

Integração do Artesanato no Design: um
caso de aplicação da tecelagem com junco
de Forjães
Telma Enes Oliveira

09/2023

Telma Enes Oliveira. Integração do Artesanato no Design: um caso e aplicação
da tecelagem com junco de Forjães

Integração do Artesanato no
Design: um caso de aplicação
da tecelagem com junco de
Forjães

Telma Enes Oliveira

09/2023

Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Telma Enes Oliveira

**Integração do Artesanato no Design: um caso de aplicação da tecelagem
com junco de Forjães**

Trabalho de Projeto
Mestrado em Design
Orientação: Prof. Adjunto Abel Tavares

Vila do Conde, setembro de 2023

Telma Enes Oliveira

**Integração do Artesanato no Design: um caso de aplicação da tecelagem
com junco de Forjães**

Trabalho de Projeto
Mestrado em Design

Membros do Júri

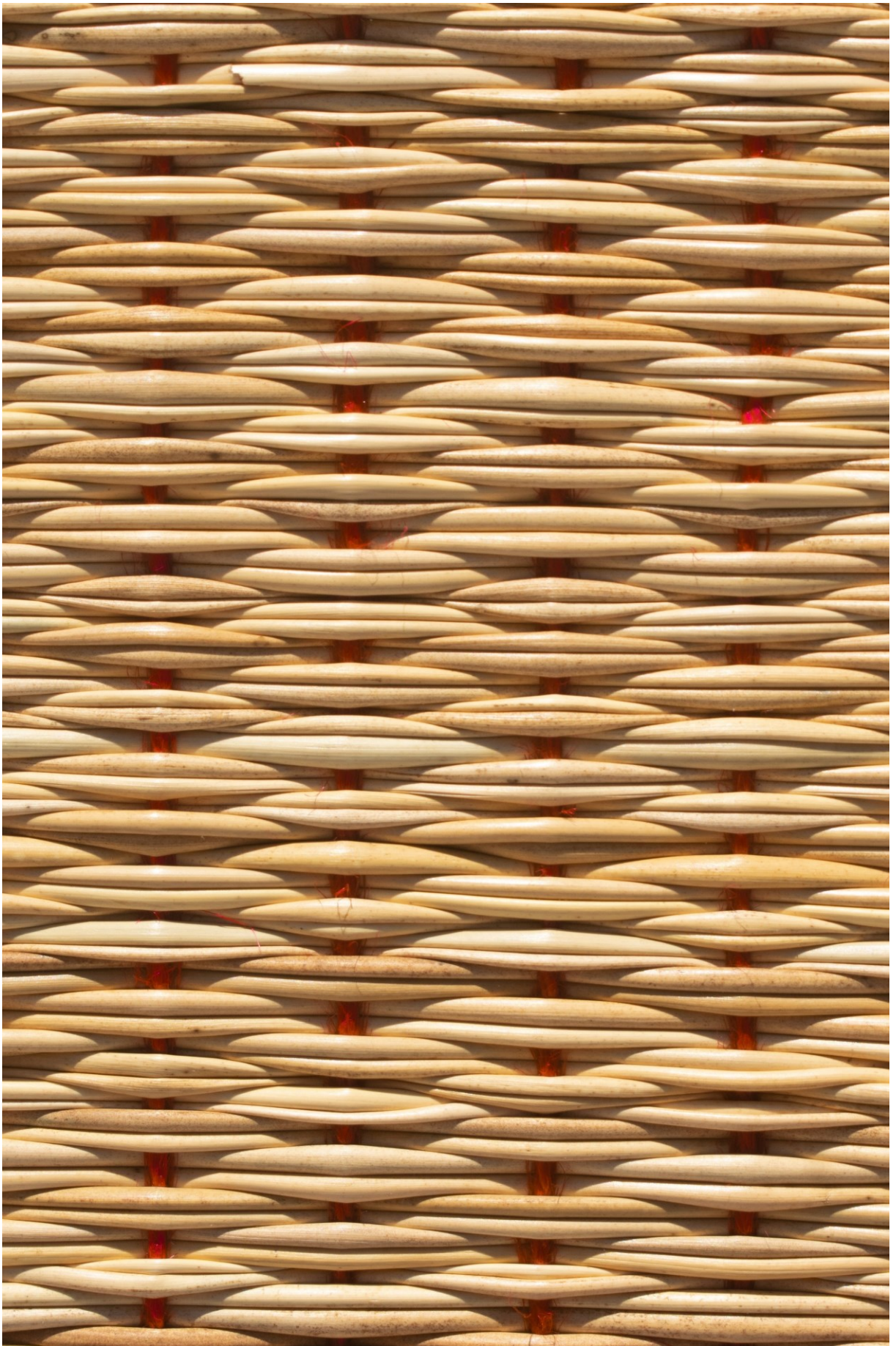
Presidente

Prof.^a Doutora Olivia Marques da Silva
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof. Adjunto Abel Pedro Gonçalves Tavares
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof.^a Doutora Cláudia Regina da Silva Gaspar de Melo Albino
Universidade de Aveiro

Vila do Conde, setembro de 2023



AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que, direta e indiretamente, contribuíram para a realização deste projeto.

Começo por agradecer ao meu orientador, professor Abel Tavares, pelo interesse, orientação, disponibilidade e paciência no acompanhamento deste trabalho.

Agradeço também à Câmara Municipal de Esposende, nas pessoas da Vice-Presidente Alexandra Roeger e do arquiteto Paulo Guerreiro, pelo interesse, disponibilidade e apoio a este projeto.

Às artesãs, Mena e Gia, que tiveram um papel muito importante na transmissão de conhecimentos, e por aceitarem participar nesta aventura.

A todos os professores, colegas e amigos que durante o meu percurso académico sempre me acompanharam e ajudaram a ser uma pessoa melhor. À Ana, ao Tiago e à Maria Isabel que igualmente estiveram presentes durante estes últimos anos e, se tudo correr bem, também fecham este ciclo.

Quero também deixar um agradecimento especial à minha família que durante a minha vida sempre me apoiou, motivou, e acreditou em mim. À minha avó Maria de Fátima que apesar de não me ver a realizar mais um objetivo, sempre esteve ao meu lado.

Muito obrigada!

RESUMO ANALÍTICO

O junco marítimo, encontrado no Parque Natural do Litoral Norte, é o material utilizado para a técnica artesanal de tecelagem com junco de Forjães, Freguesia situada no extremo Norte do Concelho de Esposende, nas margens do Rio Neiva. Com este material e o ofício de cestaria, faziam-se esteiras e mais tarde as famosas cestas. Atualmente, o número reduzido de artesãs que ainda estão em atividade, fazem cestas e praticamente não há nenhuma evolução desde a sua origem. Isso faz com que este ofício e a sua produção, cestaria e estaria, não consiga afirmar-se no mercado competitivo da produção em massa e massificada, sobretudo porque mesmo sendo criadas iniciativas que tentam combater esta problemática, estas continuam a ser insuficientes.

Com este trabalho pretende-se aprender a técnica de tecelagem com junco de Forjães, explorar a relação de designer-artesão e através do design desafiar artesãs a fazer algo fora da sua zona de conforto.

Neste contexto, fez-se um levantamento de dados e uma contextualização do artesanato e apoios deste setor, com foco no enquadramento histórico, cultural e na técnica tradicional de Forjães – através de fontes orais e bibliográficas. Para a realização deste projeto, foi imprescindível o contacto direto com as artesãs e ter uma participação ativa durante todas as fases processuais, desde a recolha, transformação e tratamento do junco marítimo, até à aprendizagem e exploração da técnica no tear. Todas estas fases contribuíram para o desenvolvimento contínuo do projeto e estão fotograficamente documentadas no presente relatório.

Conclui-se com o resultado deste projeto, a exigência requerida de um bom planeamento para um produto da dimensão que o tapete desenvolvido no projeto teve, pois na apanha do material é fundamental saber a quantidade que vai ser precisa na sua execução. No final, este projeto revelou a necessidade de um contacto contínuo com as artesãs, para que haja uma evolução e divulgação desta arte artesanal.

Palavras-chave: Artesanato; Design; Tecelagem Vegetal; Junco.

ABSTRACT

Juncus maritimus, found in the Parque Natural do Litoral Norte is the material used for the handicraft technique of reed weaving in Forjães, Esposende. With this material and art of working to produce mats and later the famous baskets were made. Nowadays, the reduced number of artisans that are still active, make baskets and there is no evolution since its origin. This makes this art unable to have a competitive place in the market alongside mass production, especially because even though initiatives are created that try to combat this problem, they are still insufficient.

With this project, we intend to learn the technique of weaving with *Juncus maritimus*, explore the designer-artisan relationship, and through design challenge the artisans to do something out of their comfort zone.

In this context, a survey of data and contextualization of the craft and support of this sector, focusing on the historical, cultural, and traditional technique of Forjães - through oral and bibliographic sources - was done. To successfully carry out this project, it was essential to have direct contact with the craftswomen and to have active participation during all the procedural phases, from the collection, transformation, and treatment of the *Juncus maritimus* to the learning and exploration of the technique on the loom. All these phases contributed to the continuous development of the project and are photographically documented in this report.

We conclude with the result of the project, which turned out to require good planning for a product of the dimension of the carpet produced: the gathering of material, for which a notion of the size of the piece is fundamental for quantity. In the end, this project revealed the need for continuous contact with the artisans, so that there is an evolution and dissemination of this handicraft art.

Keywords: Handicrafts; Design; Plant Weaving; Junco

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	iv
RESUMO ANALÍTICO	v
Palavras-chave.....	v
ABSTRACT	vi
Keywords	vi
Lista de tabelas/ilustrações/siglas	ix
Glossário	xiv
0 - INTRODUÇÃO.....	15
0.1 Enquadramento do tema.....	15
0.2 Objetivos	16
0.3 Motivação.....	16
0.4 Estrutura.....	16
0.5 Metodologia.....	17
PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO	19
1- ARTESANATO.....	19
1.1 Contexto Histórico	19
1.2 Apoio de Estruturas ao Setor.....	21
1.3 Relação Designer-Artesão.....	23
2 - JUNCO DE FORJÃES	26
2.1 Contexto histórico e social.....	26
2.2 Processo de transformação do junco.....	28
2.3 Materiais para trabalhar a técnica.....	29
2.3.1 Junco.....	29
2.3.2 Juta	32

2.3.3 Tear	33
3 - CASA DAS MARINHAS.....	36
4- ESTADO DA ARTE.....	42
4.1-Eneida Tavares.....	42
4.2- Hella Jongerius	43
4.3- Aurèlia Muñoz.....	44
4.4- Sheila Hicks.....	45
5 - CONTACTO COM A ARTESÃ MENA DO RIO	46
PARTE II – DESENVOLVIMENTO DE PROJETO	52
6 – EXPERIÊNCIAS E RESULTADOS.....	52
7- PRODUÇÃO DO TAPETE.....	78
8-FOTOGRAFIAS EM CONTEXTO.....	89
9 - EXPLORAÇÕES FUTURAS.....	95
CONCLUSÃO.....	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99

Lista de tabelas/ilustrações/siglas

Figura 1 - CESTOS, da designer Soraia Gomes Teixeira em conjunto com o artesão Alcídio Andrade nas residências Walk & Talk Azores RARA. (RARA Residência de Artesanato da Região dos Açores, s.d.).....	25
Figura 2- TABULEIROS, da designer Soraia Gomes Teixeira em conjunto com o artesão Horácio Raposo nas residências Walk & Talk Azores RARA. (RARA Residência de Artesanato da Região dos Açores, s.d.)	25
Figura 3- KATHAPLANO PUFF, Odete Dias (mestra artesã) e Eurico Brito. Desenvolvido através da cumplicidade criativa entre os designers do Loulé Design Lab e os artesãos da Rede de Oficinas do Loulé Criativo. (Loulé Design Lab, s.d.)	26
Figura 4-DONA TACHA, SENHOR TRAVESSO, Analide Carmo, mestre artesão e Ana Rita Contente. Desenvolvido através da cumplicidade criativa entre os designers do Loulé Design Lab e os artesãos da Rede de Oficinas do Loulé Criativo. (Loulé Design Lab, s.d.)	26
Figura 5-Feira de São Roque (Campelo, Costa, & Pereira, 2022).....	27
Figura 6- Espécie <i>Juncus effusus</i> por Bas Kers do Jardim Botânico UTAD, Flora Digital de Portugal. (Jardim Botânico UTAD, s.d.).....	30
Figura 7- Espécie <i>Juncus maritimus</i> por Zeynel Cebeci do Jardim Botânico UTAD, Flora Digital de Portugal. (Jardim Botânico UTAD, s.d.).....	30
Figura 8- Mapa com os afluentes e subafluentes. Retirado de https://hyperscola.wordpress.com/ciencias-da-natureza/portugal/rios-de-portugal/	31
Figura 9- Mapa com a distribuição do Junco Marítimo em Portugal.....	32
Figura 10-Fio de juta em utilização (Campelo, Costa, & Pereira, 2022).....	33
Figura 11- Artesã Mena do Rio com o Tio Albino Esteireiro a trabalhar no tear fixo (fotografia fornecida pela própria).....	34
Figura 12- Tear fixo presente no Centro Interpretativo do Junco, Forjães.....	34
Figura 13- Tear manual: (1) -Pés;(2) -Varandas;(3) -Rolos ou órgãos;(4) -Fuso;(5) -Pente.....	35
Figura 14-Casa das Marinhas.....	37
Figura 15-Casa das Marinhas.....	37
Figura 16-À direita é a vista da sala de estar para o vão do quarto de casal; à esquerda as escadas que dão acesso ao segundo piso.....	37
Figura 17-Zona do ateliê.....	38
Figura 18- Mobiliário presente no primeiro piso.....	39
Figura 19-Estado atual do tapete na zona do ateliê.....	40
Figura 20- Pormenor de um rasgão do tapete na zona do ateliê.....	40
Figuras 21 e 22-Abrigo 2021, é um tapete que combina têxteis e madeira, tendo como referência os padrões tradicionais de tecelagem dos Açores e a leveza da madeira de criptoméria. Feito à mão com os artesãos Mary Anne Melo (tecelagem) e Horácio Raposo (carpintaria). Imagens de Mariana Lopes , Miguel Flor. (Tavares, s.d.).....	42
Figura 23 e 24- WEAVING WOOD 2021, são recipientes inspirados nas tradicionais caixas de fruta de São Miguel, também com a ajuda dos artesãos Horácio Raposo e Mary Anne Mello. Imagens de Mariana Lopes , Miguel Flor. (Tavares, s.d.).....	42
Figuras 25 e 26- Matrix Module #5, 2021- modulo têxtil produzido num tear tridimensional (Space Loom #2 foi projetado em 2019). (Hella Jongerius/ Jongeriuslab, s.d.).....	43
Figura 27 e 28- Loom Room 2023, instalação com tecelagem aplicada numa estrutura 3D. Imagens de Roel van Tour. (Peacock, 2023).....	43
Figura 29-FRAGMENTO DE PALMERA, Aurèlia Muñoz. Retirado de https://vein.es/mujeres-de-la-abstraccion/	44
Figura 30-PÁJAROS-ESTRELLAS de 1982, instalação no Palácio de Cristal. (Seldas, 2021).....	44
Figura 31- CORBATA, 1978 de Aurèlia Muñoz. (Otero, 2020).....	44
Figura 32-CASCADA ANELLES,1973 de Aurèlia Muñoz. (Otero, 2020).....	44

