solda e com a chama criada pelo maçarico, o artesão Sérgio Silva, soldou estes dois elementos. (Figura 95)



Figura 95- Momento de soldadura da estrutura em prata no coração em filigrana.
Fonte: Anaïs ROLO

Entretanto, Daniel Rodrigues começou a preparar a conta de Viana. Esta já estava praticamente preparada, faltando unicamente o tratamento final da mesma. Porém foi preciso furar a conta, fazendo com que o fio encaixasse e para isso com ajuda de brocas o ourives foi furando até chegar à dimensão que pretendia. (Figura 96)



Figura 96- Utilização de brocas para furar a conta de Viana até chegar as dimensões apropriadas para a passagem do fio. Fonte: Anaïs ROLO

De seguida, tendo a dimensão apropriada, o artesão Daniel soldou uma argola em prata à conta, fazendo com que esta ficasse com um bom acabamento, mas também para criar uma estrutura que facilitasse a colagem do fio à conta. Para isso utilizou-se a mistura de solda e com a chama criada pelo maçarico soldaram-se estes dois elementos (Figura 97)



Figura 97- Preparação da conta de Viana, soldando uma argola para garantir um bom acabamento e uma estrutura para a colagem do fio. Fonte: Anaïs ROLO

Estando a conta praticamente pronta, fez-se o teste para garantir se o fio realmente passava sem dificuldade dentro da conta. (Figura 98)



Figura 98- Teste do encaixe do fio na conta. Fonte: Anaís ROLO

Com o coração em filigrana preparado, o artesão Sérgio passou para a produção dos elementos que iriam permitir a ligação do fio com o pendente em talha. Em primeiro, o ourives produziu duas argolas que iriam ser soldadas numa estrutura em prata, sendo essa estrutura que iria ser inserida na madeira, como aconteceu com o coração em filigrana, repetindo desta forma o processo de soldadura dos elementos. (Figura 99)



Figura 99- Produção dos elementos em prata que iram ser inseridos no pendente em talha. Fonte: Anaís ROLO

Visto que uma das partes que irá fazer a ligação do fio com o pendente já estava pronta, desenvolveram-se umas argolas em prata juntamente com a criação de umas “caixas”. Essa “caixa” servirá como elo de ligação entre o fio e a argola, que esses mesmo elementos irão se ligar aos elementos criados anteriormente. Para a criação da “caixa” o artesão Sérgio, escolheu um fio de prata oco com a dimensão do fio. De seguida, aqueceu-se o metal para facilitar o momento de corte, onde o artesão serrou dois componentes com as mesmas dimensões. (Figura 100)



Figura 100- Da esquerda para a direita: aquecimento do metal; corte dos componentes que iram servir para a criação da “caixa”. Fonte: Anaïs ROLO

Terminando este processo, para concluir a “caixa” era necessário fechar um dos lados e para isso o artesão soldou os dois componentes criados anteriormente com uma placa de prata. Como qualquer peça soldada anteriormente, neste caso o processo é o mesmo. (Figura 101)



Figura 101- Momento de soldadura para fechar um dos lados dos componentes criados. Fonte: Anaïs ROLO

Por fim, para terminar a “caixa” e poder passar para a fase de acabamento de todos os elementos criados até ao momento, soldaram-se mais duas argolas aos componentes produzidos anteriormente. Para terminar esta fase, o artesão limou possíveis excessos de prata provocados pela solda com uma broca. (Figura 102)

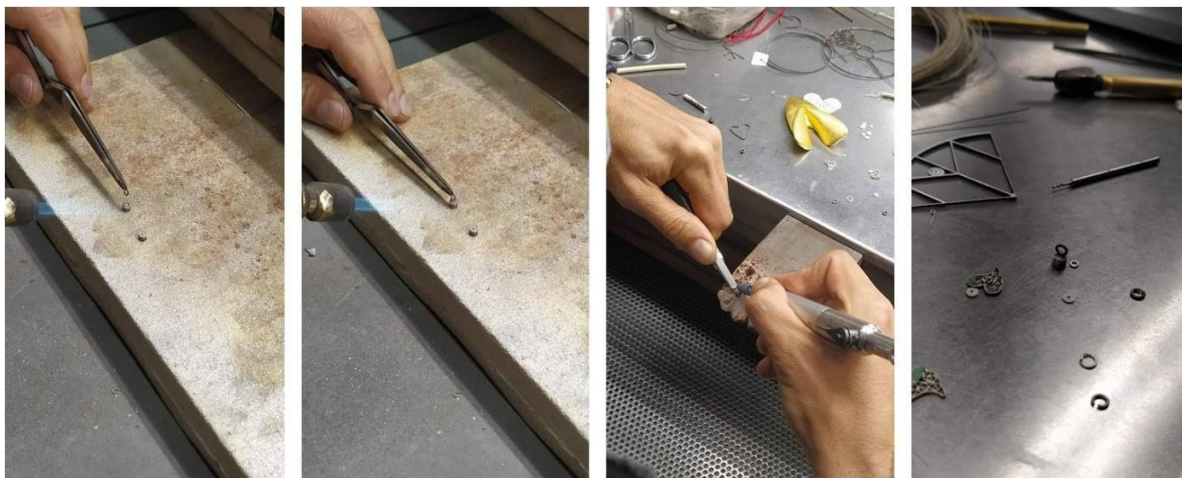


Figura 102- Fase de acabamento da “caixa”. Fonte: Anaïs ROLO

Como aconteceu com a conta de Viana, também se fez um teste com a “caixa” para garantir a entrada do fio na mesma. (Figura 103)



Figura 103- Fase de testagem relativamente à entrada do fio na "caixa" criada. Fonte: Anaïs ROLO

O segundo momento deste processo de produção consistiu no acabamento das peças através de maquinação, passando por três processos. O primeiro consiste no banho das peças, fazendo assim um branqueamento. De seguida as peças passam para a máquina das agulhas (Tamboreador Magnético) que tem como função o polimento das mesmas, acabando com um acabamento baço. Por fim, para dar o brilho, as peças foram colocadas na máquina de esferas que trabalha através de vibrações. (Figura 104)



Figura 104- Processo de acabamento. Da esquerda para a direita: Banho para branqueamento; Máquina de agulhas para o polimento, na qual as peças saem com um aspeto baço; Máquina de esferas para dar brilho às peças. Fonte: Anaïs ROLO

O terceiro momento, e por fim o último, consistiu na junção de todos os elementos que constituem o colar. Começou-se pela colocação do coração em filigrana e para isso foi preciso, com uma broca fina, fazer um furo para inserir a estrutura criada na primeira fase. Com uma cola rápida de dois componentes (Araldite), que exige uma breve preparação, foi feita a colagem do mesmo. (Figura 105)

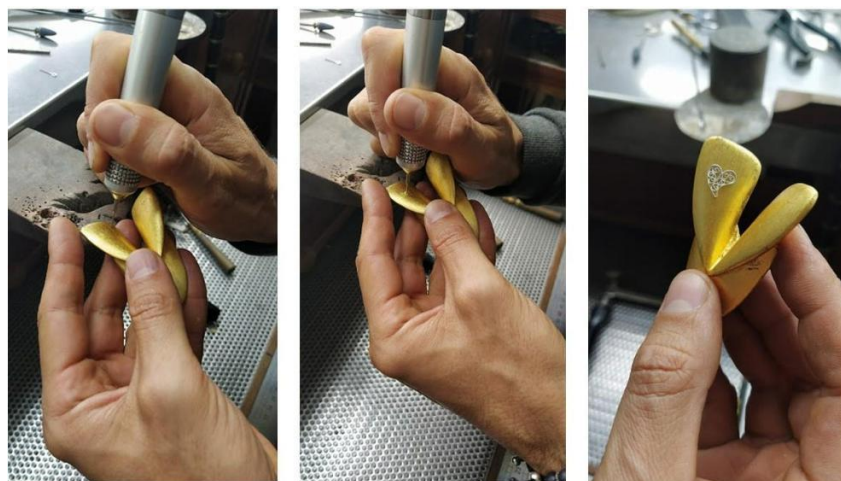


Figura 105- Fixação do coração em filigrana no pendente em talha. Fonte: Anaïs ROLO

Seguidamente, com a mesma cola rápida, fez-se a colagem do fio à conta de Viana. (Figura 106)



Figura 106- Colagem da conta de Viana ao fio com a utilização da cola rápida. Fonte: Anaïs ROLO

Antes da colagem dos outros elementos, experimentou-se como ficaria um nó junto da “caixa” para criar uma semelhança com o sistema de fecho do colar. Porém, esta solução não funcionou, pois, o nó ficava bastante arrojado e dificultando o movimento. (Figura 107)



Figura 107- Experimentação na colocação de um nó junto à “caixa”. Fonte: Anaïs ROLO

Desta forma, avançou-se com a ideia inicial, começando com a colocação da estrutura com a argola no pendente. Porém, antes de furar a peça, questionou-se se as “caixas” e as argolas em prata ficariam amostra ou por de trás do próprio pendente. Para saber qual seria a melhor solução, fez-se uma simulação com a utilização de uma pasta e fita-cola para colar

as peças ao pendente. Acabou-se por concluir que a peça ficaria melhor ergonômica e esteticamente com os elementos de ligação por-de-traz do pendente em talha. (Figura 108)

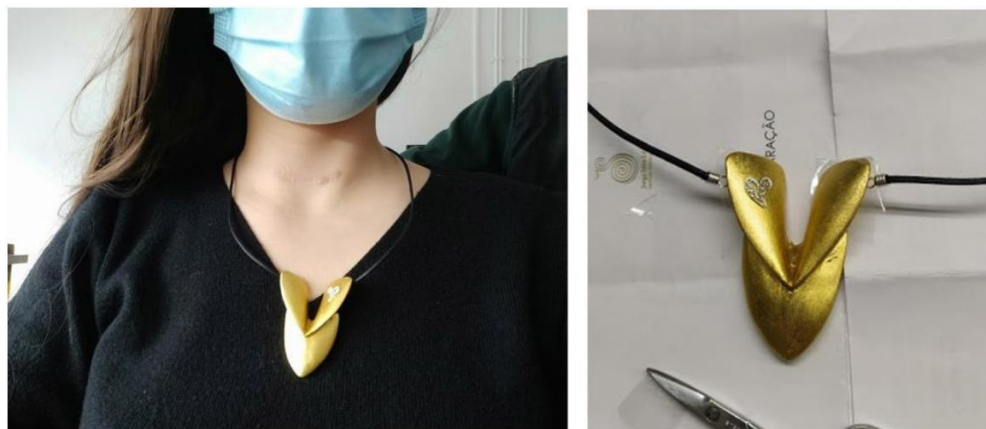


Figura 108- Teste para saber se os elementos de ligação entre o fio e o pendente ficariam à vista. Da esquerda para a direita: peças coladas pela massa, na qual se encontra por-de-traz do pendente; Peças coladas por fita-cola, na qual se encontra à mostra.