Figura 33- CHAINE ET TRAME INTERCAMBIÁVEIS, 1983-2016 de Sheila Hicks. Retirado de https://manpodcast.com/portfolio/no-396-sheila-hicks/	45
Figura 34- WINDOW PANEL , 2019 de Sheila Hicks. Retirado de https://textiles.substack.com/p/textile- tales-of-sheila-hicks	45
Figura 35- MENHIR II 1969-1985 de Sheila Hicks. Retirado de https://mona.unk.edu/mona/sheila-hicks- mona-collection/	45
Figura 36- MAY I HAVE THIS DANCE?, 2002-2003 de Sheila Hicks. Retirado de https://www.artforum.com/picks/sheila-hicks-28272	45
Figuras 37 e 38- Primeiro vez a experimentar trabalhar no tear.....	46
Figura 39- Mena do Rio a cortar o junco.....	48
Figura 40- Mena do Rio a sacudir o junco.....	48
Figura 41- Mena a juntar o junco num molho.....	48
Figura 42- Mena a atar o molho de junco.....	48
Figura 43- Junco em processo de secagem.....	49
Figura 44- Mena a mostrar o lugar onde armazena o junco.....	49
Figura 45 e 46- Oficina "Esteireiro de Forjães".....	49
Figura 47- Aprender a fazer padrões.....	50
Figura 48- Mena a explicar como se fazia uma pega.....	50
Figura 49- Inserir o junco na teia.....	51
Figura 50- Abrir o junco.....	51
Figura 51- Inserir o junco entre os dois que estavam abertos.....	51
Figura 52- Virar as ourelas.....	51
Figura 53- Puxar o pente.....	51
Figura 54- Puxar o pente.....	51
Figura 55- Tear montado.....	51
Figura 56- Peça frontal de uma cesta com pega.....	51
Figura 57- Anilina em pó.....	52
Figura 58- Processo de tingir o fio de juta.....	52
Figura 59- Processo de tingir o fio de juta.....	52
Figura 60- Resultado do fio de juta tingido.....	52
Figura 61- Segunda tentativa de tingir o fio.....	53
Figura 62- Resultado da segunda tentativa de tingir o fio.....	53
Figura 63- Primeiro teste com fio vermelho e ráfia.....	53
Figura 64- Tentativa inicial de desenvolver um padrão.....	54
Figura 65- Tentativa de reprodução de um desenho.....	54
Figura 66- Teste com a utilização da giesta.....	54
Figura 67- Teste no tear, exploração de cor com fio colorido.....	55
Figura 68- Teste com fio colorido e junco, com base na primeira experiência em casa.....	55
Figura 69- Pormenor da transparência do material.....	55
Figura 70- Pormenor em contraluz.....	55
Figura 71- Desenho da representação da ideia de utilizar o pente com furos de distâncias distintas.....	56
Figura 72- Desenho da representação da ideia de utilizar o pente com furos de distâncias distintas aplicadas num padrão irregular.....	56
Figura 73- Teste realizado em casa com a materialização da ideia de utilizar o pente com diferentes espaçamentos entre os furos.....	56
Figura 74- Comparação da leitura com o mesmo padrão. Na parte superior, uso o pente com furos com espaçamentos diferentes, enquanto na parte inferior, os furos do pente têm uma distância regular.....	56
Figura 75- Teste de técnica trabalhada na diagonal (parte superior) e vertical com volume (parte inferior).....	57
Figura 76- Teste com diferentes formas de trabalhar o junco.....	58

Figura 77- Pormenor de teste sugerido pela artesã Mena.....	58
Figura 78- Comparação de padrão com pente de furação regular com simulação do mesmo padrão com pente de furação irregular.....	58
Figura 79 e 80- Processo de dobar o fio.....	59
Figura 81 e 82-Processo de tingir o fio em vermelho.....	59
Figura 83-Fio vermelho a secar.....	59
Figura 84- Escolha do junco.....	60
Figura 85-Junco selecionado.....	60
Figura 86-Junco a tingir.....	60
Figura 87-Junco tingido a secar.....	60
Figura 88-Sequência de padrões desenvolvidos.....	61
Figura 89- Teste com padrões diferentes.....	61
Figura 90- Pormenor do volume do padrão utilizado na Figura 89 à esquerda.....	61
Figura 91-Pormenor do volume do padrão utilizado na Figura 89 à direita.....	61
Figura 92- Teste apenas com as barras com diferentes espessuras.....	61
Figura 93- Pormenor da barra com cor, com uso do picadinho.....	61
Figura 94- Anilina azul.....	62
Figura 95-Processo de tingir o fio em azul.....	62
Figura 96-Fio tingido em azul.....	62
Figura 97- Fio tingido em azul já seco.....	62
Figura 98 e 99- Testes em Photoshop a simular o fio com diferentes tonalidades.....	62
Figura 100- Teste em Photoshop a simular o fio com diferentes tonalidades com barras de junco coloridas.....	63
Figura 101- Teste experimental a partir da Figura 100.....	63
Figura 102 e 103- Desenhos com a exploração da barra.....	63
Figura 104 e 105- Teste do tapete na horizontal- modelo 1.....	63
Figura 106 e 107- Teste do tapete na horizontal- modelo 2.....	64
Figura 108 e 109- Teste do tapete na horizontal- modelo 3.....	64
Figura 110 e 111- Teste do tapete na horizontal- modelo 4.....	64
Figura 112 e 113- Teste do tapete na horizontal- modelo 5.....	64
Figura 114 e 115- Teste do tapete na horizontal- modelo 6.....	65
Figura 116 e 117- Teste do tapete na horizontal- modelo 7.....	65
Figura 118 e 119- Teste do tapete na horizontal- modelo 8.....	65
Figura 120 e 121- Teste do tapete na horizontal- modelo 9.....	65
Figura 122 e 123- Teste do tapete na horizontal- modelo 10.....	66
Figura 124 e 125- Teste do tapete na horizontal- modelo 11.....	66
Figura 126 e 127- Teste do tapete na horizontal- modelo 12.....	66
Figura 128 e 129- Desenho com a junção de padrões desenvolvidos anteriormente.....	67
Figura 130 e 131- Desenho do padrão simplificado.....	67
Figura 132- Desenho da fachada da Casa das Marinhas. (Programa URBI, 2013)	68
Figura 133- LE MODULOR , 1945. (Fondation Le Corbusier, s.d.).....	68
Figura 134- Vista exterior da Casa das Marinhas.....	68
Figura 135- Vista exterior da Casa das Marinhas.....	68
Figura 136- Desenvolvimento do desenho no Rhino, utilizando o sistema Modulo e a Casa das Marinhas como referência.....	69
Figura 137 e 138- Desenho a partir do sistema Modulo.....	69
Figura 139- Definição do desenho dos dois panos que se iriam replicar pelo tamanho total do tapete.....	70
Figura 140- Proposta final para o desenho do tapete.....	70
Figura 141- Simulação do resultado do tapete em contexto.....	70
Figura 142- Teste em casa a tingir o junco com anilina azul.....	72

Figura 143-Teste em casa a tingir o junco com anilina vermelha.....	72
Figura 144- Gia a tingir o junco em azul.....	73
Figura 145- Resultado da primeira tentativa da Gia a tingir o junco.....	73
Figura 146- Segunda tentativa da Gia a tingir o junco em azul.....	73
Figura 147- Resultado da segunda tentativa a tingir o junco em azul.....	73
Figura 148- Amostra da cor magenta no espaço.....	74
Figura 149- Fio colarete azul.....	74
Figura 150- Gia a tingir o junco de laranja.....	74
Figura 151- Resultado do junco tingido de laranja.....	74
Figura 152- Cor uniforme nos pés ao contrário do que aconteceu na cor azul.....	74
Figura 153- Contraste entre as duas cores utilizadas neste dia.....	74
Figura 154- Artesã Gia a lavar o junco.....	75
Figura 155- Junco a secar.....	75
Figura 156- Junco a enxofrar.....	75
Figura 157- Local onde a Gia coloca o junco a enxofrar.....	75
Figura 158- Teste com aplicação de ráfia tingida a azul, ráfia natural, colarete e ráfia trançada, respetivamente.....	76
Figura 159- Pormenor do uso do colarete.....	77
Figura 160- Pormenor do uso de ráfia natural.....	77
Figura 161- Teste com o junco que tingi com a Gia.....	77
Figura 162- Teste com colarete e junco.....	77
Figura 163- Artesã Gia a colocar a anilina na água.....	78
Figura 164- Artesã Gia a tingir o junco de laranja.....	78
Figura 165- Artesã Gia a tingir o fio.....	78
Figura 166- Total de fio e junco tingido para a execução do tapete.....	78
Figura 167- Marcação do pente.....	79
Figura 168- Mena a segurar o pente enquanto a Gia urde o tear.....	79
Figura 169- Gia a urdir o tear.....	79
Figura 170- Mena e Gia a testar os laçais.....	79
Figura 171- Início do tapete.....	79
Figura 172- Laçal.....	79
Figura 173- Tapete com 38x226cm.....	80
Figura 174- Tapete com 79x226cm.....	80
Figura 175- Tapete com 92x226cm.....	81
Figura 176 e 177- Visita do grupo sénior do CSJUM ao Centro Interpretativo de Junco.....	81
Figura 178- Tapete com 118x226cm.....	82
Figura 179- Tapete com 160x226cm.....	82
Figura 180- Tapete com 221x226cm.....	83
Figura 181- Tapete com 231x226cm.....	83
Figura 182- Vista lateral do tapete no tear.....	84
Figura 183- Vista superior do tapete no tear.....	84
Figura 184- Tapete já com o tamanho completo.....	84
Figura 185- Artesã Mena a cortar o fio a partir dos laçais.....	84
Figura 186- Artesã Mena a atar os laçais.....	84
Figura 187- Vista lateral com os fios parcialmente cortados.....	84
Figura 188- Artesãs a atar o resto dos fios.....	85
Figura 189- Vista superior a espanar o tapete.....	85
Figura 190- Artesãs a espanar o tapete.....	85
Figura 191- Artesã Gia a fazer o remate do tapete.....	85
Figura 192 e 193- Entrega de Prémios Viana de Lima, 2023.....	85

Figura 194-Hidratação do Junco.....	86
Figura 195- Secagem do Junco.....	86
Figura 196 e 197- Visitas à Casa das Marinhas.....	87
Figura 198- Mena a emendar o fio rebentado.....	88
Figura 199- Artesã Mena a mostrar-me como se emendava o fio.....	88
Figura 200- Artesã Mena a remendar um rasgão na lateral do tapete.....	88
Figura 201- Artesã Mena a reparar o rasgão.....	88
Figura 202- Mena a remendar o fio das orelhas.....	88
Figura 203- Rasgão quase impercetível.....	88

Glossário

Arrear o tear- É o ato de deixar os fios em tensão depois de rodar o fuso

Bater o pente- Puxar o pente para comprimir o junco sempre que se faz uma sequência de adição de matéria-prima

Cavalo/Burro/Baliza – Expressões utilizadas quando se avança um ou mais fios da urdidura

Debruar- Fazer o remate nas cestas ou esteiras

Desarrear o tear- É o ato de deixar a teia sem tenção depois de rodar o fuso

Dobar- É o ato de enovelar o fio com recurso da dobadoira/dobadoura

Espanar- Cortar os excessos de material no interior

Laçais- Emendas de panos

Ourelas- São as margens das tiras

Panos- São peças extensas

Pedaços- São as tiras com menor dimensão que formam os lados das cestas.

Peças- São as tiras com maior dimensão que formam a face das cestas.

Tira-Trabalho feito no tear em que se tece o junco com a dimensão pretendida.

Tear- Estrutura de madeira constituída por pés, varandas, órgãos, fuso e pente.

Urdidura-Conjunto de fios organizados paralelamente e colocados em tensão à volta dos órgãos do tear antes do processo de tecelagem.

Urdir o tear- É o ato de atravessar o fio de juta pelos furos do pente, dependendo da largura da tira que se quer, e passar pelos órgãos onde também se fixa os fios para que depois se consiga entrelaçar o junco.

Virar as ourelas- É o ato de virar as extremidades do junco e interlaçá-lo de novo no fio para ficar preso

0 - INTRODUÇÃO

Neste breve capítulo introdutório será apresentado o tema deste projeto, assim como a motivação para a escolha do mesmo e para o seu desenvolvimento. Serão expressos os objetivos e abordada a metodologia utilizada ao longo da concretização do projeto, que contribuiu para que este fosse concluído dentro do tempo previsto.

0.1 Enquadramento do tema

O artesanato é uma arte intrínseca na cultura e identidade portuguesa, mas, infelizmente, nos dias de hoje, deparamo-nos com consumidores a optarem pelos produtos de produção em massa, quer pela sua facilidade em adquiri-los, quer pela oferta de baixo custo. Para agravar esta situação, a tecnologia e o digital dominam, de certa forma, a sociedade contemporânea, incentivando-a a seguir tendências e a criar dependências em produtos de consumo rápido e descartáveis, que são adaptados mais facilmente às necessidades e gostos atuais. O consumismo resulta na desvalorização da cultura, conhecimentos ancestrais e na pouca procura pelo artesanal, o que faz com que o setor vá perdendo os detentores da arte do saber fazer. Para evitar essa situação, deverá haver uma transformação que passa muitas vezes pela mudança do modo de pensar. Existem também apoios, incentivos e ferramentas que ajudam a atividade artesanal a crescer, uma delas é através do Design.

Fazendo uma análise sobre o artesanato no concelho de Esposende, em especial no artesanato de cestas em junco, foi notório que este problema ainda não está solucionado. Por esta razão, desenvolveu-se este projeto, “Integração do Artesanato no Design: um caso de aplicação da tecelagem com junco de Forjães”, que tem como principal intuito aliar a tradição à modernidade e promover o contacto direto com as artesãs locais, de forma a perceber e entender todo o processo por trás de uma peça, que vai desde a apanha do material até à sua materialização num produto. Desta forma, fortalece-se a partilha e contínua transmissão de conhecimentos contribuindo para a preservação da cultura e saberes tradicionais, com o intuito de demonstrar a importância da colaboração entre designers e artesãos, na adaptação e criação de novas formas de trabalhar a técnica para este ofício. É espectável que, com esta colaboração, se mantenham os valores e referências culturais.

0.2 Objetivos

Para esta proposta definiu-se como objetivos compreender a importância da presença do Design no setor artesanal; aprender a trabalhar a matéria-prima: junco; perceber o processo que envolve a tecelagem com junco de Forjães, desde a apanha da matéria até ao produto final e divulgá-la; trabalhar sob uma técnica artesanal e aplicá-la num objeto de Design, que reflita a aprendizagem dessa mesma técnica por via do projeto; desenvolver um objeto de design que resulta na proposta de realização de uma esteira de grandes dimensões para a Casa Museu Viana de Lima - Casa das Marinhas.

0.3 Motivação

O interesse pelo tema design e artesanato, partilha e transmissão de práticas artesanais e de conhecimentos ancestrais dos materiais e do território, herança avita que importa valorizar, manifestou-se durante o desenvolvimento do projeto final para a conclusão da licenciatura, em que o mesmo foi abordado num curto período de tempo. Da mesma forma, crescer no meio rural, no qual o trabalho manual ainda tem lugar de destaque, contribuiu para que valorizasse o saber-fazer que continua a ser transmitido de geração em geração.

Além disso, ter trabalhado anteriormente este tema, evidenciou a influência que o design detém na área do artesanato, em que através da relação entre o designer e artesão é possível trazer inovação por meio da troca de ideias e conhecimentos. Isto, por vezes, torna-se num desafio para o designer, uma vez que o artesão pode mostrar resistência à mudança por habituado a práticas repetidas - *modus faciendi* - ancestrais, e que estão na base da sua aprendizagem e conhecimento.

Como último motivo, há o intuito de divulgar através de um projeto académico, uma tradição presente, mas que ainda precisa de um impulso para ser reconhecida e também para suscitar a aprendizagem da técnica tradicional da vila de Forjães.

0.4 Estrutura

O presente relatório inicia-se com este capítulo, Introdução, onde se introduz o projeto, a motivação por detrás do mesmo, objetivos e metodologia. O restante

documento está dividido em duas partes: Enquadramento Teórico e Desenvolvimento de Projeto.

A primeira parte, Enquadramento Teórico, engloba os capítulos que abordam o tema design e artesanato(1-Artesanato); junco de Forjães, em que se retrata o contexto histórico e social e o que é produzido com este material (2-Junco de Forjães); Casa das Marinhas por ser o local a que se destina o objeto resultante do desenvolvimento do projeto (3-Casa das Marinhas); designers e artistas que foram uma referência pelo seu processo para este trabalho (4- Estado da Arte); e o contacto com a artesã onde se documenta o processo desde a apanha da matéria-prima e transformação até ao trabalho no tear(5-Contacto com a artesã Mena do Rio).

Na segunda parte, Desenvolvimento de Projeto, no capítulo 6-Experimentação e Resultados, faz-se uma demonstração do desenvolvimento projetual, testes, exploração de materiais, padrões e cores, assim como os resultados provenientes destas experiências, as peças finais. Ainda nesta fase apresenta-se o capítulo 7- Produção do tapete, em que se documenta todo o processo da execução de um tapete, com os resultados do mesmo demonstrados no capítulo 8-Fotografias em Contexto.

Termina-se este relatório com propostas para desenvolvimentos futuros (9- Explorações Futuras), com as considerações finais retiradas do projeto (Conclusão) e com as fontes consultadas para o desenvolvimento deste projeto (Referências Bibliográficas).

0.5 Metodologia

Para conseguir alcançar os objetivos pretendidos para este projeto, foram utilizados dois métodos. O primeiro está relacionado com a fase inicial do projeto, que se refere ao enquadramento teórico, que engloba os capítulos 1 a 5. Aqui a metodologia utilizada é uma pesquisa qualitativa, em que se recolhe e analisa fontes bibliográficas, fontes documentais, fontes orais (cuja principal contribuidora foi a Mena do Rio) e se observa e frequenta os locais de interesse deste projeto: Centro Interpretativo de Junco e Casa-Museu Viana de Lima.

Numa segunda fase, utilizou-se o método de pesquisa intervencionista, com participação ativa na oficina “Esteireiro de Forjães”, onde foi feita uma explicação sobre a recolha e tratamento de matéria-prima, terminando a atividade com a prática

experimental no tear. Para além esta oficina, também se realizou trabalho de campo: apanha do junco, tingimento e experimentação de padrões no tear, com o intuito de compreender todo o processo por detrás da técnica de tecelagem com junco de Forjães.

Para a fase projetual, fez-se a junção da pesquisa qualitativa à pesquisa intervencionista, ou seja, a investigação teórica aliada ao conhecimento adquirido durante o trabalho de campo, fundamentam a realização da proposta do tapete para a Casa das Marinhas. A par destas metodologias, utilizou-se o recurso ao desenho e às ferramentas de edição, para a exploração de padrões e a definição do modelo final a implementar no tapete.

PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1- ARTESANATO

1.1 Contexto Histórico

Pode-se considerar que a origem do artesanato, como forma de produção manual, teve início há milhares de anos, quando o Homem com o seu instinto primitivo e através dos recursos naturais que o rodeavam como pedras, ossos, madeira e fibras naturais, começa a transformá-los. Os objetos e ferramentas executados tinham como principal intuito ajudar a desenvolver habilidades que lhe permitissem a subsistência e bem-estar, nomeadamente para alimentação (caça, pesca, armazenamento), proteção (contra predadores), espaço habitável e vestuário. Foram esses fatores aliados ao aperfeiçoamento das ferramentas que nos permitiram evoluir até ao topo da cadeia (Ferreira, 2008).

Um dos contributos para a descoberta e compreensão da História é precisamente o artesanato. Os artefactos encontrados ao longo dos anos (cerâmicas, tecidos, ferramentas, esculturas, entre outros), são indicadores a que arqueólogos e historiadores recorrem, juntamente com fontes bibliográficas, para a reconstrução de aspetos da vida quotidiana do Homem durante todo o período histórico, assim como culturas, civilizações, tecnologia e técnicas de produção. Para além desta herança física que pode ser vista em vários museus, há também a herança cultural proveniente das técnicas ancestrais, que mesmo com os progressos da sociedade, tecnologia e revolução industrial, ainda é presente.

Na antiguidade (VIII a.C.-V d.C.), o trabalho dos artesãos não era valorizado porque ainda não dominavam o saber técnico-produtivo. Estes eram escravos dos “senhores” que vendiam o seu trabalho, mas os artífices não recebiam o reconhecimento pelo labor que executavam. No entanto, isto viria a mudar com a formação do Império Romano. Neste período, o artesanato era valorizado tanto no Império como fora dele, e desempenhou um papel importante não só na economia, mas também na vida quotidiana. Nesta altura, os ofícios eram transmitidos de forma hereditária e alguns artesãos começaram a trabalhar por conta própria, obtendo algum estatuto (Fernandes M. d., 2010).

Na Idade Média (V d.C.-XV d.C.), o artesanato atingiu o seu auge. Estabeleceu-se uma economia essencialmente rural, em que nas aldeias os artesãos surgem entre os servos e começam a trabalhar em troca de retribuições. Entre os séculos X e XII, na Europa Ocidental, o artesão acomoda-se na cidade e forma as guildas que, mais tarde, denominaram-se por corporações e se subdividiam em setores como os metais, as madeiras, entre outros. Além disso, foram também determinados três grupos de artesãos: produtores, transformadores e preparadores. A partir do século XII, passa a existir dois tipos de artesãos na cidade, aquele que se preocupa em satisfazer o comércio local, conhecendo as suas necessidades, e o que se dedica à expansão para o comércio internacional, submetendo-se às instabilidades do mercado flutuante (Fernandes M. d., 2010) (Fernandes M. R., 2021).

Com a Revolução Industrial (XVIII d.C), o setor artesanal é fortemente afetado e passa a desempenhar um papel secundário, sendo considerado uma atividade de menor importância, principalmente do ponto de vista económico. Como resultado de uma enorme aderência ao desenvolvimento tecnológico, surge a despersonalização dos objetos. Alguns fatores como a acessibilidade de aquisição de produtos e o baixo custo, torna-se a preferência para os consumidores face aos produzidos artesanalmente. Desta forma, os artífices foram gradualmente imigrando para o setor industrial transformando-se em operários, restando pequenas comunidades formadas pelos artesãos mais idosos (Ferreira, 2008) (Fernandes M. d., 2010) (Fernandes M. R., 2021).

No final do século XIX, surgem movimentos de contracultura à Revolução Industrial, sendo o primeiro o *Arts and Crafts* impulsionado por figuras proeminentes como William Morris e John Ruskin, que tinham como objetivo criar a união entre a arquitetura, o design e o artesanato, propondo também o reconhecimento do artesão como produtor de objetos utilitários acessíveis e com bom design. Este movimento acabaria, mais tarde, por influenciar o movimento *Art Nouveau*, que estabelece uma fusão entre o moderno e o tradicional. Neste exploravam o uso de técnicas e materiais inovadores, tendo em consideração, a cultura e essência do artesanato demonstrando a herança local e cultural (Fernandes M. R., 2021).

No século XX é criada a Associação Alemã de Artesãos, *Deutscher Werkbund*, que pretendia fazer uma simbiose entre a indústria, a arte e o artesanato, mantendo a originalidade e unicidade do produto artesanal, com um nível de produção mais

industrializado. Em 1920, esta associação sofreu uma rutura por conflitos e divisão interna por opiniões distintas sobre esta metodologia de trabalho. Em 1919, surge a Bauhaus, fundada por Walter Gropius, que similarmente à *Deutcher Werkbund*, também pretendia através do ensino unir o setor artesanal com o setor industrial, o design e a arte, através de oficinas com mestres nas áreas. No entanto, acabariam por seguir posteriormente pela vertente industrial de maneira a ajustar-se às necessidades da sociedade (Fernandes M. R., 2021).

A partir da década de 70 e de forma gradual, observa-se o ressurgimento da atividade artesanal impulsionada pela crescente preocupação das pessoas por questões ambientais, pela valorização cultural dos objetos, e interesse em recuperar e preservar os mesmos. A partir dos anos 80, o artesanato passa a ser reconhecido formalmente e considerado uma área de importância económica, social e cultural (Fernandes M. d., 2010). Se durante todos os períodos da história, este conceito sempre permaneceu pouco claro pela marginalização que este ramo enfrentava, agora entende-se formalmente por atividade artesanal: *“a actividade económica, de reconhecido valor cultural e social, que assenta na produção, restauro ou reparação de bens de valor artístico ou utilitário, de raiz tradicional ou contemporânea, e na prestação de serviços de igual natureza, bem como na produção e preparação de bens alimentares”* (Diário da República, 2002).

1.2 Apoio de Estruturas ao Setor

Como referido anteriormente, só a partir das décadas de oitenta e noventa é que se reconhece formalmente este setor como setor de atividade económica. Para isso, foi necessário o apoio de várias entidades, organismos e associações que tiveram e mantêm até hoje um papel decisivo na promoção e desenvolvimento deste setor. Através da pesquisa realizada, serão mencionados os mais pertinentes.

O IEFP (Instituto do Emprego e Formação Profissional) é um Instituto Público tutelado pelo Ministério da Solidariedade, Emprego e Segurança Social, criado em 1979 e é, desde 2007, a entidade que tutela o setor artesanal. Como tal, é responsável pelo desenvolvimento do PPART (Programa dos Ofícios e das Microempresas Artesanais) que tem como intuito promover as artes e ofícios em Portugal. Foi desta forma que passou a ter responsabilidades mais específicas, citando:

1) implementação do Estatuto do Artesão e da Unidade Produtiva Artesanal; 2) acompanhamento da revisão e actualização do Catálogo Nacional de Qualificações; 3) qualificação e certificação de produtos artesanais tradicionais; 4) apoio à promoção do artesanato; 5) apoio à realização do fórum de discussão IBERIONA – Jornadas do Artesanato Ibérico, o qual integra organismos públicos intervenientes no sector, assim como associações de artesãos e designers de Espanha e Portugal; 6) projecto EUROARTE – Rede de Intercâmbios Europeus no Domínio do Artesanato, liderado pela Fundación Española para la Innovación de la Artesanía, que tem como entidade parceira, em Portugal, o IEFP; 7) Co-edição da revista “Mãos”, publicação dedicada à reflexão sobre os desafios que se colocam ao sector, assim como à sua promoção (INTERREG IVC, 2014).

Ao mesmo tempo, tem realizado uma significativa contribuição no que diz respeito a revistas alusivas ao setor artesanal e publicações monográficas. (INTERREG IVC, 2014)

O CEARTE (Centro de Formação Profissional do Artesanato) foi criado em 1986 através de um protocolo entre o IEFP e a Cáritas Diocesana de Coimbra. Este, consiste num centro de formação profissional especializado no setor artesanal, que promove ações de formação profissional para as diversas áreas deste setor. As principais áreas de intervenção do CEARTE são na formação, qualificação profissional e certificação de competências de profissionais na área do artesanato; fornecimento de informações específicas e atualizadas de natureza técnica, científica e pedagógica relacionadas com este setor; participação ativa e auxílio na estruturação do setor, bem como incentivo à inovação e modernização do mesmo. O CEARTE para além de atuar em todo o país, ainda incentiva a participação em projetos nacionais e internacionais (INTERREG IVC, 2014).

O CRAT (Centro Regional de Artes Tradicionais) apesar de extinto desde 2010, teve um papel essencial no estudo, promoção e divulgação das artes e ofícios portugueses, em especial, na região norte. Durante os anos em que esteve em atividade, o CRAT promoveu a divulgação de estudos no campo das artes tradicionais e a sua relação com o artesanato contemporâneo, além de incentivar o desenvolvimento de uma abordagem educativa através da colaboração com artesãos e instituições de ensino. Apoiou a produção artesanal tanto a nível técnico, estético, organizativo e comercial defendendo a qualidade dos produtos tradicionais, e contribuiu para a continuidade e inovação deste setor através do recrutamento e formação de novos criadores (INTERREG IVC, 2014).

A Associação Portugal à Mão (Centro Estudos e Promoção das Artes e Ofícios Portugueses) deu seguimento ao trabalho desenvolvido pelo CRAT e tem como objetivo a promover a reflexão e o debate sobre as artes e ofícios e a cultura tradicional portuguesa. No seu espaço, desenvolve um conjunto de ações que ajudam a pôr em prática aquilo a que se propõe, como amostras temporárias de artes e ofícios, workshops de técnicas artesanais, palestras, debates, etc. Este espaço também oferece acesso livre a um espólio bibliotecário e acompanhamento a investigadores e estudantes que queriam aprender mais sobre o tema (INTERREG IVC, 2014).

No caso do artesanato com junco de Forjães, as ações para promoverem esta atividade são desenvolvidas através de convites para a visita ao Centro Interpretativo de Junco, por várias escolas e associações do município; elaboração de workshops integrados no dia do turismo e atividades festivas; e participação em feiras de artesanato. Além disto, em conjunto com o IEFP e colaboração com a Junta de Freguesia de Forjães disponibilizam a formação “Artesanato: Arte do Junco” que contém dois cursos de curta duração “Projetos de tecelagem” e “Marketing Digital”. Esta ação enquadra-se no âmbito do “*Programa de Ação para a Sustentabilidade, Crescimento e Competitividade do Turismo em Esposende 2023_2027*”, Eixo 3 “*Comunidade, Cultura e Criatividade*”, e nas metas dos *Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da Agenda 2030 da ONU*” (Câmara Municipal de Esposende, 2023).