Posteriormente, produziu-se o mesmo processo da colocação do coração em filigrana. Marcou-se duas pequenas marcas antes da furação, para garantir que os furos ficassem alinhados. Por fim, furou-se o pendente e colou-se as argolas e a sua estrutura com a cola rápida. (Figura 109)



Figura 109- Momento em que se furou o pendente e colagem dos elementos de ligação no mesmo.
Fonte: Anais ROLO

De seguida fez-se a colagem da “caixa” ao fio e a junção das argolas permitindo assim a união do pendente com o fio. (Figura 110)



Figura 110- Colagem da “caixa” ao fio e união das duas argolas que permite a junção do fio com o pendente: Fonte: Anaïs ROLO

Para finalizar todo este processo de montagem, realizou-se a argola na extremidade do fio que permitirá o fecho do colar. (Figura 111)



Figura 111- Realização da argola na extremidade do fio para criar o sistema de fecho do colar. Fonte: Anaïs ROLO

A presença na oficina Jorge Silva Lda. tornou-se um momento bastante marcante e fascinante. Os ourives demonstraram disponibilidade e cuidado em realizar algo sugerido no mesmo dia, sem qualquer tipo de estudo feito previamente, mostrando desta forma a sua capacidade de trabalhar em algo novo e inesperado. Para além da produção do protótipo, tendo a investigadora um grande interesse e admiração por este tipo de trabalho, fizeram uma pequena explicação do processo da criação do fio de filigrana. Sofia Rodrigues, que trabalha também nesta oficina, disponibilizou o seu tempo na demonstração da produção de uma conta de Viana desde o seu início. Todo este momento de partilha permitiu à investigadora aumentar o seu conhecimento em relação a esta técnica da joalharia tradicional e ao seu próprio interesse e admiração pessoal.

Esta fase terminou com um momento de registo fotográfico juntamente com o senhor Jorge Silva e a sua esposa e também com os artesãos, Daniel, Sérgio e Sofia. (Figura 112), mostrando mais uma vez o carinho que tiveram desde o início deste trabalho, oferecendo uma pequena medalha em filigrana à investigadora.

Em termos metodológicos, percebeu-se a importância de trabalhar in loco com os ourives.



Figura 112-Da esquerda para a direita: Com Jorge Silva e a sua esposa Isabel Silva; Com Sofia Rodrigues, Sérgio Silva e Daniel Rodrigues. Fonte: Anaïs ROLO

7.3 Imagens do protótipo da “Coleção Santhyago. Linha *Acanthus*” com modelo



Figura 113- Vista da frente do pendente em talha dourada com o coração em filigrana. Modelo: Anaïs ROLO. Fonte: Pedro ROCHA (fotografia) Flávia MARQUES (edição)



Figura 114- Sistema de fecho com conta de viana em prata. Modelo: Anaïs ROLO. Fonte: Pedro ROCHA (fotografia) Flávia MARQUES (edição)



Figura 115- Elementos que constituem o colar. Modelo: Anaïs ROLO.
 Fonte: Pedro ROCHA (fotografia) Flávia MARQUES (edição)

7.4 Considerações de Projeto

A investigação teve o seu início já a meio da pandemia provocada pelo COVID-19, em que não havia garantias de nada, o futuro da investigação e da produção do protótipo era incerto.

Desta forma, a maior parte das fases desta investigação, em particular a fase da realização das **entrevistas**, o **levantamento dos elementos de talha da igreja** e as **apresentações realizadas à empresa parceira**, houve algumas complicações devido à pandemia que tormenta todo o mundo. A realização das entrevistas foi bastante condicionada, pois, ao contrário do que se pretendia inicialmente, o contato direto com os artesãos e a empresa parceira não aconteceu, tendo sido via e-mail e telefónica, à exceção do entalhador. A fase de levantamento dos elementos de talha da igreja e a realização das apresentações à empresa também teve de ser ajustada.

No momento da procura de contactos disponíveis para a **fase de produção** concluiu-se que todo este acontecimento provocado pela COVID-19 afetou bastante o setor artesanal. Esta conclusão foi obtida pelo próprio testemunho dos contactos realizados, em que, além do receio de se relacionar com pessoas fora das suas oficinas, estavam a trabalhar sozinhos, pelo facto de existir restrições no número de pessoas no local de trabalho, não querendo desta forma se comprometer com algo que não tinham a certeza que poderiam ajudar. A fase de produção foi aquela que foi mais afetada pela situação em que o país vivia,

pois no momento da produção do pendente em talha, existiam restrições na circulação entre distritos, não permitindo a presença e o acompanhamento de todo o processo de produção do mesmo. Além disso, existiu bastante dificuldade no encontro de um ourives que demonstra-se disponibilidade por razões já referidas anteriormente. Porém, no momento de produção dos elementos em filigrana, em conversa com os artesãos da oficina chegou-se à conclusão da alteração da tipologia por fatores relacionados com o tempo e com o custo.

Destes acontecimentos surgidos ao longo de toda a investigação, encontraram-se soluções para todos estes constrangimentos, mostrando desta forma **a capacidade de se adaptar ao inesperado e transformar problemas em soluções**. Além disso, demonstra também que apesar de terem existido várias restrições, foi possível a realização de um protótipo próximo do que tinha sido idealizado inicialmente, pelo fato de se ter criado uma **rede de contatos com diferentes identidades**.

Uma outra consideração a retirar nesta fase, foram as **participações com parte deste estudo em eventos científicos**. Para poder garantir que o tema desenvolvido nesta dissertação fosse pertinente a nível científico, em simultâneo e nos momentos de confinamento, concorreu-se a duas conferências, em que os artigos foram aceites para apresentação e publicação.

A primeira participação aconteceu com a **EIMAD- Encontro de Investigação de Música, Artes e Design**, em que foi submetido um artigo intitulado “A cultura da talha no design de um sistema de joia”. Sendo aceite, houve uma nova submissão com as indicações dadas pelo júri e uma apresentação. A apresentação aconteceu no dia 14 de maio de 2020¹³⁶, via online. Esta apresentação, além de ter sido uma nova experiência, por ser a primeira participação numa conferência, mas também pelo novo método de apresentação, pois com a pandemia o encontro presencial não pode acontecer. A participação na EIMAD demonstrou que o tema que se iria abordar era válido, mostrando um grande potencial para esta investigação. Permitiu também obter várias sugestões pertinentes para o desenvolvimento desta dissertação, pois esta encontrava-se ainda numa fase inicial. O artigo acabou por ser publicado no *Advances in Design, Music and Arts: 7th Meeting of Research in Music, Arts and Design, EIMAD 2020, May 14-15, 2020*.

A segunda participação decorreu com o **CIDAG - Congresso Internacional de Design e Artes Gráficas**, no qual se submeteu um resumo intitulado “Portuguese jeweller design between carving and filigree”. Como aconteceu com a primeira conferência, o artigo

¹³⁶ Certificado de assistência e Certificado de autor de artigo em anexo 1.

foi aceite para apresentação no dia 20 a 22 de outubro de 2021¹³⁷. Mais uma vez, o tema apresentado apresentou potencial, garantindo que todo o trabalho desenvolvido até ao momento fosse considerado apropriado e interessante por parte do júri.

Toda esta dinâmica entre o desenvolvimento de artigos e a participação nas apresentações perante júris permitiu um grande desenvolvimento a nível pessoal e académico. Além disso, permitiu desde o início comprovar que o tema e todo o trabalho que se estava a desenvolver se encontrava num bom caminho, dando desta forma mais confiança e valor à investigação.

Finalmente, o próximo passo será a **apresentação do protótipo alcançado à empresa Eugenio Campos Jewels**. Por um lado, cumpre-se o compromisso de desenvolver o projeto ao nível de protótipo sem utilizar matéria-prima, nem mão de obra da empresa. A investigadora contribui assim para o aumento da rede de contatos da empresa parceira. Por outro lado, pretende-se beneficiar do acordo protocolar, garantindo que a empresa divulgue o projeto desenvolvido em exposições, apresentações ou por meios do meio de comunicação.

¹³⁷ Notificação via e-mail relativamente a aceitação do resumo para apresentação em anexo 2.

8. CONCLUSÕES

Esta dissertação pretendia indagar acerca da pertinência da cultura da talha dourada para a redefinição da joalheria portuguesa. Os valores da técnica da talha dourada foram inseridos no desenvolvimento dum sistema de jóia, mediados pelo processo criativo do design. Neste sentido, o estudo relacionou a arte da talha dourada com a técnica portuguesa da filigrana, criando empatia entre saberes e profissionais distintos como uma resposta possível, em tempos de pandemia, para a continuidade e a sobrevivência de ofícios ancestrais.

Em termos práticos, criou-se uma parceria com a empresa Eugénio Campos Jewels (com sede em Vila Nova de Gaia) e realizou-se um protótipo com artesãos do Norte de Portugal, nomeadamente com um entalhador de Paços de Ferreira e uns ourives da Póvoa de Lanhoso. A criação deste protótipo, serviu para demonstrar que os valores culturais de uma determinada localidade podem ser uma mais-valia para as atividades artesanais, tendo assim a possibilidade de criação de um produto inovador, juntamente com a sobrevivência da talha dourada e da filigrana, num processo mediado pelo designer. Apesar da existência da pandemia do COVID-19, cujo impacto provocou problemas em diversos setores, foi possível dar resposta a todos os constrangimentos que surgiram quer na fase de trabalho de campo, quer na realização do projeto. Esta foi uma ação projetual que transformou as condições - que iam surgindo e que não tinham sido planeadas - em oportunidades de projeto.

Desta forma, o estudo favoreceu de uma metodologia não intervencionista e intervencionista, de base qualitativa.