1.3 Relação Designer-Artesão

Apesar da preocupação que se deve ter em preservar o artesanato, isto não significa que igualmente se deva insistir em manter tudo o que seja resultante desta atividade, nomeadamente os objetos que desapareceram definitivamente pela força das circunstâncias (Sousa, 2010). Há utensílios, formas, materiais, que foram utilizados para solucionar uma necessidade, tendo em vista um carácter utilitário, e não faz sentido tentar defender o seu uso atualmente, se não há uma justificação útil para a sua permanência. Por isso, foram substituídos por alternativas que se adaptam melhor à realidade atual, e que respondem mais eficazmente às necessidades quotidianas. Isto demonstra uma evolução que acompanha o progresso da sociedade.

Esta dificuldade em fazer uma leitura sobre as preferências, necessidades, e estilo de vida atual dos consumidores, normalmente é associada a pessoas seniores que,

inconscientemente, contribuem para que haja a estagnação desta atividade, e a formação de uma imagem menos apelativa que não contribui para o seu desenvolvimento e crescimento (Ferreira, 2008).

É por este motivo que o design deve intervir no setor artesanal, não para deslocar um artefacto no espaço temporal, mas para inovar este sector em conjunto com os detentores da arte de saber fazer. Se para o designer, a técnica é uma mera ferramenta, e para o artesão é um artifício comunicativo, é necessário encontrar o elo entre os dois, o ponto onde a técnica está aplicada não como ferramenta, mas como elemento de comunicação, sem que haja uma perda de autenticidade do trabalho artesanal.

Este intercâmbio é considerado promissor, principalmente porque ajuda a criar uma linha condutora entre a nostalgia-usuário-novidade. Os designers funcionam como mediadores entre o produto, o artesão e o mercado, sendo capazes de produzir o elemento comunicacional para a preservação da linguagem construtiva, onde se insere a técnica e da linguagem substantiva, referente ao produto. Desta forma, a utilização de uma técnica artesanal reconhecida num objeto familiar e aplicada num produto de interesse com o elemento design, torna-se mais facilmente acolhido pelo consumidor porque proporciona uma conexão emocional (Jesus S. , 2014).

A relação do designer e artesão por vezes pode apresentar constrangimentos, e numa fase inicial até receio por parte do artesão. Por este motivo, existem alguns motores que são necessários para fortalecer esta confiança, sendo um deles a comunicação. Esta é importante para que ambos se sintam livres para expressar as suas ideias e troquem conhecimentos, é igualmente importante ter disponibilidade, transparência e compreensão dos valores de cada área e não assumir que um se sobrepõe ao outro. Desta forma é possível conseguir resultados satisfatórios que refletem a sintonia entre o design, a técnica e a tradição (Jesus S. , 2014) (Nogueira, 2020).

Numa entrevista presente na revista Portugal Global ao diretor do CEARTE, Luís Rocha, este reforça a ideia apresentada anteriormente, quando o questionam se é importante manter a tradição ou se o reconhecimento dos produtos será feito com recurso à inovação, ao que responde:

A resposta a estas questões resume-se numa palavra: “harmonia/simbiose”. Ou seja, é importante aliar tradição e inovação, na medida em que o design eleva o artesanato, através de soluções que lhe dão uma marca contemporânea e

utilitária, sem perder a sua matriz cultural, patrimonial e de sustentabilidade. Se é verdade que há necessidade de inovar, de responder a novas tendências de mercado, de se adaptar a novos públicos, de qualificar as produções, é igualmente verdade que tudo deve ser feito sem descaracterizar as mesmas, sem adular as marcas da herança mnésica coletiva, mantendo a expressão cultural representativa de um povo, de uma região ou de um país. A sustentabilidade dos territórios parte das suas características distintas e diferenciadoras, e pelo respeito pela sua cultura.” (Cardoso & Pedroso, 2018).

Em Portugal, existem iniciativas que promovem o trabalho conjunto do designer com o artesão e que alcançam resultados bastante satisfatórios. Como exemplos de sucesso destaco o projeto RARA (Residência de Artesanato da Região dos Açores) que procura criar uma conexão entre artistas plásticos, designers e artesãos de forma a combinarem técnicas e matérias-primas tradicionais dos Açores, com novas maneiras de pensar, abordar e conceber objetos. Isso permite que a sua aplicação possa transcender para novos suportes e produtos (RARA Residência de Artesanato da Região dos Açores, s.d.). O Loulé Design Lab que está integrado no Loulé Criativo é um espaço para criar, investigar e experimentar, que disponibiliza tanto condições para formação como fixação de uma comunidade criativa. O foco principal do projeto é o design com uma forte conexão com a cultura local, nomeadamente, com os artesãos e também uma rede global de instituições (Loulé Design Lab, s.d.).



Figura 1 - CESTOS, da designer Soraia Gomes Teixeira em conjunto com o artesão Alcídio Andrade nas residências Walk & Talk Azores RARA. (RARA Residência de Artesanato da Região dos Açores, s.d.)



Figura 2- TABULEIROS, da designer Soraia Gomes Teixeira em conjunto com o artesão Horácio Raposo nas residências Walk & Talk Azores RARA. (RARA Residência de Artesanato da Região dos Açores, s.d.)



Figura 3- KATHAPLANO PUFF, Odete Dias (mestra artesã) e Eurico Brito. Desenvolvido através da cumplicidade criativa entre os designers do Loulé Design Lab e os artesãos da Rede de Oficinas do Loulé Criativo. (*Loulé Design Lab, s.d.*)



Figura 4-DONA TACHA, SENHOR TRAVESSO, Analide Carmo, mestre artesão e Ana Rita Contente. Desenvolvido através da cumplicidade criativa entre os designers do Loulé Design Lab e os artesãos da Rede de Oficinas do Loulé Criativo. (*Loulé Design Lab, s.d.*)

2 - JUNCO DE FORJÃES

2.1 Contexto histórico e social

A freguesia de Forjães, concelho de Esposende, foi influenciada pela presença do império romano em Portugal (Sec. I a.C-V d.C) tendo sido posto em prática a idealização romana de *villa* fazendo com que a comunidade daquela região se dedicasse à agricultura e produção de produtos agrícolas comerciáveis, assim como o fabrico de utensílios que respondessem às suas necessidades dentro da própria comunidade. Este mecanismo persistiu, durante muito tempo, já que o isolamento geográfico obrigava a essa autossuficiência e realçou o sistema comunitário de viver nas aldeias, que construía fortes ligações com a vizinhança e de interajuda. As únicas circunstâncias em que se justificava sair da aldeia era esporadicamente em momentos de diversão (i.e. festas), comércio (i.e. feiras), religiosos (i.e. romarias) ou para tentarem melhorar a sua qualidade de vida, seja como emigrantes ou à procura de casas abastadas que precisassem de trabalhadores no litoral. (Gomes & Pinto da Silva, 1998).



Figura 5-Feira de São Roque (Campelo, Costa, & Pereira, 2022)

Durante o Século XX, a atividade industrial desta freguesia dentro do ceio familiar era sobretudo a moagem, a cestaria, a tecelagem e a tecelagem vegetal feita pelos esteireiros que faziam também cestas. Na cestaria utilizava-se a madeira de freixo e de salgueiro, e o resultado eram cestas duráveis, versáteis e imprescindíveis no dia a dia, uma vez que poderiam ser utilizadas como contentores ou para transporte de mercadoria. Já na produção de cestas em junco feitas pelos esteireiros, era utilizado como matéria-prima o junco. Para além das cestas, eram também produzidos tapetes de grandes ou pequenas dimensões. Este ofício era essencial como complemento para sustento familiar já que se destinavam apenas para comércio (Almeida, 2001).

Esta atividade cesteira, em Junco, foi o que deu notoriedade à Vila de Forjães por volta do século XX e até hoje é considerada património cultural a nível material e imaterial. No entanto, a sua origem não está bem documentada, dado que se sabe que no séc. XVIII já era exercida pelos artesãos locais, mas só nos anos 40 é que ganhou mais destaque (Pinto, 2016). Esta tradição foi herdada através de um migrante, o bisavô da “tia Lurdes da Porcena” vindo de Ovar, que trouxe esta “novidade” para a freguesia que logo foi copiada, transmitida e reproduzida pelas restantes famílias através do casamento com moradores daqueles lugares (Almeida, 2001). Nesta altura, as famílias exerciam extraordinariamente o ofício artesanal por necessidade, já que o sustento através da agricultura não era suficiente. Assim, no fim de um dia de trabalho, os homens

dedicavam-se à produção de peças artesanais, enquanto as mulheres dedicavam-se ao tear para produção de têxteis. Contudo, após ser introduzida a técnica de tecelagem vegetal, passou a haver dois teares em casa: um primeiro trabalhado por mulheres na produção de tecidos e um segundo ocupado pelos homens que agora passavam a trabalhar o junco. Posteriormente, as mulheres começaram a ocupar-se dos dois teares substituindo os homens nos teares de junco, e a partir daí foram perdendo também o labor dos tecidos. Apesar dos homens terem deixado de trabalhar no tear, continuaram a ter um papel muito importante nesta atividade através do comércio, uma vez que eram eles os responsáveis pelas vendas e criação de relações comerciais com lojistas, na zona do Porto e Braga (Campelo, Costa, & Pereira, 2022).

Havia uma arte que era as esteireiras – o junco. Fazia-se cestas de junco, carpetes, passadeiras e tudo mais. "Sei que um dia, eles andavam... Faziam uma quantidade e iam vender de porta em porta: Monte Sor, Valença, Caminha, Viana do Castelo, Ponte de Lima... E, sem vender tudo, não voltavam a casa, para arranjar o dinheirinho para arranjar a fornadinha para os filhos, que os filhos eram muitos (Quinhas, 2010)¹.

2.2 Processo de transformação do junco

Até conseguirem chegar ao resultado final, os esteireiros de Forjães ainda tinham muito trabalho antecedente, principalmente com a matéria-prima, que começava nos finais de junho com a recolha do junco. Nesta altura, a apanha (i.e. safra) era feita quando o caudal dos rios, ou as marés atingiam os níveis mais baixos e sempre durante o quarto crescente ou quarto minguante, pois acreditavam que nesse período, o junco estava mais forte (Pinto, 2016). Durante este processo, dividiam-se em dois grupos, um só de mulheres a quem costumavam chamar “cortadeiras” que com as suas foicinhas, enquanto cantavam², deixavam montes de junco cortado pelo caminho. O segundo grupo designava-se por “sacudidores” e eram responsáveis por limpar o junco, ação na qual sacudiam os molhos de junco para descartar outras plantas que pudessem estar pelo meio ou até mesmo o junco mais fraco. Em seguida, atavam-no em feixes e carregavam-

¹ Transcrição de uma entrevista

² Prática comum quando mulheres se reuniam para executar atividades em grupo

nos em carros de bois ou num camião alugado quando as famílias se juntavam para o alugar. (Gomes & Pinto da Silva, 1998).

Quando regressavam a casa estendiam o junco em cima das terras já sem alimento ou nas bouças limpas e deixavam a secar no sol abrasador de verão. Este processo de cura fazia com que a matéria-prima perdesse a cor verde e aumentasse a sua durabilidade, porque depois de seco podia ser armazenado sem apodrecer. (Gomes & Pinto da Silva, 1998).

O procedimento seguinte é denominado por enxofragem, e ocorre quando se dá a queima com enxofre, para que o junco ganhe um aspeto esbranquiçado. Desta forma, é colocada uma panela com enxofre a queimar e à volta molhos empilhados de junco que depois são lavados, escolhidos e selecionados por tamanhos prontos a utilizar.

O tingimento é opcional, mas também um fator que torna os utensílios derivados deste ofício apelativos. Para isso, fervia-se a água com anilinas e deixava-se o junco a cozer, metade de cada vez. A cor da juta utilizada para coser as cestas também era obtida da mesma forma.

Já com o material pronto a ser trabalhado no tear manual, os esteireiros executavam tapetes, passadeiras, mas principalmente cestas que serviam para transportar objetos, roupas e alimentos que depois eram vendidas principalmente nas feiras do Minho, por intermediários e até mesmo exportadas. (Pinto, 2016).

2.3 Materiais para trabalhar a técnica

2.3.1 Junco

A matéria-prima central neste projeto é o Junco, de nome científico *Juncus* com origem no latim *jungo* que significa unir, deriva da *Juncaceae* e tem 300 espécies. Estas plantas são monocotiledóneas herbáceas anuais ou perenes, que muitas vezes são confundidas com elementos da família *Poaceae* e *Cyperaceae*. A semelhança, em termos morfológicos, é grande, uma vez que todas apresentam aspeto graminiforme e flores reduzidas. No entanto, podem ser distinguidas em três aspetos: 3 folhas basais, flores com tépalas e fruto capsular. (Machado, 2007).

Quanto ao seu habitat, esta planta pode ser encontrada em locais húmidos, tais como pântanos, beira de rios e regatos, lugares inundados no Inverno e, algumas espécies, encontram-se dentro de água. (Machado, 2007).

O junco tem também um papel essencial na ecologia dos rios de muitas regiões, contribuindo para a consolidação das terras nas margens dos cursos de água, e para a imobilização das areias soltas que são seguras pelos seus rizomas (i.e. caule subterrâneo de crescimento horizontal) e estolhos (i.e. caule aéreo de crescimento horizontal). Além disso, é de salientar a importância que esta matéria tem, atualmente menos que no século passado, para a economia, já que era utilizada para a confeção de esteiras, cestas, fundos de cadeira, entre outros utensílios domésticos, constituindo uma essencial fonte de rendimento para as famílias menos abastadas (Machado, 2007). Em Forjães, para a produção das cestas com junco de Forjães, tal como o nome indica, é utilizado o junco. No entanto, o que distingue o trabalho dos artesãos desta localidade é a utilização de junco de água salgada conhecido como junco marítimo (*juncus maritimus*), que nasce nos estuários de alguns rios na proximidade (Campelo, Costa, & Pereira, 2022).

A distinção entre o junco de água salgada do junco de água doce é notória pela grossura da constituição do caule. Enquanto o caule do junco marítimo é mais fino e apresenta medula quase inexistente o que o torna menos quebradiço, o caule do junco do rio tem medulas espessas que o tornam mais grosso e, conseqüentemente, menos resistente e mais quebradiço. Por vezes, utilizavam os dois tipos de junco enquanto teciam as esteiras no tear para provocar contraste de matéria, mas usualmente com preferência para o junco marítimo, distinguindo-se de outras regiões do país em que se utiliza apenas o junco de água doce (Campelo, Costa, & Pereira, 2022).



Figura 6- Espécie *Juncus effusus* por Bas Kers do Jardim Botânico UTAD, Flora Digital de Portugal. (Jardim Botânico UTAD, s.d.)



Figura 7- Espécie *Juncus maritimus* por Zeynel Cebeci do Jardim Botânico UTAD, Flora Digital de Portugal. (Jardim Botânico UTAD, s.d.)

A Vila de Forjães é delimitada a norte pelo rio Neiva, mas de modo a obter uma melhor qualidade de material, produção e durabilidade cortavam o junco das águas salgadas nos estuários do rio Lima, Âncora, Minho, Coura e mais recentemente no rio Cávado.