O primeiro momento - não intervencionista - focou-se num trabalho de investigação acerca da temática. Esta fase caracterizou-se como um momento teórico, de pesquisa e de análise de conceitos. Desta forma, realizou-se um estudo acerca da cultura da talha em Portugal. Além disso, procurou-se conhecer os seus lugares de produção e entender quais os materiais e ferramentas utilizados ao longo de todo o processo produtivo. Com a informação obtida percebeu-se que a talha apresentava um elemento transmissor de cultura bastante importante, principalmente, num contexto religioso. Deste modo, relacionou-se esse elemento com os Caminhos de Santiago de Compostela. Sendo os Caminhos de Santiago alvo de muita procura - por parte dos peregrinos e de quem pretende desfrutar de uma experiência espiritual e natural - escolheu-se uma igreja que, para além de pertencer ao Caminho Português, é a igreja mais antiga fora do território espanhol. De igual modo, investigou-se acerca da joalheria portuguesa e da técnica da filigrana. Para sustentar e

perceber a conexão entre materiais nobres e materiais alternativos analisaram-se diversos casos de estudo desde a segunda metade do século XX até à atualidade. Com esta análise foi possível observar várias jóias contemporâneas onde apresentavam conexões com outros materiais alternativos, validando assim a temática deste estudo. Em termos metodológicos, utilizou-se uma técnica mista entre o conceito de “Design Chão” de Daciano da Costa (1998) - que é caracterizada pela utilização de materiais vernaculares e baixas tecnologias de uma determinada localidade – e a interpretação das tecnologias intermédias. A utilização desta metodologia permitiu conceber um sistema de jóia portador da identidade local, dando-lhe assim mais valor e significado para o seu utilizador. A implementação desta metodologia permitiu construir um sistema de rede territorial e a criação de empatia entre o designer, um entalhador, um ourives e ainda a empresa de joalheria. Esta conexão permitiu a realização de um protótipo, a cooperação e o respeito mútuo entre pares, a partilha de conhecimento e a criação de premissas de projetos futuros. A sobrevivência de ofícios e laboratórios artesanais poderá sair fortalecida com a ligação à empresa parceira do âmbito da joalheria, Eugénio Campos.

Num segundo momento – intervencionista - realizou-se um trabalho de campo assente em entrevistas a artesãos e à empresa parceira, assim como o levantamento dos elementos em talha presentes na igreja escolhida. Relativamente às entrevistas, ao contrário do que se pretendia inicialmente, praticamente todas elas foram realizadas via telefónica e via e-mail, devido ao confinamento provocado pela pandemia. Todo este processo realizado à distância provocou, de certa forma, um impasse à própria dissertação, pois além de não ter existido um contato direto com as pessoas envolvidas, causou um atraso, pois houve um tempo de espera relativamente às respostas ao inquérito enviado. Neste caso, pode-se concluir que a presença física, mesmo na realização das entrevistas é bastante importante, pois permite a criação duma ligação entre o próprio investigador e as entidades com quem este trabalha. Esta ligação entre a investigadora e o artesão aconteceu com a visita à oficina do entalhador, possibilitando conhecer in loco o local de trabalho e a forma de trabalhar a madeira do artesão, contribuindo para que a fase de idealização projetual houvesse certos cuidados na forma do pendente. Além disso, devido à ligação criada nesse momento de encontro, na fase de produção a comunicação foi bastante fácil, pois sentia-se uma ligação e uma aproximação entre o designer e o artesão mesmo sendo feita à distância. O mesmo aconteceu com o momento de levantamento fotográfico da igreja. A importância de estar presente nos locais de estudo é um fator que tem de existir, pois garante a possibilidade de observar todos os elementos e pormenores existentes. Foi por esse motivo que foi feita a

escolha da igreja de Castelo do Neiva – localidade de residência da investigadora - pois na atualidade nada é certo e a qualquer momento tudo poderia fechar novamente.

No terceiro momento – intervencionista - de geração de ideias e formulação de hipóteses de projeto, aplicaram-se todos os dados adquiridos na fase teórica/pesquisa, na análise feita relativamente às entrevistas e aos elementos obtidos no trabalho de campo. Nesta fase realizaram-se soluções possíveis para projeto, com a produção de esboços. O limite projetual seria a existência da talha dourada, da técnica da filigrana, mas também todo o conceito criado à volta da igreja de Castelo do Neiva e dos Caminhos de Santiago de Compostela. Depois da escolha da tipologia, realizaram-se desenhos técnicos e maquetes com o objetivo de se aproximar mais da realidade e futuramente ajudar os artesãos na fase de produção. Nesta fase de idealização, existiu sempre uma partilha de opiniões entre a investigadora e a orientadora e mais tarde realizou-se uma apresentação do conceito e do colar idealizado com a empresa parceira. Este momento permitiu que existissem sempre observações por alguém do âmbito da joalharia, necessárias à concretização do protótipo.

No início da fase de projeto – intervencionista - visto que o país se encontrava de novo em confinamento, foi necessário reconfirmar a parceria com o entalhador, pois com este constrangimento de um novo isolamento poderia alterar o sentido da produção da peça. Tendo de novo a confirmação da parceria com o entalhador iniciou-se então a fase de materialização do projeto, sendo iniciada precisamente com o entalhador. Esta escolha deveu-se pelo simples facto que a produção de todos os outros elementos que completariam a peça idealizada no início, seriam uma consequência do trabalho do entalhador, pois o pendente era o elemento mais delicado de se realizar e sem certezas se o mesmo iria ficar como estava idealizado. Visto que o país se encontrava sob restrições de circulação entre concelhos, todo o momento de produção da peça em madeira com folha de ouro foi realizada à distância, através de partilha de fotografias, vídeos e chamadas telefónicas entre a designer, o entalhador e a orientadora. Todo este sistema de contacto para aproximar cada participante foi a solução que se encontrou para diminuir o distanciamento provocado pela pandemia, permitindo assim o avanço do próprio projeto. Apesar da existência da partilha de cada momento de produção, houve uma leitura errada dos desenhos técnicos e dos esboços por parte do entalhador. Apesar deste incidente, o erro da peça acabou por revelar uma nova dinâmica e beleza, pelo que se optou por avançar com este resultado. Em suma, destaca-se neste momento a importância da presença física e de trabalhar juntamente com o artesão, facilitando desta forma a comunicação do que se pretende produzir. Tendo a peça pronta por parte do entalhador, todo o trabalho do ourives acabou por ser uma consequência lógica da fase de produção anterior, como se tinha previsto inicialmente.

Ao longo da investigação surgiram vários constrangimentos, pelo que foi necessário encontrar soluções diferentes para conseguir dar resposta aos objetivos iniciais. Apesar da existência desses constrangimentos, que aconteceram desde o início da investigação pelo facto de esta ter iniciado no meio da pandemia, destaca-se a capacidade de adaptação aos acontecimentos e à evolução da própria pandemia. As principais pressões surgiram devido ao COVID-19, afetando desta forma a fase de trabalho de campo e de produção. Como já foi referido várias vezes, toda a situação de pandemia, o novo confinamento e as restrições de circulação entre distritos fizeram com que não fosse possível a realização das entrevistas pessoalmente nem o acompanhamento presencial da produção da peça com o entalhador. Tudo isto acabou por trazer consequências para o projeto, para além de ter existido a capacidade de as ultrapassar, neste estudo desenvolveu-se a capacidade de transformar problemas em soluções. Ou seja, em vez de desistir, optou-se sempre por encontrar possíveis hipóteses de respostas que permitissem a continuação do processo. O tempo revelou-se, também, um constrangimento, visto que houve muito tempo de espera para obter as respostas às entrevistas, consequência de não terem sido realizadas pessoalmente. Esse tempo de espera condicionou a fase da realização dos elementos em filigrana com o ourives, em que se optou por elementos já produzidos pela própria oficina e pela alteração de tipologia. Porém, apesar destas limitações, foi possível provar que o designer se consegue adaptar a todas elas.

Com esta investigação, a relação do design com o artesanato sai fortalecida, na medida que se desenvolveram e preservaram valores identitários para a preservação da memória de um povo.

A nível de resultados, este estudo permitiu a criação de algo inovador assente no cruzamento de dois saberes distintos, que mesmo antes do aparecimento da COVID-19, já eram pouco procurados para a realização de novos projetos. A investigação permitiu, de igual modo, que o resultado obtido contribuísse para um processo criativo das próprias entidades.

Com a concretização do protótipo, futuramente, existe a possibilidade da criação de novas tipologias, como por exemplo, colares, anéis, pulseiras ou brincos. Como aconteceu com a linha criada para a Igreja de Castelo do Neiva, poderá existir de igual modo, para outros locais de culto, que apresentem talha dourada no seu interior e que pertençam ao Caminho Português. Além disso, também se poderá realizar uma campanha fotográfica, onde o colar estará em destaque e até mesmo poderá existir um packaging, tendo assim um conjunto de elementos que acompanham a peça realizada.

Para os artesãos, o entalhador Júlio e os ourives Jorge, Sérgio e Daniel, espera-se que este estudo contribua para dar continuidade aos seus ofícios. De igual modo, este projeto pode ser uma oportunidade para que estes artesãos de áreas distintas cooperem em trabalhos futuros ou, eventualmente, que se relacionem com artesãos de outros saberes. Esta ocasião poderá desencadear novos projetos para ambos, pois até ao momento nenhum dos artesãos tinha trabalhado com duas culturas distintas como estas, tendo agora a prova que é possível a realização de um novo produto com este cruzamento de saberes. O projeto provoca também, inovação para as duas áreas porque não só garante a sustentabilidade como eventualmente, poderá estimular a criação de novos negócios e promover a competitividade destas microempresas e negócios familiares.

Para a empresa Eugénio Campos Jewels a investigação torna-se pertinente, pois este estudo, além de cruzar materiais nobres com materiais alternativos, utiliza a técnica da talha que é pouco usada no âmbito da joalheria, permitindo também a criação de novas parcerias para a empresa, nomeadamente com o entalhador e o ourives em questão.