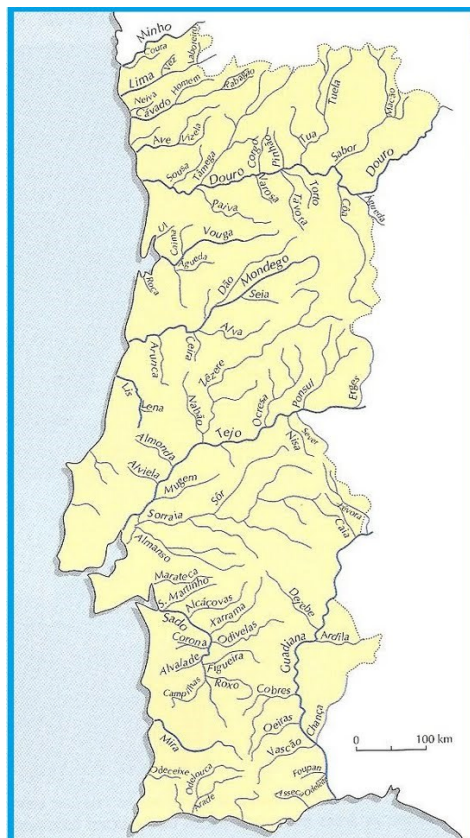


Figura 8-Mapa com os afluentes e subafluentes. Retirado de <https://hyperscola.wordpress.com/ciencias-da-natureza/portugal/rios-de-portugal/>

2.3.1.1 Junco Marítimo

Esta espécie também conhecida pelo nome comum de junco marítimo ou junco das esteiras, é a utilizada neste projeto. Pertence à família *Juncaceae* da ordem *Juncales* com fisionomia do tipo Geófito³ e pode ser encontrada na região Mediterrânica, Litoral Europeu, Macaronésia, Sudoeste Asiático, Cáucaso e naturalizado na América do Norte, em locais com areias marítimas e sapais. A sua época de floração é de junho a setembro (Jardim Botânico UTAD, s.d.).

³ Planta não aquática com as gemas de renovo enterradas (tubérculo, bolbo ou rizoma).

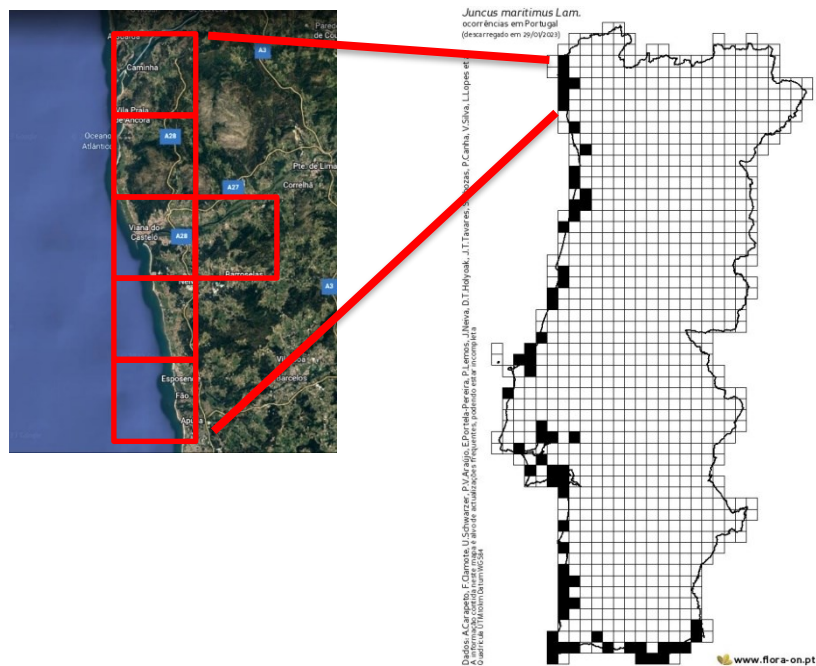


Figura 9- Mapa com a distribuição do Juncus Marítimo em Portugal⁴

2.3.2 Juta

As fibras de juta são fibras vegetais que derivam principalmente de duas espécies, *Corchorus olitorius* com fibras mais esbranquiçadas e também menos duráveis que o resto das espécies; e *Corchorus capsularis*, a mais utilizada atualmente, que tem como propriedades fibras mais longas, fortes, duráveis e têm cor acastanhada. Este material é biodegradável e tem vantagens como resistência à tração, para além disto é áspero, mas a sua rugosidade vai depender sempre da qualidade do produto (Ray, 2023).

Para poder ser utilizado pela indústria, este material necessita de recorrer ao processo de maceração, que consiste em amolecer os caules de maneira a conseguir separar manualmente o material fibroso do restante material inutilizável do caule. Desta forma, depois de serem escolhidas e penteadas podem ser transformadas em fios (Hodakel, 2019).

A sua aplicação pode ser encontrada em tecidos de sacos, panos de serrapilheira, embalagens, tapetes, materiais geotêxtis, entre outros (Ray, 2023).

⁴ O mapa representado à direita foi retirado de (Carapeto, et al., 2023)

Na técnica tradicional de tecelagem com junco, o fio de juta está presente na urdidura do tear, em que é mantido em tensão para que se possa entrelaçar o junco e construir uma trama, e também é com este material que se cose os lados que formam as cestas (Campelo, Costa, & Pereira, 2022).

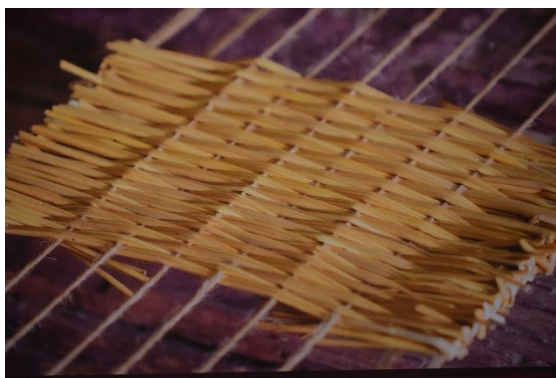


Figura 10-Fio de juta em utilização (Campelo, Costa, & Pereira, 2022)

2.3.3 Tear

O tear utilizado para tecer o junco de Forjães é manual, sempre com armação de madeira, e pode ter várias dimensões. Pode-se assumir que existem dois tipos de tear, um fixo e um móvel.

O tear fixo é de grandes dimensões, muitas vezes ocupava uma divisão da casa e servia para fazer trabalhos de maior largura e comprimento como tapetes, ou então permitia que trabalhassem nele mais que uma pessoa a fazer tiras com menor largura, que podiam resultar em esteiras ou peças para as cestas. O tear que a artesã Mena do Rio tinha foi herdado do padraço, tio Albino esteireiro, que também já o tinha herdado dos pais dele. É um tear feito em pinho e segundo a Mena tem por volta de duzentos anos. Atualmente pode ser encontrado no Centro Interpretativo do Junco, em Forjães.



Figura 11- Artesã Mena do Rio com o Tio Albino Esteireiro a trabalhar no tear fixo (fotografia fornecida pela própria)



Figura 12- Tear fixo presente no Centro Interpretativo do Junco, Forjães

O tear móvel tem dimensões bem mais reduzidas, permitindo que pudesse ser mudado de lugar, levado para eventos e exposições ou até mesmo participar em cortejos onde se demonstra a técnica. É possível nestes teares fazer peças e pedaços que compõe uma cesta ou então pequenas esteiras.

A sua estrutura é composta por quatro pés (identificado na Figura 13 com o número 1) que são o suporte de toda a estrutura do tear; duas varandas (identificado na Figura 13 com o número 2) em cada lateral do tear, fixas aos pés com furos na parte superior para encaixar os ferros (travões) que definem o tamanho disponível para tecer; dois rolos ou órgãos horizontais (identificado na Figura 13 com o número 3) que estão presos entre as varandas, um deles é fixo e preso na extremidade mais próxima de quem vai trabalhar o tear, e o outro é móvel mas fica preso pelos travões que definem a distância do fio; um fuso (identificado na Figura 13 com o número 4) que fica instalado num dos pés do tear, geralmente no pé mais próximo da mão dominante do artesão, é um género de um torno que serve para colocar o fio da urdidura em tensão ou para arrear o tear. Por último, um pente (identificado na Figura 13 com o número 5) que é um pedaço de madeira paralelepípedo perfurado para passar o fio de juta e urdir o tear, serve para depois de se entrelaçar o junco, bater com o pente para comprimir a matéria-prima.



Figura 13- Tear manual: (1) -Pés;(2) -Varandas;(3) -Rolos ou órgãos;

(4) -Fuso;(5) -Pente

3 - CASA DAS MARINHAS

A Casa-Museu Viana de Lima, é um projeto que teve início, segundo alguns colaboradores e amigos, em 1952 pelo arquiteto Viana de Lima. Inicialmente, teve como designação “Moinho” porque desenvolve-se junto a um velho moinho, e este é um elemento de destaque não só pelo acesso à habitação ser através do mesmo, mas também por ser a ligação com o piso superior. Mais tarde, o nome da freguesia onde se localiza é adotado e passa a ser denominado Casa das Marinhas até aos dias de hoje (Programa URBI, 2013).

Esta obra arquitetónica foi uma casa secundária projetada para o próprio, e nela está refletida não só a sua interpretação das propostas do Movimento Moderno, como também pensamentos de Le Corbusier, nomeadamente a adoção do sistema de medidas e proporções Modulor, que teve em consideração por ser um grande admirador. Foi construída entre 1955 e 1957 quase sem alterações nenhuma em relação à sua última versão de 1954. Em 2012, foi considerada Monumento de Interesse Público, e a primeira obra moderna a ser classificada internacionalmente, em Portugal registada na DOCOMOMO INTERNATIONAL FOUNDATION (Programa URBI, 2013).

“A arquitetura do Movimento Moderno não responde apenas a funções, tem quando é de qualidade, também poesia. Aliás o exemplo desta casa, os desenhos dos móveis ou por exemplo a existência daquele vidro vermelho que não tem nenhuma função, é um ato poético, mais nada. E isso é muito importante para valorizar a arquitetura e o ambiente” (Pinheiro & Fernandez , 2018).

Nesta casa é notável a intenção do autor na busca da simplicidade, equilíbrio e fluidez no diálogo entre o interior e exterior, assim como, na articulação dos espaços. Desde a forma como emprega os materiais até à forma como o seu projeto integra a paisagem pré-existente, percebe-se a importância que Viana de Lima dá aos *“valores mais profundos da nossa arquitetura e, simultaneamente, adivinhar a mudança de atitude que, anos mais tarde, viria a manifestar-se perante a mera importação dos modelos internacionais”* (Programa URBI, 2013). Com isto, entende-se o uso dos conhecimentos nacionais aliado aos conhecimentos além da fronteira portuguesa.



Figura 14-Casa das Marinhas



Figura 15-Casa das Marinhas

No que toca a organização dos espaços, a Casa das Marinhas está dividida em dois pisos, que tem como elemento conector o antigo moinho que também funciona como acesso ao interior da habitação. No piso inferior, os espaços são delimitados pela presença de mobiliário que definem a cozinha, sala de estar e sala de jantar. Há também uma relação entre a sala de estar e o segundo piso através do pé-direito duplo. No piso superior, estão presentes um pequeno espaço com uma cama alojada ao terminar as escadas, dois quartos, sendo um deles o quarto de casal que usufrui de um vão que lhe dá acesso ao espaço de pé direito duplo da sala de estar; uma casa de banho, e uma zona de trabalho que se estende para o exterior (Programa URBI, 2013).

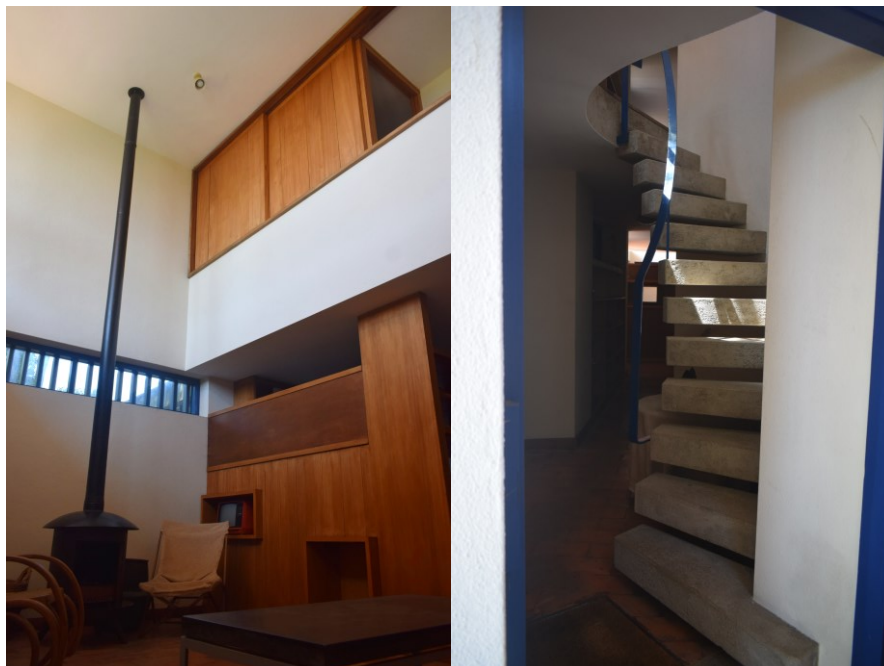


Figura 16-À esquerda, a vista da sala de estar para o vão do quarto de casal; à direita as escadas que dão acesso ao segundo piso

Pela sua pertinência para este projeto, fala-se em mais detalhe sobre a zona do ateliê, visto este ser o local de intervenção escolhido. Os espaços com maior área da casa são aqueles que permanecem abertos, ou seja, a seguir à sala, o ateliê é o espaço de maior dimensão. Para ter acesso ao mesmo, ao estar no segundo piso, atravessa-se o corredor e entra-se num espaço amplo, que para além da função de escritório também integra a área de passagem de acesso aos quartos (Programa URBI, 2013). Neste espaço, atualmente, estão presentes elementos originais que o compõe, nomeadamente um estirador, uma cadeira, um candeeiro, um tapete de grandes dimensões com duas cadeiras e uma mesa de apoio.

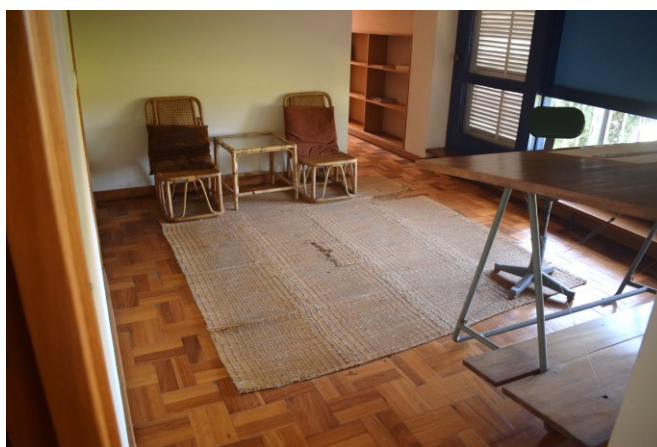


Figura 17-Zona do ateliê

Tanto o ateliê como a sala partilham a semelhança de, exceccionalmente, serem as únicas divisões da casa que se prolongam para o exterior. A varanda do ateliê sobrepõe-se ao terraço inferior que complementa a sala; este tipo de solução já tinha sido testado anteriormente, mas foi neste projeto da Casa das Marinhas que, finalmente, foi implementada, criando uma ligação entre o interior e o exterior. Todas estas decisões foram tomadas seguindo escrupulosamente o sistema de unidades métricas proposto por Le Corbusier, no sistema Modulor (Programa URBI, 2013).

O ensaio *“Le Modulor; Ensaio sobre uma medida harmónica à escala humana e aplicável universalmente à Arquitetura e à Mecânica”* que mais tarde (1953), viria a ser a versão final (Modulor 2), já teria sido utilizado por Viana de Lima na sua obra, mesmo antes de ser publicado. Como grande entusiasta do trabalho de Le Corbusier, com uma

determinação quase obsessiva, aplica este sistema no projeto da Casa das Marinhas, encontrando-se, nas medidas interiores com as quais o ser humano se relaciona e no espaço. Quanto ao mobiliário que habita a casa, o desenho destes elementos demonstra não só um domínio técnico aprimorado, como também perícia no sentido compositivo (Programa URBI, 2013).



Figura 18- Mobiliário presente no primeiro piso

Quanto aos materiais utilizados, Viana de Lima optou por utilizar materiais da região como é exemplo do granito no revestimento exterior. No interior do primeiro piso, o chão é todo revestido com plaqueta de barro, assim como na sua extensão para o exterior e varanda do piso superior. Já no segundo piso, o chão é todo revestido a taco de madeira de eucalipto com exceção da casa de banho que é revestida a mármore. Para além dos materiais que estabeleciam princípios definidos pelo Mestre Viana de Lima, também as cores eram um elemento que merecia atenção. Como tal, estabeleceu a regra que todas as paredes tinham de ser brancas, todas as caixilharias em madeira seriam pintadas em azul à exceção das que eram móveis, e estas eram pintadas a branco; as venezianas eram todas brancas e só as portadas opacas tinham cor (Programa URBI, 2013).

Antes desta obra ser concluída, ainda foram acrescentadas a garagem e a casa do tanque perto da zona de serviço. Em relação à sua manutenção, esta foi praticamente nula, tendo apenas sido pintado o seu exterior algumas vezes à responsabilidade de um amigo de família de Viana de Lima e uma vez no seu interior. Assim como, a substituição do cortinado que regulava a iluminação do envidraçado a poente, e resolver um

problema de vedação da chaminé do fogão da sala. Estas últimas intervenções decorreram na primeira metade dos anos 80 quando o arquiteto teve complicações de saúde (Programa URBI, 2013).

Atualmente, esta obra arquitetónica ainda se encontra bem conservada, apenas com algumas marcas de desgaste pelo passar do tempo na pintura, plaqueta de barro no exterior e tapete de junco na zona do escritório. Por este motivo, este último elemento, pareceu uma ótima oportunidade de intervenção oferecendo ao espaço um objeto que o valorize.



Figura 19-Estado atual do tapete na zona do ateliê



Figura 20- Pormenor de um rasgão do tapete na zona do ateliê

Desta forma, foi proposto um protocolo de cooperação entre a Escola Superior Media Artes e Design e a Câmara Municipal de Esposende, onde está inserida a vontade de valorizar o património artesanal da tecelagem com junco de Forjães, aliada à vontade de desenvolver um objeto resultante de vários estudos e experiências, por via do projeto inserido no contexto da Casa-Museu Viana de Lima que foi aceite e assinada.

No dia 9 de março realizou-se uma reunião que contou com a presença da mestrandia, do orientador Abel Tavares, do arquiteto responsável pela Casa das Marinhas, Paulo Guerreiro e pela Vice-Presidente da Câmara Municipal de Esposende, Alexandra Roeger. Nesta reunião fez-se um pedido de apoio para o projeto em que o mesmo foi explicado, com recurso a algumas amostras e discriminado detalhadamente onde seria empregue o montante, sendo o seu destino o junco, fio, pente e trabalho das artesãs. A Vice-Presidente ficou interessada no projeto e o pedido formal aconteceu a dia 13 de março.

Durante o desenvolvimento do projeto manteve-se o contacto direto, sempre que necessário ou pertinente para este trabalho, com o responsável pela Casa das Marinhas.

4- ESTADO DA ARTE

Durante a minha fase de pesquisa, algo a ter em conta foi encontrar profissionais que aplicassem o junco noutras tipologias de objetos, mas dado ao número reduzido de resultados obtidos, foi necessário ter outra abordagem e encontrar profissionais que embora trabalhem com materiais de características diferentes, possam ter um processo projetual de referência ou resultados semelhantes que se enquadrem de certa forma ao presente trabalho.

4.1-Eneida Tavares

Eneida Tavares é uma designer portuguesa que trabalha maioritariamente com matéria-prima natural, através de técnicas artesanais. O seu trabalho passa muitas vezes pela aprendizagem prévia de uma técnica artesanal, através de artesãos, e foi importante ouvir sobre a sua relação com os mesmos (Tavares, s.d.).



Figura 21 e 22-Abrigo 2021, é um tapete que combina têxteis e madeira, tendo como referência os padrões tradicionais de tecelagem dos Açores e a leveza da madeira de criptoméria. Feito à mão com os artesãos Mary Anne Melo (tecelagem) e Horácio Raposo (carpintaria). Imagens de Mariana Lopes , Miguel Flor (Tavares, s.d.)

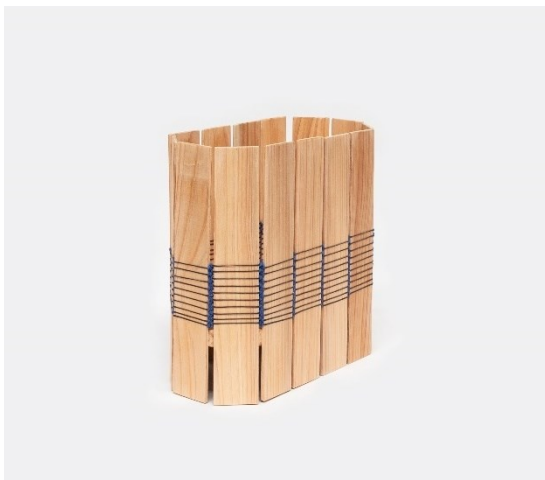


Figura 23 e 24- WEAVING WOOD 2021, são recipientes inspirados nas tradicionais caixas de fruta de São Miguel, também com a ajuda dos artesãos Horácio Raposo e Mary Anne Mello. Imagens de Mariana Lopes , Miguel Flor (Tavares, s.d.)

4.2- Hella Jongerius

Hella Jongerius é uma designer holandesa, que explora sobretudo as cores, materiais e texturas. O que me fascinou nesta designer foi principalmente o seu processo de trabalho que é bastante enriquecedor. Nele está refletido a junção da indústria e do artesanato, a alta e baixa tecnologia, o tradicional e o contemporâneo nos seus objetos de design (Stardust, s.d.). Para além disso, o seu processo projetual nunca tem fim, todas as suas respostas são provisórias e mesmo os objetos de design em estágio final podem parecer inacabados porque refletem os vestígios do desenvolvimento de criação e revelam o potencial dos materiais e técnicas. Esta forma de mostrar o seu trabalho faz com que o espetador/usuário também faça parte da sua investigação (Hella Jongerius/Jongeriuslab, s.d.).

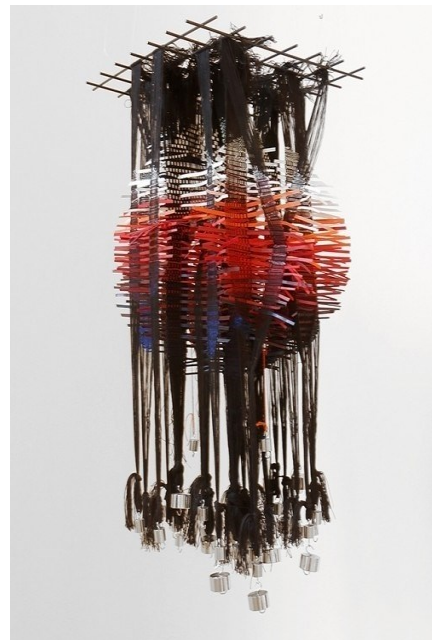
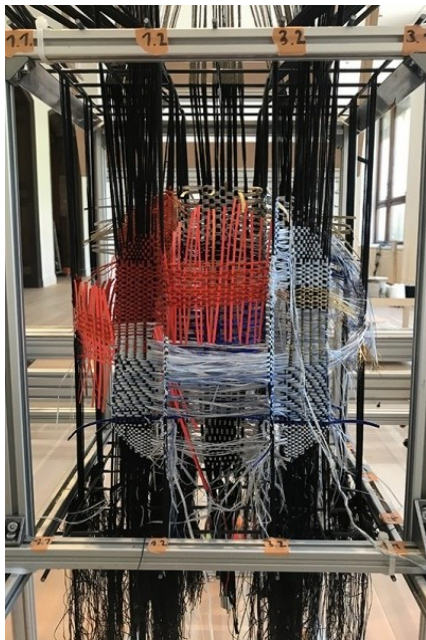


Figura 25 e 26- Matrix Module #5, 2021- modulo têxtil produzido num tear tridimensional (Space Loom #2 foi projetado em 2019). (Hella Jongerius/Jongeriuslab, s.d.)



Figura 27 e 28- Loom Room 2023, instalação com tecelagem aplicada numa estrutura 3D. Imagens de Roel van Tour. (Peacock, 2023)

4.3- Aurèlia Muñoz

Aurèlia Muñoz é uma artista catalã que se distingue no campo da tapeçaria. Através do seu trabalho eleva a tapeçaria para além do que estamos habituados a ver, meramente decorativa, para algo que passa a configurar espaços, se funde com a arquitetura e integra a natureza. O seu grande passo foi transformar a tapeçaria em elementos tridimensionais em que, por vezes, parecem escultóricos, e colocar em prática modificações na técnica (nó e técnica do macramê) e materiais utilizados (juta, lã, fios de veludo, algodão, linho ou sisal, e nylon) através das suas experiências práticas. No entanto, a sua imagem de marca nos produtos também pode ser considerada a cor. Aurèlia Muñoz transmite cor para os seus materiais através de um processo artesanal, em que usa corantes para obter cores peculiares, características da arte espanhola do período românico e gótico (Fiberartgallery, 2019).



Figura 29- FRAGMENTO DE PALMERA, Aurèlia Muñoz. Retirado de <https://vein.es/mujeres-de-la-abstraccion/>



Figura 30- PÁJAROS-ESTRELLAS de 1982, instalação no Palácio de Cristal. (Seldas, 2021)



Figura 31- CORBATA, 1978 de Aurèlia Muñoz. (Otero, 2020)



Figura 32- CASCADA ANELLES, 1973 de Aurèlia Muñoz. (Otero, 2020)

4.4- Sheila Hicks

Sheila Hicks é uma artista que desenvolve trabalhos têxteis que podem ser exibidos tanto em ambientes internos como externos, assim como de grande ou pequena escala. Algo que se destaca, e é característico dos seus projetos, é a paleta cromática. A importância que dá aos estudos de cor surgiu através do artista e designer Josef Albers, enquanto ainda estava em formação. Para além disto, também procurou, por todos os lugares que viajou, aprender com artesãos locais técnicas têxteis de maneira a introduzi-las nos seus trabalhos, para que essa cultura transcendesse fronteiras (Gardner, s.d.).



Figura 33- CHAINE ET TRAME INTERCAMBIÁVEIS, 1983-2016 de Sheila Hicks. Retirado de <https://manpodcast.com/portfolio/no-396-sheila-hicks/>



Figura 34- WINDOW PANEL, 2019 de Sheila Hicks. Retirado de <https://textiles.substack.com/p/textile-tales-of-sheila-hicks>



Figura 35- MENHIR II 1969-1985 de Sheila Hicks. Retirado de <https://mona.unk.edu/mona/sheila-hicks-mona-collection/>

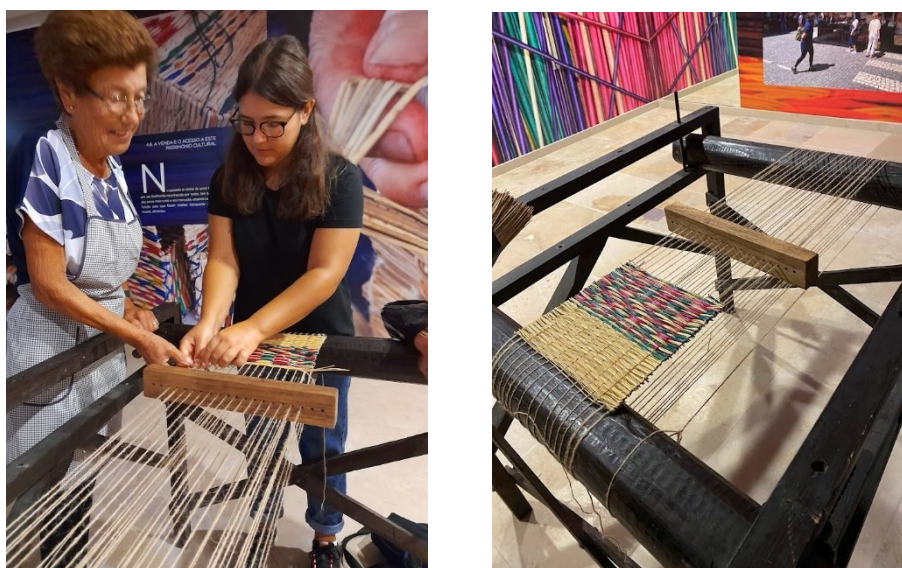


Figura 36- MAY I HAVE THIS DANCE?, 2002-2003 de Sheila Hicks. Retirado de <https://www.artforum.com/picks/sheila-hicks-28272>

5 - CONTACTO COM A ARTESÃ MENA DO RIO

A partir deste capítulo o texto estará redigido na primeira pessoa de modo a facilitar a contextualização temporal e pela sua natureza de relato, própria de um relatório de projeto.

A 21 de Julho de 2022, entrei em contacto pela primeira vez com a artesã Maria Filomena, mais conhecida como Mena do Rio, por intermédio da Câmara Municipal de Esposende que me forneceu o seu contacto. A necessidade de contactar a artesã antes de começar o último ano de Mestrado deveu-se a uma pesquisa prévia sobre o período de apanha do material, que antecede também a mesma data.



Figuras 37 e 38- Primeiro vez a experimentar trabalhar no tear

Desta forma, a 11 de agosto de 2022, encontramos-nos pela primeira vez pessoalmente para começar o projeto. O local onde se fez a apanha foi no estuário do Rio Cávado, mas antes disso, por sugestão da própria, passamos pelo Centro Interpretativo do Junco que tinha sido inaugurando há pouco tempo (30 de junho de 2022) que se localiza no primeiro piso do Centro Cultural de Forjães. A artesã fez uma visita guiada pelo espaço, e através dos painéis que revestem as paredes deu uma breve explicação sobre a história dos esteireiros da freguesia, como lhe foi transmitida esta técnica, especificidades da matéria-prima e do ecossistema em que cresce, assim como todo o processo de apanha, transformação e comercialização do junco. No tear fixo centenário

presente no átrio e que outrora lhe pertenceu, mostrou-me alguns exemplos de trabalhos que se podiam fazer a partir dele, maioritariamente cestas que também estão em exposição. Em seguida incentivou-me a experimentar pela primeira vez esta técnica num dos teares movéis presentes numa das salas (Figuras 37 e 38).