Para a investigadora todo este estudo serviu para aplicar e partilhar o conhecimento que obteve ao longo do seu percurso académico. Além disso, demonstrou mais uma vez a importância de trabalhar juntamente com outras entidades, reforçando que o designer por si só, dificilmente consegue criar algo inovador e importante. A relação com outros saberes e a partilha dos mesmos, juntamente com o próprio design, é a chave para a realização de algo com valor. A investigação permitiu também que a investigadora saísse da sua zona de conforto, que demonstrasse a sua persistência e encontrasse diversas soluções para conseguir obter tudo que era necessário para a realização deste projeto. O medo de receber um “não” como resposta deixou de existir quando percebeu que tudo o que poderia acontecer não dependia unicamente de terceiros, mas sim da sua forma de trabalho e da sua perseverança, mesmo em tempos de pandemia. Em termos pessoais, a criação de um sistema de jóia permitiu aumentar o seu conhecimento acerca das técnicas na área da joalheria, sendo esta uma área de interesse por parte da investigadora. A relação com a empresa Eugénio Campos Jewels permitiu, sem dúvida obter uma maior precessão do que realmente acontece no setor da joalheria e perceber o que realmente pode ou não acontecer no momento da criação de uma jóia. A criação de um sistema de rede empresarial local, entre artesãos e com a empresa parceira poderá ser meio para novas oportunidades no mundo de trabalho, nomeadamente, ser uma ocasião para criar um negócio próprio ou até a possibilidade de trabalhar com a empresa parceira deste estudo.

Este estudo dirige-se a estudantes e investigadores de design do produto, design de joias, design de moda e que apresentam interesse no âmbito da joalheria, na qual se

relaciona materiais preciosos com materiais alternativos. Sendo uma investigação assente numa metodologia não intervencionista e intervencionista, apresenta conhecimento teórico e prático. Visto que nesta dissertação existe a fase da realização de um protótipo, é demonstrado o papel necessário de um designer, nomeadamente em ser persistente em todas as fases e na importância do acompanhamento pessoal dos processos criativos.

Em termos futuros, espera-se que a sociedade, que neste momento está a passar por momentos difíceis devido à pandemia do COVID-19, também beneficie, no sentido que este estudo poderá dar continuidade aos ofícios que parece estarem a ser esquecidos. O facto de se utilizarem as tecnologias intermédias poderá ser uma ocasião para que a produção sobreviva e os artesãos garantam a possibilidade de trabalharem a partir das suas casas que são, quase sempre, no mesmo edifício das suas oficinas. Espera-se também que este estudo sirva como referência, não só para futuras investigações, mas também para designers, para conhecimento a nível profissional e pessoal.

9- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ALMEIDA, C. (1985), Carta Arqueológica do Concelho de Esposende, “Boletim Cultural de Esposende”, Vol. 7/8, Esposende.
2. ALMEIDA, I. (2014) Construção de uma Jóia/Não Jóia”- Uma experiência no âmbito do Projecto Comenius. (Relatório Da Prática De Ensino Supervisionada não editado) universidade de Lisboa Instituto de Educação. (U.R.L: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/18419>)
3. ALVES, N. (2001) A escola de talha portuense: e a sua influência no norte de Portugal. Lisboa. Edições Inapa.
4. ALVES, S. (2012) ÁUREA BRAGA: O DESIGN DE UMA JÓIA COMO VEÍCULO CULTURAL DE UM LUGARO (Dissertação de Mestrado não editada) Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Viana do Castelo. (U.L.R: <http://repositorio.ipv.pt/handle/20.500.11960/1278>)
5. APARO, E. (2010) A Cultura cerâmica no Design da Joalheria Portuguesa. (Tese de Doutoramento não editada). Universidade de Aveiro, Aveiro. (U.R.L: <https://ria.ua.pt/handle/10773/3688>)
6. APARO, E.; SOARES, L. (2009) Catálogo Luxtiles. INSTITUTO POLITÉCNICO DE VIANA DO CASTELO-IPVC e Câmara Municipal de Póvoa de Lanhoso (Edição). Catálogo Luxtiles, 2008 | 2009. Viana do Castelo: 2009. 18p.
7. APARO, E; SOARES, (2007) O Design como factor de desenvolvimento do terceiro mundo» in Revista Design em Foco, v. IV n.1, jan/jun. Salvador-Bahia: EDUNEB, 101 – 108
8. APARO. E, SOARES. L (2012). Seis projetos à procura de um autor. Firenze: Alinea
9. ARCHER, B. 1979. The three R's. Design Studies, pp.117-20.
10. AVV (2018) Método de pesquisa misto para identificação do problema de pesquisa.

- (U.R.L:https://www.researchgate.net/publication/331061619_Metodo_de_pesquisa_misto_para_identificacao_do_problema_de_pesquisa)
11. BAPTISTA, M. (2015) O terraço como narrativa espacial no século XX. (Dissertação de Mestrado não editada) Universidade Lusíada (U.R.L: <http://dspace.lis.ulusiada.pt/handle/11067/1552>)
 12. BARATA, C. (2015) MATERIAIS E TÉCNICAS DE POLICROMIA DA TALHA BARROCA ERUDITA E POPULAR DO NOROESTE DE PORTUGAL (Tese de Doutoramento não editada). Universidade de Aveiro, Aveiro. (U.R.L: <https://ria.ua.pt/handle/10773/15565>)
 13. BOHRER, A, (2015) A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais (Volume 1) (Tese de Doutoramento não editada). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (U.R.L: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-9VDQXT>)
 14. BONSIEPE, Gui (1992) Teoria e Prática do Design. Lisboa: Centro Português de Design.
 15. CAMÍ, J. & SANTAMERA, J. (1997) A Talha: escultura em madeira. Lisboa: Estampa
 16. CARDOSO, C.; Pedroso, R. (2019) O sucesso do setor da Ourivesaria e Joalharia português no mercado internacional. Portugalglobal AICEP. Portugal Global. N.º 120. Maio 2019. Pp. 6-7
 17. CARMO, C. (2007) A condição tecnológica da joalharia portuguesa entre 1960 e 2000 e as novas linguagens artísticas (Dissertação de Mestrado não editada) Universidade de Lisboa Faculdade de Letras (U.R.L: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/423?mode=full>)
 18. COMENDA, A. (2009) Subsídios para a Joalharia Contemporânea em Portugal. (Dissertação de Mestrado não editada) Universidade de Évora. (U.R.L: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/19066/1/Ana%20Maria%2>)

oPires%20Relvas%20Palmeiro%20de%20Carvalho%20Comenda%20-
%20Tese%20de%20Mestrado%20-174%20611.pdf)

19. COSTA, D. (1998) Design e Mal-Estar. Porto: Centro Português de Design
20. CROSS, N. (2007) Designerly ways of knowing. Basel: Birkhäuser
21. CUNHA, A. (2015) O Genius Loci das Lagoas de Bertandos e de S. Pedro D'Arcos no Design de Biojoias. (Dissertação de Mestrado não editada) Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Viana do Castelo. (U.L.R: <http://bibliotecas.ipvc.pt/SearchResultDetail.aspx?mfn=94041&DDB=#.Xfdt7ej7TIU>)
22. DE FUSCO, R. (2002) Historia del diseño. Barcelona: Santa & Cole.
23. ENGEL GERHARDT, T. & TOLFO SILVEIRA, D. (2009) Métodos de Pesquisa. (U.R.L: <http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derado05.pdf>)
24. FERNANDES, F. (2018) Talha: roteiro no concelho de Viana do Castelo. Viana do Castelo. Câmara Municipal Viana do Castelo: Ed. Bilingue
25. FERREIRA- ALVES, N. (2003) PINTURA, TALHA E ESCULTURA (SÉCULOS XVII E XVIII) NO NORTE DE PORTUGAL. Ciências e Técnicas Património, volume 2, pp.-735-755. Acedido a 7 de julho de 2020. (U.R.L: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/8402/2/2940.pdf>)
26. FERREIRA, M. (1997) Lalique: jóias. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian
27. FERREIRA, S. (s.d) A Arte da Talha. Universidade NOVA de Lisboa (U.R.L: <https://fch.lisboa.ucp.pt/system/files/topicos-silvia-f-.pdf>)
28. FERREIRA-ALES, N. (2001) A Escola de talha portuense e a sua influência no Norte de Portugal. Lisboa: Inapa
29. FERREIRA-ALVES, N. (2004) O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII. Ciências e Técnicas do Património, vol.III. p.85-93. Acedido a 7 de julho de 2020 (U.R.L: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/8864>)

30. FILIPE, C. & ABDENUR, L. (2008) Jóias Reais Joalheria contemporânea Luso-Brasileira. Lisboa: Textype-Portugal (U.R.L: https://issuu.com/cristinafilipe-curator/docs/2008_j__ias_reais-com_capa)
31. FREITAS, R. (2017) O Espírito do Lugar no Design de Joalheria portuguesa: a Eleuterio Jewels como caso de estudo (Dissertação de Mestrado não editada) Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Viana do Castelo. (U.L.R: <http://repositorio.ipv.pt/handle/20.500.11960/1986>)
32. GOMES, A. (2009) O Design do O DESIGN DO ADORNO CONTEMPORÂNEO: DA TRADIÇÃO À INOVAÇÃO (Dissertação de Mestrado não editada) Universidade de Aveiro. (U.L.R: <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/1204/1/2010000455.pdf>)
33. GOMES, L. A. (2017) Os Caminhos Portugueses a Santiago de Compostela O Património em Processo (Tese de Doutoramento não editada, Antropologia Social e Cultural) Faculdade de Ciência e Tecnologia, Departamento de Ciências da Vida da Universidade de Coimbra.
34. MARQUES, I. (2014) ESTUDO PARA APLICAÇÕES DE FILIGRANA PORTUGUESA EM ACESSÓRIOS DE MODA. (Tese de Doutoramento não editada). Universidade de Aveiro, Aveiro. (U.R.L: <https://ria.ua.pt/handle/10773/13187>)
35. MARTINS, J. P. (2001) Daciano da Costa: Designer. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
36. MONTEIRO, E. (2020) Crise provocada pela pandemia traz de volta negócio do ouro. Jornal de Notícias. Nº55 Domingo 26 de julho de 2020, pp. 8-9.
37. MORAIS, A. & NEVES, I. (2007) Fazer investigação usando uma abordagem metodológica mista. Revista Portuguesa de Educação, 20(2), pp. 75-104. Acedido a 10 de junho de 2020 (U.R.L: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/rpe/v20n2/v20n2a04.pdf>)

- 38.MOREIRA DA SILVA, F. (2010) Investigar em design versus investigar pela prática do design– um novo desafio científico. (U.R.L: http://ingepro.com.br/Publ_2010/Abr/241-617-1-PB.pdf)
- 39.MUDE (2012) KUKAS (U.R.L: https://issuu.com/cristinafilipe-curator/docs/2011_kukas-com_capa)
- 40.OLIVEIRA, J. (2008) Joalheria, Corpo e Design (Dissertação de Mestrado não editada) Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. (U.L.R: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/11641>)
41. OREY, L. (2006) Um museu onde inter-agem obras e artistas (U.R.L: https://www.pin.pt/pdf/2005_4ptos_leonordorey.pdf)
- 42.PERNES, F. (1964) Jóias de Kukas. O Tempo e o Modo. 1ª. Série, Nº 13-14. (U.R.L: http://ric.slihi.pt/O_Tempo_e_o_Modo/visualizador?id=09524.013&pag=113)
- 43.PROETTI, S. (2017) As pesquisas qualitativa e quantitativa como métodos de investigação científica: um estudo comparativo e objetivo. Revista Lumen. Volume 2, nº4 (U.R.L: <http://www.periodicos.unifai.edu.br/index.php/lumen/article/view/60>)
- 44.RODRIGUES, H. (2014) Contributo para o estudo do ornamento regência nos retábulos em Portugal (Dissertação de Mestrado não editada) Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (U.R.L: <https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/7726>)
- 45.SCHWEIGER, W. (1990) Wiener Werkstaette Design in Viena 1903-1932. London: Thames and Hundson Ltd.
- 46.SOARES, M. (2015) Uma nova abordagem à joalheria tradicional portuguesa, numa perspetiva do ECO Design. (Dissertação de Mestrado não editada) Instituto Politécnico do Cávado e do Ave (U.R.L: <https://ciencipca.ipca.pt/handle/11110/1080>)
- 47.VON HIPPEL, E. (2005). Democratizing Innovation. Cambrige MA: The MIT Press.

10- GLOSSÁRIO

Filigrana: Arte manual que trabalha os metais, nomeadamente o ouro, a prata, o bronze e outros, através de grandiosos fios desses metais, que estão subtilmente entrelaçados, dando assim origem a obras de arte e de vários padrões

Joalheria: Arte de trabalhar materiais preciosos e semipreciosos para os transformar em jóias.

Talha dourada: Técnica escultórica em que a madeira é esculpida e posteriormente revestida por uma película de ouro

Tecnologias intermédias: Tecnologias autóctones como baixo nível de complexidade, que oferecem a possibilidade de serem aplicadas em contextos em vias de desenvolvimento (Bonsiepe cit in Aparo, Soares, 2007).

Sistema de rede territorial: procedimento de integração e distribuição de entidades produtivas e empresas, geograficamente bem definido, mais flexível e, por esta razão, capaz de despontar estruturas produtoras de inovação (Aparo, Moreira da Silva, Soares, 2017)

11-APÊNDICE

11.1 Apêndice 1: Comprovativo do padre Xavier Amado Fernandes Moreira relativamente aos documentos fornecidos pelo mesmo:



Declaração

Eu, Xavier Amado Fernandes Moreira, pároco de S. Tiago de Castelo do Neiva, Viana do Castelo, declaro que forneci o documento "Apontamentos históricos e um inventário artístico paroquial" de Manuel de Passos da Silva de 1987 e o documento "Departamento do Património Imóvel, artístico e documental de Viana do Castelo" realizado no dia 5 de setembro de 2017, na qual tinha como objetivo analisar a igreja e sugerir umas remodelações/obras da mesma., como apoio de fundamentação para a dissertação da Anaís Rolo.

Castelo do Neiva, 26 de Abril de 2021

O Pároco:



**Fábrica da Igreja Paroquial
de Santiago de Castelo do Neiva**
NIF: 501 511 369
4935 - 573 Castelo do Neiva

Paróquia de S. Tiago Castelo do Neiva
Fábrica da Igreja Paroquial de S. Tiago Castelo do Neiva
Nif nº | 501511369
Lugar de S. Tiago 4935 - 573 | Castelo do Neiva | Viana do Castelo
Tlf: 258 871 672 | Tlm: 967 940 655 | paroquiastelodoneiva@gmail.com

11.2 Apêndice 2: Troca de e-mails com Diana Capeio:

A segunda, 20/07/2020, 09:53, Anaïs Rolo <anaïs.rolo@sapo.pt> escreveu:

Bom dia Diana,

O meu nome é Anaïs e sou aluna da ESTG. Neste momento estou a iniciar a minha dissertação e um dos casos de estudo que estou a desenvolver é o projeto "Lapis Lapidem" mais propriamente o seu projeto "GENESIS".

A professora Liliana deu-me o seu e-mail para eu poder obter mais informação sobre este projeto e com isto gostava de saber se tem disponibilidade para responder a algumas questões.

Caso tenha disponibilidade, enviarei algumas questões simples para responder, que servirão para sustentar a minha escolha neste caso de estudo.

Aguardo a sua resposta. Obrigada.

Atenciosamente,

Anaïs Rolo



Diana Capeio <dianacapeio1995@gmail.com>

21/07/2020 12:26

Para: Anaïs Rolo

Bom dia Anaïs,

Claro que posso responder às suas perguntas sobre o meu projeto "Genesis".

Estou disponível para qualquer dúvida.

Com os melhores cumprimentos,

Diana Capeio

RE: Projeto Lapis Lapidem



Anaís Rolo <anaís.roló@sapo.pt>

21/07/2020 13:07



Para: Diana Capeio

Boa tarde Diana,

Agradeço desde já sua disponibilidade para me responder as minhas questões que iram ser fundamentais na construção do Caso de Estudo.

O projeto "Lapis Lapidem" deu origem a linhas de jóias que tinham como objetivo valorizar o granito amarelo de Mondim de Bastos, numa nova identidade, neste caso no âmbito da joalheria, onde se cruza o material típico de Mondim de Bastos, utilizando normalmente na construção, com a técnica milenar da filigrana da Póvoa de Lanhoso.

Desta forma, tenho estas questões:

- Qual o conceito do projeto "Genesis"?
- Quais as referências utilizadas para a criação da linha?
- O que levou à realização de três tipologias (colar, anel e pulseira de braço) e não outras?
- Como chegaram à idealização das formas obtidas no final?

Caso tenha alguma informação que possa acrescentar além desta pedida, agradecia que pudesse partilhar comigo, pois é a primeira vez que este projeto é analisado por um aluno e por isso a única informação que tenho encontra-se na página da escola, porém só faz referência unicamente ao projeto em si e não aos trabalhos realizados pelos alunos.

Atenciosamente,
Anaís Rolo.



Diana Capeio <dianacapeio1995@gmail.com>

28/07/2020 18:42



Para: Anaís Rolo

Boa tarde Anaís,

Peço desculpa por só responder a hoje. Envio em baixo as respostas às suas questões.

O conceito do grupo: Escolheu-se o nome de "Genesis", em que o "G" irá ser em espiral, pois tem como significado o início de algo, o começo de um novo mundo o que remete para o "Castroireiro" pois foi nesse lugar que começou a civilização em Mondim.

Na morfologia da pedra, a filigrana está presente como elemento integrante da mesma realçando assim toda a sua simplicidade e valor inigualável, transmitindo assim toda a sua cultura local referente ao Castroireiro.

A prata banhada a ouro é o elemento estruturante, sendo que é também o que enaltece a joia e própria pedra dando o requinte necessário.

"Genesis" - sistema de jóias constituído por um anel, um colar e uma pulseira, tendo como elemento de ligação a espiral (petróglifos), gravada nas pedras presentes nos castros de Mondim de Basto, assim como a presença do granito no seu estado mais puro, enaltecendo assim a beleza rude da joia.

Referências utilizadas para a criação da linha:

As referências para a criação das peças foram baseadas na temática escolhida "o Castroireiro" que é uma zona em Mondim de Basto onde contém as ruínas da primeira civilização e marcas deixadas pelos seus antepassados. Como todo o ambiente é simples e as pedras são robustas decidiu-se utilizar a pedra no seu estado mais puro, apenas foi furada e limada para não magoar. A filigrana foi utilizada para enaltecer a peça.

Foram escolhidas essas três peças, anel, colar e pulseira de braço, por serem formas simples, muito utilizadas pelo público feminino e principalmente já serem usadas desde o início dos tempos antigos.

Espero ter respondido às suas dúvidas e que estas respostas a ajudem no seu trabalho.

Se precisar de mais alguma coisa diga.

Obrigada.

Cumprimentos,

Diana Capeio

11.3 Apêndice 3: Entrevista com o entalhador Júlio Campos Leal:

Júlio Campos Leal

Entrevista Aberta

Nome do artesão: Júlio Campos Leal

Idade: 57

Dia e local da entrevista:

9 de outubro de 2020 Paços Fenneina (No atelién do próprio artesão)

1. Há quanto tempo exerce esta profissão?

1976 - 44 anos

2. Com quem aprendeu a exercer a técnica da talha dourada?

☐ Pai

☐ Avô

☐ Tio

☐ Escola de Artes

☒ Outros: Inimão (dentro de uma fábrica de mobiliário)

3. Qual a madeira que utiliza nas suas peças?

☐ Pinho - Proibido

☒ Castanho

☐ Carvalho

☐ Outras: Freixo, mogueiro, cerejeira (móveis)

tilia, Buco - bastante bom de trabalhar

Madeiras de aceteante
duram bastante tempo e qualidade, não é pin e
fórmula de se trabalhar

4. Ao longo de toda a produção, qual o processo mais demorado, aquele que exige mais atenção e dedicação?

☒ Esculpir a madeira

☐ Processo de aparelhamento

☐ Aplicação da folha de ouro na superfície

☐ Outros: (entalhados)

esculpin / al.
dar forma aos objetos

1 só fazer e
parte do
esculpin

5. Utiliza algum tipo de máquina ao longo da produção? Ou é tudo manual?

☒

Manual

☐

Utilização de maquinação

Pequenas máquinas
manuais (a flocagem
tópicas manuais)

6. Como é o processo artesanal de desenvolvimento de novos produtos?

☐

Relaciona-se com artesãos de áreas diferentes?

☐

Enumere três: _____

☒

Associa-se a industriais ou empresas?

☐

Enumere três: Miguel Veríssimo;
Cândido Leal; António Fernandes Polimitade

☒

Trabalha com designers?