Chegando ao local onde iriamos fazer a apanha do junco, confirmamos as condições que nos levaram a escolher este dia, estava baixa-mar de 0.7m. A Mena levou apenas o material que necessitava, uma foicinha e a autorização para a apanha do junco. Ao demonstrar como é que se cortava o Junco, segurava com uma mão a matéria-prima e com a outra a foicinha, enquanto cortava perto do solo. Em seguida, pousava-a ao ombro, segurava o junco pelas pontas (parte mais fina), dobrava-o e depois sacudia-o para que o junco pequeno, fraco, ou outras plantas que estivessem pelo meio caíssem do molho que ela estava a segurar, já que não tinham qualidade. Conforme ia cortando os molhos, estes eram acumulados num pequeno monte, mas sempre no mesmo sentido, ou seja, pontas de um lado e pés para o outro. Durante a demonstração cantou também uma das canções que outrora costumava cantar em conjunto com outras sacudidoras, como forma de passar melhor o tempo em que muitas das vezes as condições não eram agradáveis.

Para atar o molho de junco foi feito um nó com o próprio material e depois transportado à cabeça pela Mena até ao carro. Quando chegamos à casa da artesã, ela presenteou-me com uma demonstração de álbuns com fotografias que mostrava tanto o seu percurso ao longo dos anos, como os trabalhos que ia fazendo, diplomas e medalhas que tinha ganho.



Figura 39- Mena do Rio a cortar o junco



Figura 40- Mena do Rio a sacudir o junco



Figura 41- Mena a juntar o junco num molho



Figura 42- Mena a atar o molho de junco

A 20 de agosto de 2022, encontrei-me novamente com a artesã na sua casa para ver como era o processo de secagem. O junco estava estendido em várias filas no quintal mantendo a organização inicial, pés para um lado e pontas para o outro, e se da última vez que o vi era completamente verde, desta vez estava já amarelo quase seco. Por gentileza, a artesã mostrou-me o lugar onde iria guardá-lo enquanto não chegasse a altura de o utilizar, e também molhos que já estavam armazenados, assim como mostrou

a diferença entre o junco de água doce e o junco marítimo que colhemos. O primeiro é mais grosso por causa do miolo.



Figura 43- Junco em processo de secagem



Figura 44- Mena a mostrar o lugar onde armazena o junco

A 27 de setembro de 2022, voltei a reencontrar-me com a Mena do Rio, mas desta vez através da atividade “Esteireiro de Forjães” que assinalava o Dia Mundial do Turismo promovida pelo Município de Esposende, no Centro Interpretativo do Junco. Neste dia, à semelhança do dia em que nos encontramos pela primeira vez, a artesã volta a fazer uma apresentação com base nos painéis que revestem as paredes e, de seguida, dá início a esta oficina de junco com uma demonstração da montagem da urdidura e explicação prática da técnica, que depois foi também aberta para todos os participantes experienciarem. Foi desta forma que tive o meu segundo contacto com o tear.



Figura 45 e 46- Oficina "Esteireiro de Forjães"

Na última semana de dezembro, encontrei-me com a artesã na casa da própria, para continuar a praticar esta técnica de tecelagem vegetal num tear móvel. Aprendi a reproduzir alguns padrões tradicionais como os quadrados, flores, bichinhas e picadinho. Este último serve como base para fazer outros padrões tais como as barras. Além disto, a artesã também me explicou como se cosia uma cesta e fazia uma pega.



Figura 47- Aprender a fazer padrões



Figura 48- Mena a explicar como se fazia uma pega



Figura 49-Inserir o junco na teia



Figura 50-Abrir o junco



Figura 51- Inserir o junco entre os dois que estavam abertos



Figura 52-Virar as ourelas



Figura 53-Puxar o pente



Figura 54- Puxar o pente



Figura 55-Tear montado



Figura 56-Peça frontal de uma cesta com pega

PARTE II – DESENVOLVIMENTO DE PROJETO

6 – EXPERIÊNCIAS E RESULTADOS

A partir deste momento, comecei a desenvolver padrões, testar cores e junção de materiais em casa, mas sempre que surgia um resultado interessante ou que precisasse de vê-lo materializado em junco, contactava a artesã que sempre se mostrou aberta a novas propostas e inclusive participava com novas sugestões, tendo em conta ideias que levava.

Durante a minha fase de investigação, reparei que mesmo nos objetos desenvolvidos em parcerias, não era empregue cor no fio de juta, assim como acontece nas peças tradicionais. Esta situação, fez-me questionar o porquê de não ser utilizada a cor, sendo que, dependendo do padrão que se faça, o contraste do fio com o material é notório. Se o fio já tem presença, porque não colocá-lo em evidência? Isto foi algo que experimentei no primeiro teste com base na explicação dada pela Mena do Rio para tingir o junco, durante a visita ao Centro Interpretativo do Junco, que mais tarde consegui perceber que não era a forma correta.



Figura 57- Anilina em pó



Figura 58- Processo de tingir o fio de juta



Figura 59- Processo de tingir o fio de juta



Figura 60-Resultado do fio de juta tingido

A cor que queria experimentar era o vermelho porque foi uma das primeiras opções que tinha em mente, tendo em conta o local onde se destinava. Para este teste, foi utilizada anilina comprada avulso, que depois foi misturada com água a ferver numa lata. Em lume baixo, introduzi o fio de juta, mas a cor alcançada não foi a pretendida.

Depois foi realizado outro teste com outra anilina mais pigmentada e com o procedimento correto, ou seja, colocar o fio sem que a água esteja a ferver. Desta forma o resultado já se tornou satisfatório.



Figura 61- Segunda tentativa de tingir o fio



Figura 62- Resultado da segunda tentativa de tingir o fio

De seguida, testei o fio num tear improvisado com materiais que tinha em casa, para ver como resultaria o contraste. Também utilizei para simular o junco outro material que tinha em casa, a ráfia.

Durante a experiência no tear, comecei por utilizar o “picadinho”, mas conforme ia tecendo fui explorando a técnica. Por ainda estar numa fase inicial de aprendizagem prática, desenhar um padrão estava a ser algo complicado, daí tentar reproduzir diretamente a ideia no tear. Estas pequenas experiências foram importantes para assimilar melhor a transposição do padrão prático para o desenho e deste para o tear.

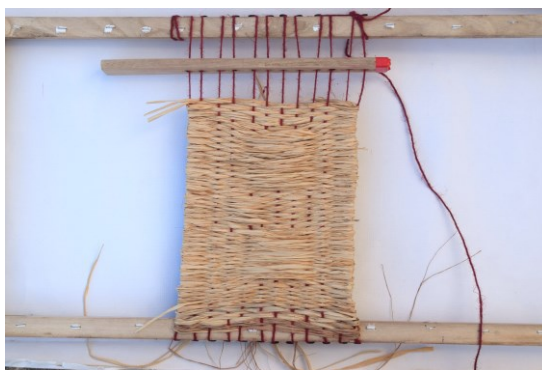


Figura 63- Primeiro teste com fio vermelho e ráfia

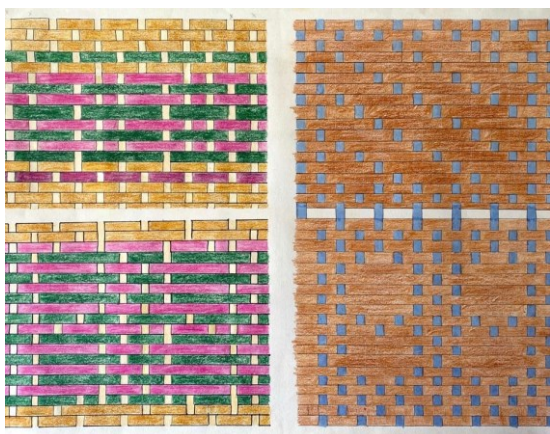


Figura 64- Tentativa inicial de desenvolver um padrão

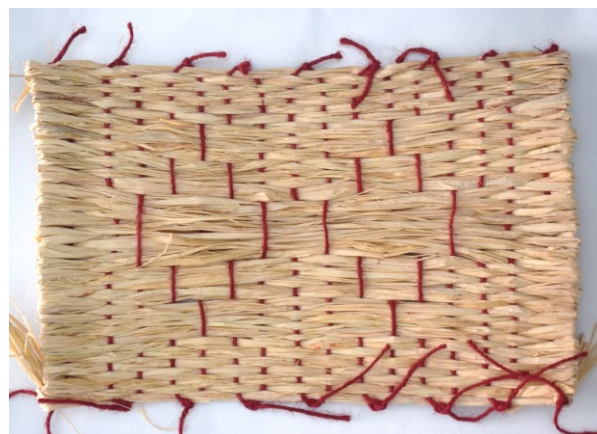


Figura 65- Tentativa de reprodução de um desenho

Nesta fase experimental, tentei também introduzir outros materiais na técnica. No resultado da seguinte figura (Figura 66), utilizei giestas. Num primeiro momento, fiz um teste para criar uma separação de matérias na mesma teia, mas o resultado não foi o esperado. Num segundo momento, introduzi as giestas mantendo o “picadinho”, e desta forma, o resultado já me pareceu mais interessante pelo contraste tanto de cor como de matéria. O único problema é que mesmo tendo trabalhado com a giesta húmida, quando virava as ourelas tinha alguma dificuldade por ser mais quebradiça.



Figura 66- Teste com a utilização da giesta

Quando reencontrei novamente a artesã Mena, após ter aprendido a fazer alguns padrões tradicionais, sugeri à mesma, a utilização do fio de cor para urdir o tear em vez de utilizar o fio de juta natural. Naquele momento, artesã só tinha fio tingido a cor verde disponível, visto esta ser a cor tradicional para coser as cestas, daí ter sido este o utilizado.

Desta forma, já com a urdidura montada, foi explorado a aparência do pontilhismo criada pela sobreposição do junco, omitindo o fio, algo que é possível

observar na Figura 67, mas que, anteriormente, nos testes com fio de ráfia (Figura 63), não era perceptível com tanta facilidade.

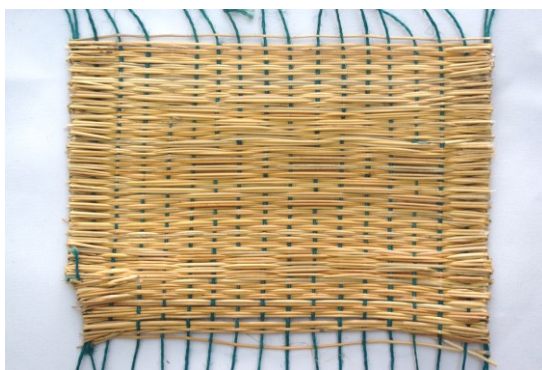


Figura 67-Teste no tear, exploração de cor com fio colorido

Já na Figura 68, utilizei o teste que fiz em casa (Figura 63) como referência para ver como iria resultar no tear utilizando os materiais corretos. O resultado foi interessante, porque com ele percebe-se que uma potencialidade a explorar seria a transparência, que é adquirida através do avanço dos fios de juta com o junco. Contudo, quanto mais avanços criados para dar transparência são feitos, maior é a exposição do junco a fragilidades.



Figura 68- Teste com fio colorido e junco, com base na primeira experiência em casa



Figura 69-Pormenor da transparência do material

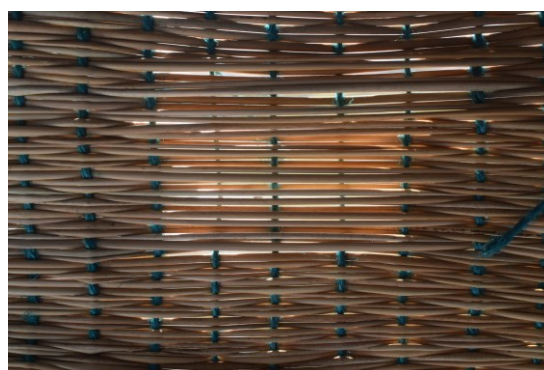


Figura 70-Pormenor em contraluz

Pensando numa forma de alterar a leitura usual de um padrão numa peça, com atenção para a preservação da técnica, verifiquei que esta seria exequível através do pente. O pente tradicional, por regra, tem sempre o mesmo formato, com furos alinhados, e mantém a mesma distância entre eles. No entanto, ao tornar a furação irregular, traduz-se numa linguagem plástica, com mais ritmo de leitura do padrão quando os furos estão juntos, e diminuição do ritmo de leitura do padrão quando mais afastados (Figura 71). Apesar de ter obtido um resultado interessante, acabei por não explorar esta ideia no tear da artesã, ficando como mote para um possível projeto futuro.

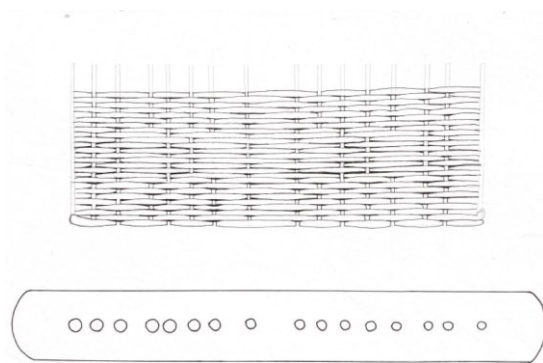


Figura 71- Desenho da representação da ideia de utilizar o pente com furos de distâncias distintas

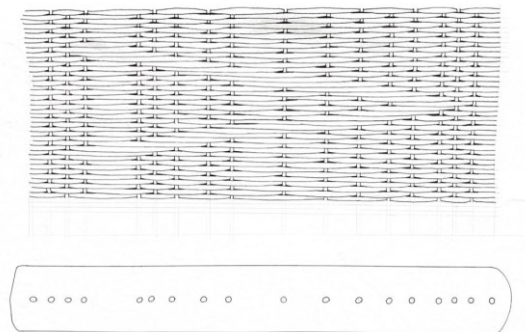


Figura 72- Desenho da representação da ideia de utilizar o pente com furos de distâncias distintas aplicadas num padrão irregular

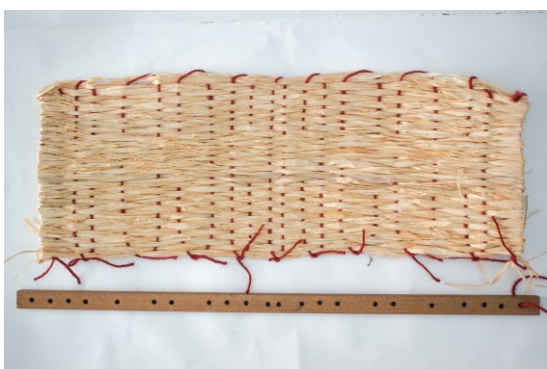


Figura 73- Teste realizado em casa com a materialização da ideia de utilizar o pente com diferentes espaçamentos entre os furos



Figura 74- Comparação da leitura com o mesmo padrão. Na parte superior, uso o pente com furos com espaçamentos diferentes, enquanto na parte inferior, os furos do pente têm uma distância regular

Tentei também procurar uma alternativa à forma tradicional de trabalhar o junco. Nesta técnica tradicional, a matéria-prima é sempre entrelaçada no fio de juta no sentido horizontal, assim de maneira a contrariar este movimento, intercalei o sentido horizontal com o sentido diagonal que parece-me ter resultado bem, já a tentativa de trabalhar a matéria no sentido vertical e com volume, o resultado obtido não foi o desejado.