☐

Enumere três: "Bessa" Design; Bore do Lobo (Grupo
de Designers; Amadeu Silva (têxtil empresa)

7. Por norma quem compra ou faz encomendas para o tipo de peças que produz?

☒

Empresas

☒

Pedidos pessoais/ particulares

☐

Outros: _____

8. Que tipologia de produtos é que as pessoas mais procuram? (Enumere três).

☐

Molduras

☐

Peças de enquadramento de mobiliário

☐

Peças decorativas

Restauro de igrejas

9. Acha que o consumidor final valoriza mais o produto pelo facto de ser de produção artesanal?

- ☒ Valoriza muito
- ☐ Valoriza
- ☐ Valoriza pouco
- ☐ Não valoriza
- ☐ Insignificante
- ☐ Outra: _____

10. Quem desenha as peças?

- ☒ O próprio artesão
- ☒ Arquitetos
- ☒ Designers
- ☐ Outros: _____

11. Acredita que o artesanato tem futuro?

- ☒ Muito
- ☐ Indiferente
- ☐ Pouco
- ☐ Nenhum
- ☐ Outra: _____

↳ Profissional (unidade produtiva artesanal)

12. Em que medida o contributo metodológico do design é importante na criação de produtos veiculadores de uma mensagem cultural?

- ☒ Muito importante
- ☐ Importante
- ☐ Pouco importante
- ☐ Não muito importante
- ☐ Insignificante
- ☐ Outra: _____

13. A talha dourada tem o mesmo valor e interesse para as pessoas?

**tem mais valor*

- ☒ Muito
- ☐ Indiferente
- ☐ Pouco
- ☐ Nenhum
- ☐ Outra: _____

14. Que dificuldades lhe trouxe a COVID-19? (enumere três)

- ☐ *Não trouxe nenhuma em particular*
- ☐ *Co está tudo igual*
- ☐ *- Projetos que ficaram parados*

15. Que soluções encontra para fazer frente a esta crise? (enumere três)

- ☐ *Há coisas que acontecem por algum motivo*
- ☐ _____
- ☐ _____

11.4 Apêndice 4: Entrevista com o ourives Artur Carvalho:

Entrevista Aberta

Nome do artesão: Artur Carvalho

Idade: 47

Dia e local da entrevista:

Via telefônica 30 de outubro de 2020

1. Há quanto tempo exerce esta profissão?

Aniversário tradição 30/32 anos → Acabou a escola e foi diretamente para as oficinas

2. Com quem aprendeu a exercer a técnica da filigrana?

☐ Pai

☐ Avô

☐ Tio

☐ Escola de Artes

☒ Outros: Início e com os outros ourives na qual o irmão trabalhava (6 juncos moinhos)

3. Qual a ~~materia~~ ^{materia} que utiliza nas suas peças?

☒ Ouro

☒ Prata

☐ Bronze

☐ Outras:

^{se aprendeu a fazer de 10/12 anos}
→ Devido da dificuldade de ouro ter saída

4. Utiliza algum tipo de máquina ao longo da produção? Ou é tudo manual?

☒ Manual

☒ Utilização de maquinação

→ Processo de laminar (Pouca o fio / Fazer mais fino) → Cilindro de pouca fios
Máquina de filigrana
É a única máquina utilizada

5. Produz os fios do metal ou já o adquire pronto?

- ☒ Produz os fios do metal *Faz todo o processo*
☐ Adquirido pronto

6. Como é o processo artesanal de desenvolvimento de novos produtos?

- o trabalho por conta própria, não se relaciona com outros*
☐ Relaciona-se com artesãos de áreas diferentes?

☐ Enumere três: _____

- ☐ Associa-se a industriais ou empresas?

☐ Enumere três: _____

- ☐ Trabalha com designers?

☐ Enumere três: _____

todos os modelos criados são produzidos e identificados pelo próprio artesão

7. Por norma quem compra ou faz encomendas para o tipo de peças que produz?

- ☒ Empresas *Varia / Bolto de Lima*
☐ Pedidos pessoais/ particulares
☒ Outros: *Vendo ao público possui uma loja*

8. Que tipologia de produtos é que as pessoas mais procuram? (Enumere três).

- ☐ *Coruja*
☐ *Contas Mimbretas - são amais da povo de Combrão*
☐ *Barras Bembolina Bumbolina*

9. Acha que o consumidor final valoriza mais o produto pelo facto de ser de produção artesanal?

☒ Valoriza muito

☐ Valoriza

☐ Valoriza pouco

☐ Não valoriza

☐ Insignificante

☐ Outra: _____

Tenistas valorizam bastante
Nacional - comto e do se p

10. Quem desenha as peças?

☒ O próprio artesão

☐ Designers

☐ Outros: _____

11. Acredita que o artesanato tem futuro?

☐ Muito

☐ Indiferente

☒ Pouco

☐ Nenhum

☐ Outra: _____

De uma forma geral acredito
pouco que tenha futuro
a mão é como antes, a saber
já não se passa dos pais para
os filhos

12. Em que medida o contributo metodológico do design é importante na criação de produtos veiculadores de uma mensagem cultural?

☒ Muito importante

☐ Importante

A História vive de cultura,
é forma de não esquecer
a nossa cultura

- ☐ Pouco importante
☐ Não muito importante
☐ Insignificante
☐ Outra: _____

13. A filigrana tem o mesmo valor e interesse para as pessoas?

- ☒ Muito
☐ Indiferente
☐ Pouco
☐ Nenhum
☐ Outra: _____

*continua a haver por apreciação
e gosto de próprio término*

14. Que dificuldades lhe trouxe a COVID-19? (enumere três)

- ☐ Quebra de vendas
☐ _____
☐ *continua a ter acesso aos materiais e de produção não houve alterações*

*produção
acompanhada e
problema*

(Desafio do trabalho)

15. Que soluções encontra para fazer frente a esta crise? (enumere três)

- ☐ Tentar alcançar o seu mercado com outros
☐ *lojas (espreitador)*
☐ *com crise de quebra de vendas*

4,

SÍMBOLO PRATEADO de Artur Antunes Carvalho, Lr.
A Gerência

Artur Antunes Carvalho

11.5 Apêndice 5: Entrevista com Márcia Rodrigues da Eugénio Campos Jewels

Entrevista Aberta

Nome: Márcia Rodrigues

Idade: 39

Dia e local da entrevista:

7 Dezembro 2020 - Vila Nova de Gaia

1. Qual a sua formação académica?

Licenciatura em Design de Comunicação

2. Qual o seu papel dentro da empresa?

Responsável por todo o Design de Comunicação, acompanhamento de produção/ contacto fornecedores, Fotografia de produto + direção criativa.

3. Há quanto tempo trabalha no âmbito da joalheria? E na Eugénio Campos Jewels?

4 anos em ambos.

4. Acha que o design pode ser uma mais valia para a empresa?

O design é uma das bases principais para que a empresa comunique e crie a sua própria linguagem que vai permitir à Marca ter a sua própria identidade e consequentemente, clientes fiéis.

5. Que relação o designer de joias deve estabelecer com o ourives e o gestor de marketing?

É de extrema importância que esta relação seja coesa e alinhada desde o primeiro esboço entre os 3. A comunicação constante entre o designer e o ourives é crucial para que todo o processo de criação da joia seja acompanhado pelo designer e o resultado final seja fiel ao pensado e criado pelo designer. Quanto ao gestor de marketing deve também haver uma comunicação constante uma vez que a criação do conceito envolve toda a equipa do departamento criativo.

6. Quando deve começar essa relação? No início, durante, no final? Porquê?

Qualquer relação entre elementos de um processo criativo deve começar logo no início para que todos estejam envolvidos da mesma forma no projeto e assim toda a equipa acompanhe/opine e troque impressões para que o resultado final do mesmo seja de excelência.

7. Quem desenha as peças?

As joias são desenhadas por designers do nosso departamento de design de joias, com o acompanhamento constante do joalheiro Eugénio de Campos e respetiva aprovação.

8. Quantos trabalhadores tem a empresa e que tipo de profissões exercem?

A Eugénio Campos tem trabalhadores, divididos pelos mais diversos departamentos, Design e Marketing/Operativo/Financeiro/Vendas/Assistência Técnica.

9. Qual a peça mais forte que existe atualmente? Nomeadamente aquela que é mais pedida pelos clientes?

Não se trata apenas de uma joia mas de uma coleção, que no momento passa pela nossa coleção de amuletos, tanto em prata como em ouro.

10. Quais as peças mais procuradas?

Essencialmente joias possíveis de personalização, joias que permitam ser usadas no dia-a-dia.

11. Qual tipologia é mais adquirida pelos clientes? Brincos, colares, pulseiras ou anéis?

Colares.

12. Que tipo de público compra Eugénio Campos Jewels? E qual a sua aderência?

A Eugénio Campos Jewels desenvolve joias para um vasto público, dos 25 ao 70 anos, com valores que permitem ser adquiridas pelas várias classes. Verificamos que uma grande parte dos nossos clientes depois da 1ª compra passam a habituais.

13. Que tipo de mensagem costumam transmitir aos seus clientes através das suas peças?

A mensagem passa sempre por envolver o público para que este se sinta parte da "família" Eugénio Campos.

14. Existe alguma coleção que tenha uma vertente sustentável?

Nomeadamente no reaproveitamento de materiais ou componentes já existentes?

Sim, para nós é essencial esta preocupação com a sustentabilidade pelo que temos uma coleção, "Reborn" onde foram reinventadas joias de coleções anteriores, que ganharam uma nova vida, um novo design.

15. Considera importante manter vivas as tradições e cultura portuguesas? Porquê?

Sim sem dúvida, até porque sentimos uma grande valorização por parte do público em relação à Arte com História.

16. As peças de Eugénio Campos Jewels são valorizadas pelas pessoas pelo facto de serem produzidas manualmente pelos artesãos da empresa?

Cada vez mais sentimos que o fabrico nacional é extremamente valorizado pelo público que se mostra inclusivamente bastante curioso em relação a todo o processo, o que cria uma relação de proximidade bastante positiva entre a marca e o cliente.

17. Que dificuldades trouxe a COVID-19 à empresa? (enumere três)

Dificuldades financeiras, resultado natural do confinamento e encerramento de espaços comerciais.
Dificuldades na adaptação ao teletrabalho exigido.
Elaboração forçada/repentina da criação de nova estratégia de comunicação.

18. Que soluções tem a Eugénio Campos Jewels para fazer frente a esta crise? (enumere três)

Criação de novas estratégias de comunicação que envolvam o público.
Campanhas/descontos apelativos.
Foco máximo na loja online.



11.6 Apêndice 6: Entrevista com Rafaela Campos da Eugénio Campos Jewels

Entrevista Aberta

Nome: Rafaela Campos

Idade: 27 anos

Dia e local da entrevista: 07 dezembro , vila nova de gaia

1. **Qual a sua formação académica?** Licenciatura em Gestão
2. **Qual o seu papel dentro da empresa?** Responsável de Marketing e Comunicação.
3. **Há quanto tempo trabalha no âmbito da joalharia? E na Eugénio Campos Jewels?** 3 anos na Eugénio Campos Jewels
4. **Acha que o design pode ser uma mais valia para a empresa?** Claro que sim, cada vez mais o design é muito importante. O cliente está cada vez mais exigente e o design é uma forma de nos destacarmos no nosso sector.
5. **Que relação o designer de joias deve estabelecer com o ourives e o gestor de marketing? O designer deve estar sempre em sintonia com ambos.** Na parte do ourives, para desenvolver as joias de forma mais simples e real , com o marketing é uma comunicação continua e obrigatória, pois ninguém “respira” tanto a joia como a pessoa que a cria.
6. **Quando deve começar essa relação? No início, durante, no final? Porquê?** A relação com o departamento de marketing deve ser desde o início quando se cria a ideia da joia, visto ser o marketing a comunicar mais tarde. Após a joia finalizada, o designer também deve explicar toda a história da mesma ao dep. de marketing.

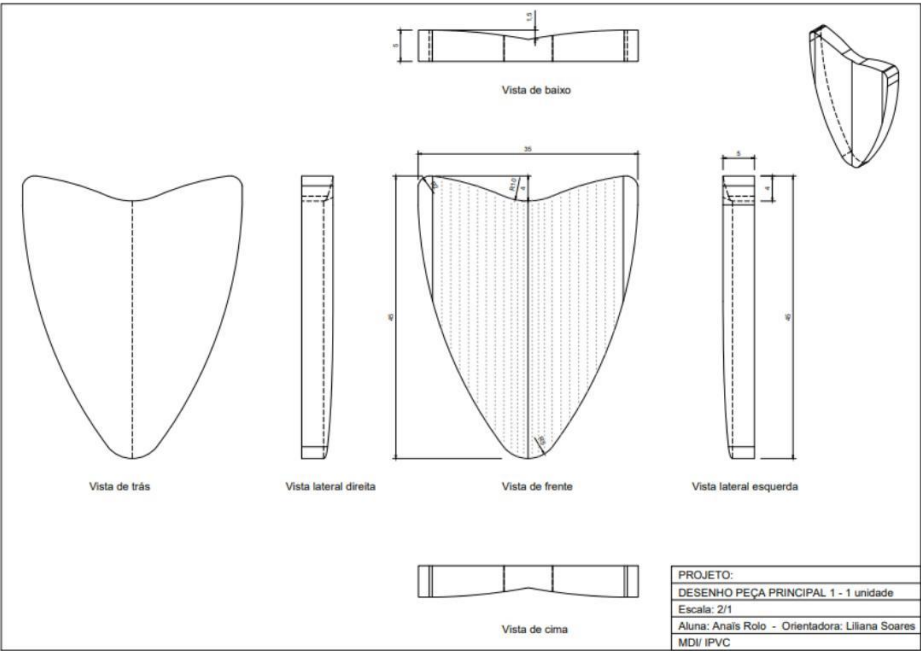
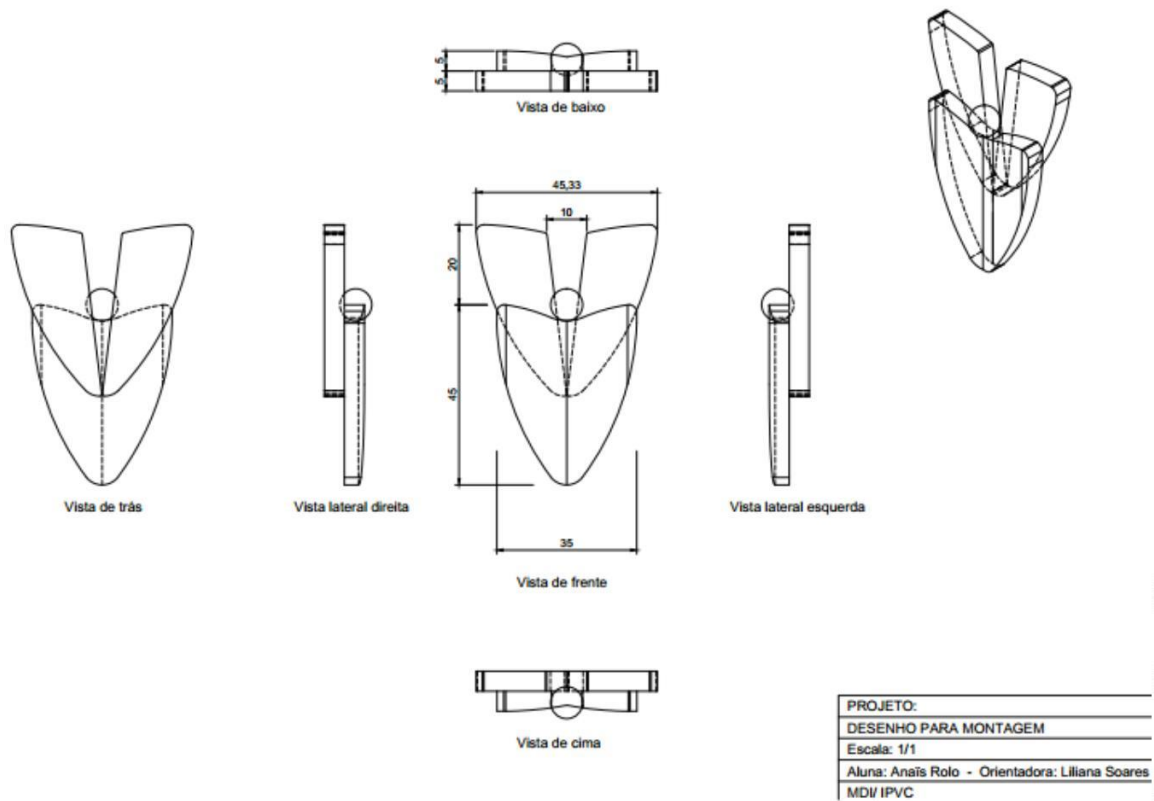
7. **Quem desenha as peças?** As nossas joias são desenvolvidas pelo nosso departamento de design de joias e sempre com a aprovação do joalheiro Eugénio Campos.
8. **Quantos trabalhadores tem a empresa e que tipo de profissões exercem?** Um total de 30 trabalhadores, desde a equipa de design/comunicação, online, logística, produção, financeiro, como também os nossos comerciais e funcionários de lojas.
9. **Qual a peça mais forte que existe atualmente? Nomeadamente aquela que é mais pedida pelos clientes?** No mundo Eugénio Campos Jewels, é muito difícil nomear as joias mais pedidas pois temos um vasto leque de escolhas. Mas as joias de campanhas específicas são realmente muito procuradas. Por exemplo, Natal, Dia da Mãe, Verão... bem como, os nossos amuletos.
10. **Quais as peças mais procuradas?** Joias personalizadas.
11. **Qual tipologia é mais adquirida pelos clientes? Brincos, colares, pulseiras ou anéis?** Geralmente a Eugénio Campos Jewels é bastante conhecida pelos seus anéis, no entanto, com a chegada do online, as joias mais procuradas neste canal são pulseiras e colares.
12. **Que tipo de público compra Eugénio Campos Jewels? E qual a sua aderência?** O nosso público é muito abrangente, temos clientes desde os 25 anos aos 65 anos. Maioritariamente mulheres. E notamos também, que após primeiras compras ficam fiéis à marca.

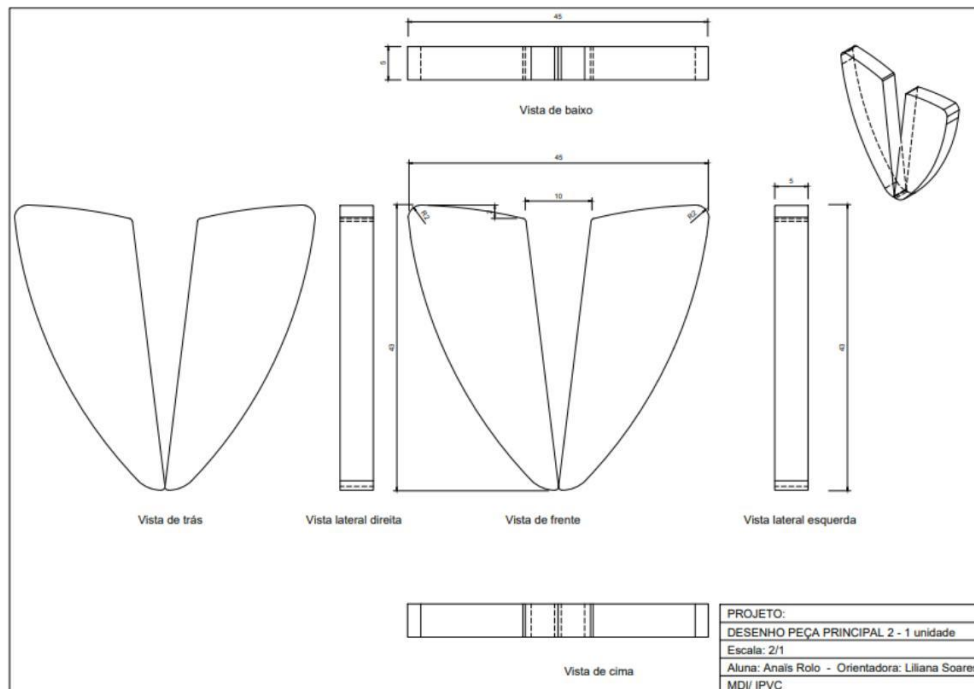
- 13. Que tipo de mensagem costumam transmitir aos seus clientes através das suas peças?** Uma mensagem de envolvimento para pertencer ao mundo Eugénio Campos Jewels.
- 14. Existe alguma coleção que tenha uma vertente sustentável?** Sim, o ano passado criamos uma coleção sustentável, sem usar químicos e reciclando prata já usada.
- 15. Considera importante manter vivas as tradições e cultura portuguesas? Porquê?** Sim, é sempre importante mantermos essa tradição porque há sempre publico fiel à ourivesaria tradicional.
- 16. As peças de Eugénio Campos Jewels são valorizadas pelas pessoas pelo facto de serem produzidas manualmente pelos artesãos da empresa?** Claro que sim, o facto de ser uma empresa *Made in Portugal* e com fabrico próprio cria mais valor às jóias.
- 17. Que dificuldades trouxe a COVID-19 à empresa? (enumere três)**
1. O facto de termos maioritariamente os nossos clientes em comercio de rua ou shopping estiveram bastante tempo fechados e sentimos muito o facto de não nos comprarem.
 2. Dificuldades financeiras derivadas à paragem que tivemos de fazer em altura de confinamento.
 3. Os clientes estão muito mais reticentes à compra, não gostam tanto dinheiro, também devido à diminuição de salários.
- 18. Que soluções tem a Eugénio Campos Jewels para fazer frente a esta crise? (enumere três)**
1. Uma solução é claramente a loja online.
 2. Criar coleções mais vezes, diferentes e inovadoras, de forma, a captar a atenção de novos clientes e dos antigos também.
 - 3.

OBRIGADA!



11.7 Apêndice 7: Desenho técnico do pendente principal enviado para o entalhador





12. ANEXOS

12.1 Anexo 1: Certificado de assistência e Certificado de autor de artigo



CERTIFICADO DE AUTOR DE ARTIGO

Para os devidos efeitos, certificamos que **Anaís Rolo** apresentou oralmente o artigo intitulado **"A cultura da talha no design de um sistema de jóia."** no EIMAD – Encontro de Investigação em Música, Arte e Design, no dia 14 de maio de 2020, pela plataforma Zoom, a partir da Fábrica da Criatividade em Castelo Branco, Portugal.

O DIRETOR



José Francisco Bastos Dias de Pinho
(Professor Adjunto)

12.2 Anexo 2: Notificação via e-mail relativamente a aceitação do resumo para apresentação.

De: [Eduardo Cunha Cruz](#)

Enviado: 5 de maio de 2021 13:14

Para: anais.rolo@sapo.pt

Cc: Isoares@estg.ipvc.pt

Assunto: [CIDAG6] Editorial Decision on Paper

Anaïs Rolo:

After a careful review of your submission, "PORTUGUESE JEWELLER DESIGN BETWEEN CARVING AND FILIGREE" will be considered for presentation at 6th CIDAG if the following revisions are successfully implemented.

Thank you and looking forward to your participation in this event.

Eduardo Cunha Cruz

ISEC Lisboa - Instituto Superior de Educação e Ciências

Phone [+351 217 541 310](tel:+351217541310)

Fax [+351 217 541 319](tel:+351217541319)

eduardo.cruz@iseclisboa.pt

12.3 Anexo 3: Protocolo assinado com a empresa parceira Eugénio Campos Jewels



PROTOCOLO DE COOPERAÇÃO PARA REALIZAÇÃO DE UMA DISSERTAÇÃO DE NATUREZA CIENTÍFICA NO ÂMBITO DO MESTRADO EM DESIGN INTEGRADO DA ESTG-IPVC

INTRODUÇÃO

O Mestrado em Design Integrado (MDI) da Escola Superior de Tecnologia e Gestão, do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, segundo o Decreto-Lei nº 74/2006 de 24 de março e o Decreto-Lei nº 107/2008 de 25 de junho, é um projeto de ensino destinado a assegurar predominantemente a aquisição de uma especialização de natureza profissional.

Este ciclo de estudos conducente ao grau de mestre tem uma duração de três semestres curriculares e integra um curso de especialização, constituído por um conjunto organizado de unidades curriculares lecionadas nos dois primeiros semestres letivos, e uma Dissertação de natureza científica ou um trabalho de Projeto, originais e especialmente realizados para este fim, ou um estágio de natureza profissional objeto de relatório final consoante os objetivos específicos visados, no último semestre.

O Plano de Estudos consagra a esta última unidade curricular designada de Projeto, Dissertação, ou Estágio um período de 16 semanas, que tem como objetivo proporcionar o tempo adequado para que o Mestrando desenvolva um trabalho de natureza académica com recurso à atividade de investigação, um projeto inovador, ou de aprofundamento de competências profissionais que facilitem a sua futura integração no mercado laboral.

Cada Mestrando, de acordo com a sua vocação e cultura deverá ser capaz de optar por realizar uma Dissertação, um Trabalho de Projeto ou um Estágio estando prevista a inclusão de uma terceira Entidade que assumirá o papel de colaboradora, parceira ou acolhedora no caso dos estágios. Espera-se que no contacto direto com essa Entidade, o Mestrando possa colher novas experiências e aplique saberes adquiridos ao longo do curso, dando credibilidade à cultura do Design no contexto onde se insere.

As áreas de Design que servem de base à abordagem metodológica são:

- Design do Produto;
- Design de Ambientes;
- Design Gráfico;
- Outras áreas afins.

Cabrá à Comissão do Curso validar a proposta de trabalho a desenvolver pelo Mestrando.



PROTOCOLO DE COOPERAÇÃO PARA A REALIZAÇÃO DE UMA DISSERTAÇÃO DE NATUREZA CIENTÍFICA

A **Escola Superior de Tecnologia e Gestão** do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, adiante designada por ESTG-IPVC, NIF 503761877, com sede na Avenida do Atlântico, 4900-348 Viana do Castelo, representada pelo Prof. Doutor Pedro Miguel do Vale Moreira, na qualidade de Diretor da ESTG-IPVC onde está alocado o MDI,

O (A) Mestrando(a), adiante designado(a) por Mestrando **Anaís Rolo**, portador(a) do Cartão de Cidadão número 15571178 4 ZY7, com validade até 22/05/2023, do Mestrado em Design Integrado da ESTG-IPVC,

A Entidade **Eugénio Campos Jewels** (Av. da República 1435, 4430-226 Vila Nova de Gaia/ Localizado em El Corte Inglés Gaia Porto, adiante designada por Entidade, representada por Rafaela Campos e Márcia Rodrigues, na qualidade de Diretora de Marketing e Designer de Comunicação, respetivamente.

Relativamente à Dissertação de natureza científica intitulada **“A cultura da talha no design de um sistema de joia em tempos de pandemia”**

Acordam o seguinte:

Cláusula 1ª

A Entidade aceita ser parceira do Mestrando do Curso de Mestrado em Design Integrado ESTG-IPVC, supramencionado, para desempenhar as funções compatíveis com a respetiva área profissional.

Cláusula 2ª

1. A Entidade designa como Responsável **Rafaela Campos e Márcia Rodrigues** que desempenha as funções de Diretora de Marketing e Designer de Comunicação, respetivamente.
2. Ao Responsável da Entidade compete:
 - a) Estabelecer com o Docente Orientador da Dissertação o Plano de Trabalhos que será analisado conjuntamente com o Mestrando, e verificar a sua execução;
 - b) Acolher o Mestrando e orientá-lo no desempenho das suas tarefas;
 - c) Participar na avaliação do desempenho do Mestrando;
 - d) Informar o Docente Orientador de eventuais problemas que possam surgir durante o período de Dissertação
 - e) Garantir a divulgação do autor (Mestrando) quando o(s) projeto(s) desenvolvidos com a participação deste forem apresentados no exterior (em exposições, apresentações ou por meio de imprensa/media).

Cláusula 3ª

1. A Comissão do Curso do Mestrado em Design Integrado da ESTG-IPVC designa como Orientador a docente **Liliana Cristina Marques Soares e Aparo**.
2. Ao Docente Orientador compete:
 - a) Estabelecer com o Responsável da Entidade o Plano de Trabalhos da Dissertação que será analisado conjuntamente com o Mestrando, e verificar a sua execução;
 - b) Promover as reuniões de acompanhamento e de controlo da execução do Plano de Trabalhos da Dissertação;
 - c) Participar na avaliação do desempenho do Mestrando.

Cláusula 4ª

O Mestrando compromete-se a:

- a) Cumprir o Plano de Trabalhos da Dissertação previamente analisado e elaborado com o Docente Orientador e o Responsável da Entidade.
- b) Respeitar integralmente a disciplina interna da Entidade;
- c) Zelar pelas instalações e pela boa utilização do equipamento que lhe for disponibilizado;
- d) Manter em sigilo a informação a que tenha acesso e que diga respeito à empresa, salve a que vier a ser integrada na Dissertação, com autorização do Responsável da Entidade;
- e) Estabelecer boas relações de trabalho;
- f) Elaborar a Dissertação e cumprir os prazos estabelecidos no Plano de Trabalhos.

Cláusula 5ª

O local de execução da Dissertação será na ESTG, na sede da empresa (Av. da República 1435, 4430-226 Vila Nova de Gaia/ Localizado em El Corte Inglés Gaia Porto), no atelier de talha (Paços de Ferreira), no atelier de ourives (Póvoa de Lanhoso).

Cláusula 6ª

A Dissertação tem a duração de dezasseis semanas que acompanham o Calendário Escolar em vigor na ESTG-IPVC e uma a carga horária global de 810 horas correspondente ao número de horas que o Mestrando deverá dedicar à unidade curricular, divididas pelas várias componentes do trabalho a realizar no âmbito da sua Dissertação.

Cláusula 7ª

A proposta de Dissertação considera-se parte integrante do presente protocolo e só poderá ser alterado por acordo de ambas as partes depois de ouvido o Mestrando.

Cláusula 8ª

A Dissertação não acarreta quaisquer despesas nem prevê qualquer remuneração por parte da Entidade, nem (acarreta) vínculo laboral de qualquer natureza.

Cláusula 9ª

1. No plano jurídico, e no decurso da Dissertação o Mestrando permanece sob a responsabilidade da ESTG-IPVC.
2. A Mestranda está coberta pelo seguro escolar beneficiando das mesmas garantias e apólice do seguro escolar, realizado aquando da inscrição no curso. Em caso de acidente a empresa deverá contactar imediatamente a Direção da ESTG-IPVC.

Cláusula 10ª

Cada uma das partes envolvidas (Escola, Entidade, Mestranda) pode rescindir o presente protocolo, caso não estejam a ser cumpridos os objetivos da Dissertação.

Este protocolo foi elaborado em triplicado, em Viana do Castelo, aos vinte e um de setembro de dois mil e vinte, ficando um exemplar na posse de cada uma das partes.

O Representante da ESTG-IPVC

O Representante da Entidade

Rafaela Campos

O Mestrando

Amáris Rolo

Assinado por: PEDRO MIGUEL DO VALE MOREIRA
Num. de identificação: 091261724
Data: 2020.09.25 15:20:31 +0100
Certificado por: Diário da República Eletrónico.
Atributos certificados: Diretor da Escola Superior
de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico
de Viana do Castelo - Instituto Politécnico de
Viana do Castelo
 INSTITUTO DE CIDADÃO