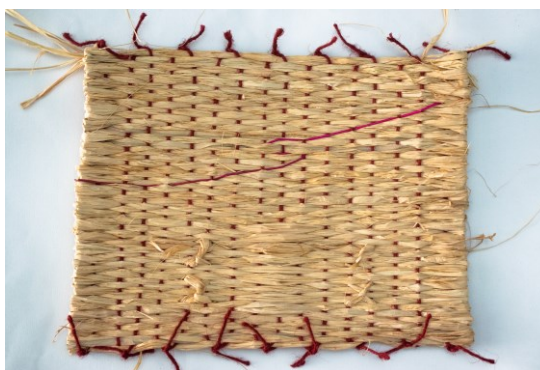


Figura 75- Teste de técnica trabalhada na diagonal (parte superior) e vertical com volume (parte inferior)

Quando falei com a artesã sobre esta ideia, a mesma mostrou-se interessada em fazermos a experiência no tear, e ainda deu uma sugestão que viria a culminar nestas duas ideias (volume e linha diagonal). Desta forma, na Figura 76 está representado o teste com o junco trabalhado na diagonal, o junco trabalhado a partir do centro até às orelhas, e ainda a sugestão da artesã que agrega a ideia inicial que queria explorar, com a sua experiência técnica. Para tal, utilizou-se o picadinho com um avanço de um fio por cada batidela⁵ em sentido diagonal. O resultado agradou-me bastante porque além de conter os aspetos anteriormente referidos, ainda dava a ilusão de torção do material.

⁵Bater o pente



Figura 76- Teste com diferentes formas de trabalhar o junco



Figura 77- Pormenor de teste sugerido pela artesã Mena

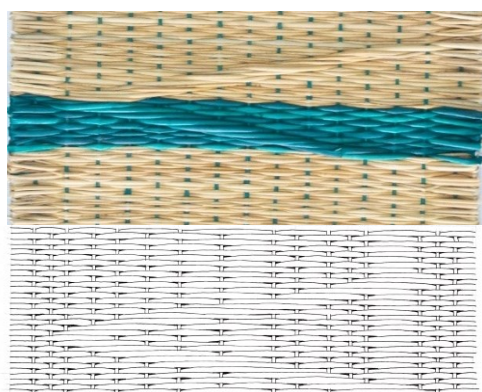


Figura 78- Comparação de padrão com pente de furação regular com simulação do mesmo padrão com pente de furação irregular

Numa visita seguinte feita à artesã Mena para trabalhar no tear, como a mesma não tinha material de cor preparado, passamos esta sessão de trabalho a fazer o processo de tingimento. O processo envolveu, tingir o fio e o junco a vermelho (magenta). Começou-se por dobar o fio através da dobadura para que quando entrasse na panela, não se criassem nós (Figuras 79 e 80).



Figura 79 e 80- Processo de dobar o fio

Em seguida juntou-se o fio numa panela já com anilina vermelha em água quente, mas sem estar a ferver. Depois de tingido colocou-se a secar no exterior.



Figura 81 e 82-Processo de tingir o fio em vermelho



Figura 83-Fio vermelho a secar

Após ter realizado o processo anterior, fez-se uma escolha e separação do junco. O junco é escolhido pela sua cor, ou seja, o junco com melhor aparência é separado para ser usado branco, e o junco com alguma mancha ou com aspeto menos agradável é separado para tingir. Logo depois, mergulhou-se o junco na água com a anilina vermelha a ferver, mas só metade do tamanho de cada vez, e a seguir foi também deixado a secar.



Figura 84- Escolha do junco



Figura 85-Junco selecionado



Figura 86-Junco a tingir



Figura 87-Junco tingido a secar

Nesta fase, é definido onde serão aplicados os conhecimentos adquiridos através da prática, sendo estes empregues no desenvolvimento de um tapete para a zona de ateliê da Casa das Marinhas (mencionado no capítulo 3-"Casa das Marinhas"). Na Figura 89, estão representados dois padrões diferentes, um em cada extremidade, em que utilizei fio e junco vermelho. Apesar de ter gostado do volume criado pelo padrão na Figura 90, também sei que aplicado no objeto pretendido, iria trazer problemas quanto à sua durabilidade. Por este motivo, optei por assumir apenas a utilização do picadinho, por ser a forma de trabalhar o junco que traria mais segurança, e o elemento diferenciador seria conseguido através do desenho de um padrão apenas com o uso da cor.

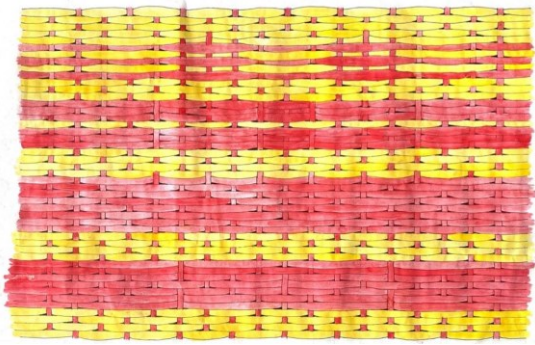


Figura 88-Sequência de padrões desenvolvidos



Figura 89- Teste com padrões diferentes



Figura 90- Pormenor do volume do padrão utilizado na Figura 89 à esquerda



Figura 91-Pormenor do volume do padrão utilizado na Figura 89 à direita



Figura 92- Teste apenas com as barras com diferentes espessuras

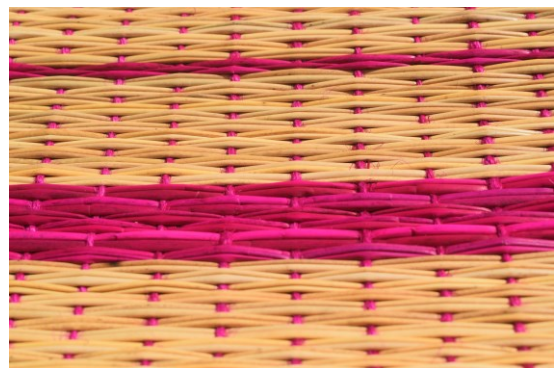


Figura 93- Pormenor da barra com cor, com uso do picadinho

Como achei interessante o uso do fio de juta colorido, quis continuar a minha exploração através do uso de diferentes tonalidades no mesmo, o que poderia funcionar como substituição do próprio padrão, ou seja, criar o desenho com o pontilhismo de tonalidades diferentes e com o efeito de degradê. Desta forma, comecei por fazer o teste em casa para tingir o fio, utilizando a anilina azul porque era a cor definida para o projeto. Em seguida, desenvolvi simulações através de ferramentas digitais para prever o resultado (Figuras 98 e 99), nas quais introduzi o fio com diferentes tonalidades e as

barras de cor com diferentes espessuras e espaçamentos. Na Figura 101, mesmo tendo gostado do efeito produzido pelas diferentes tonalidades no fio, observei que quando colocado a uma distância do campo de visão, acaba-se por perder o efeito pretendido. Este seria mais útil aplicado a um objeto de menor dimensão e com o qual se tenha um contacto direto. Por esse motivo, optei apenas pela coloração do fio uniforme.



Figura 94- Anilina azul



Figura 95-Processo de tingir o fio em azul



Figura 96-Fio tingido em azul



Figura 97- Fio tingido em azul já seco

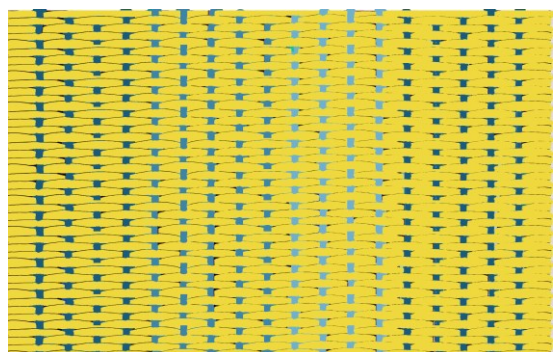
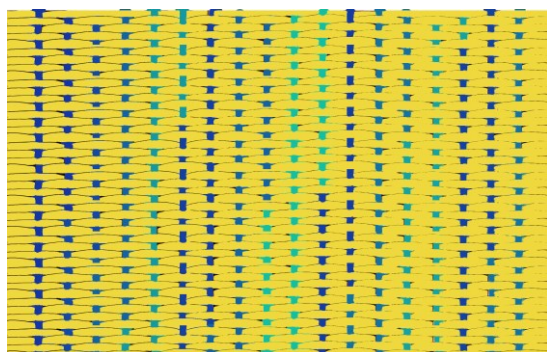


Figura 98 e 99- Testes em Photoshop a simular o fio com diferentes tonalidades

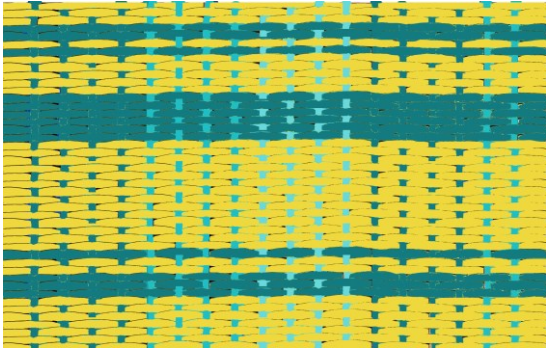


Figura 100- Teste em Photoshop a simular o fio com diferentes tonalidades com barras de junco coloridas



Figura 101- Teste experimental a partir da Figura 100

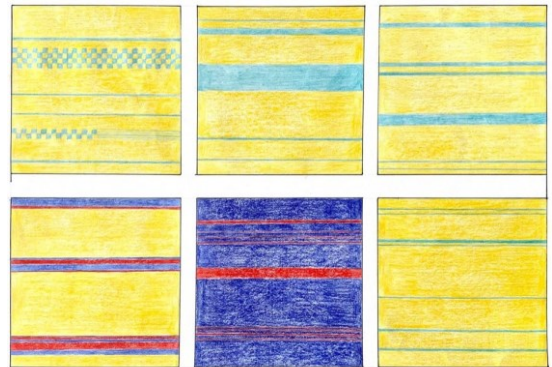
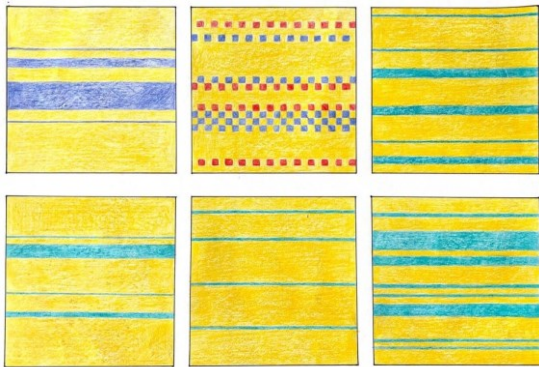


Figura 102 e 103- Desenhos com a exploração da barra

Ao ter em conta o local onde o tapete se iria integrar, era necessário ter em atenção que o tapete não fosse o protagonista do espaço. O desenho do tapete deve marcar presença sem entrar em conflito com o meio envolvente, deve estar em harmonia. Da mesma forma, o propósito também não é anular o tapete, mas sim fazer com que este se integre no espaço. Para facilitar a leitura e prever como se comunica/relaciona com o espaço fez-se uma simulação através de ferramentas digitais de inserção do objeto no espaço.

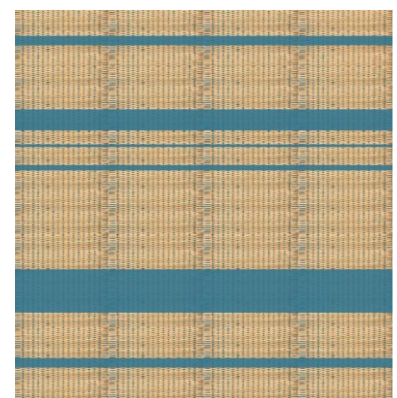
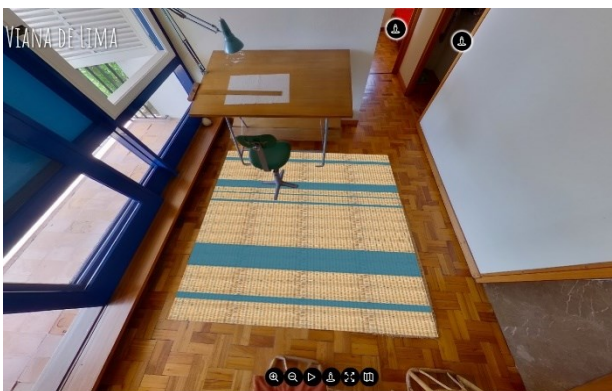


Figura 104 e 105- Teste do tapete na horizontal- modelo 1

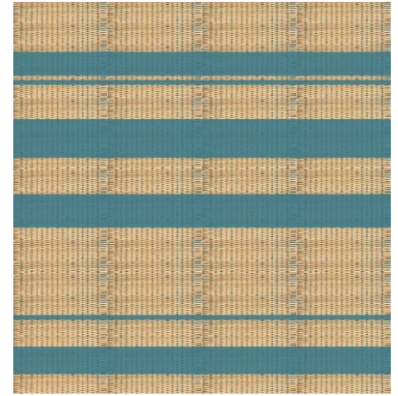
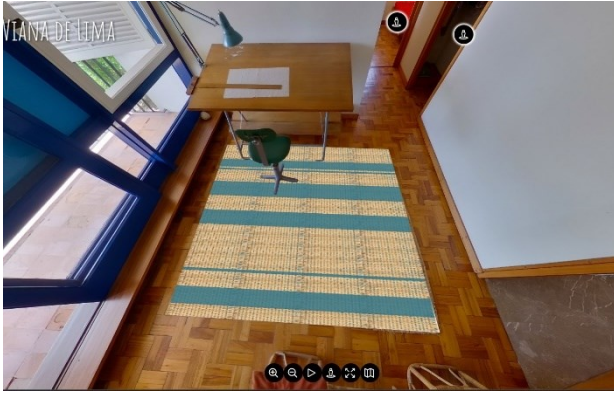


Figura 106 e 107- Teste do tapete na horizontal- modelo 2

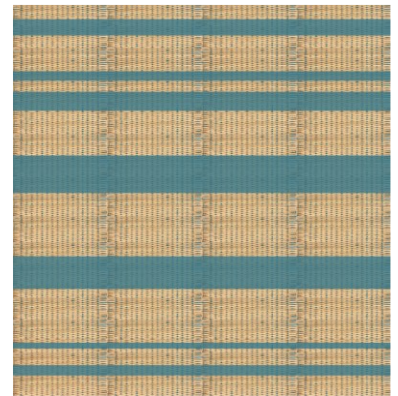
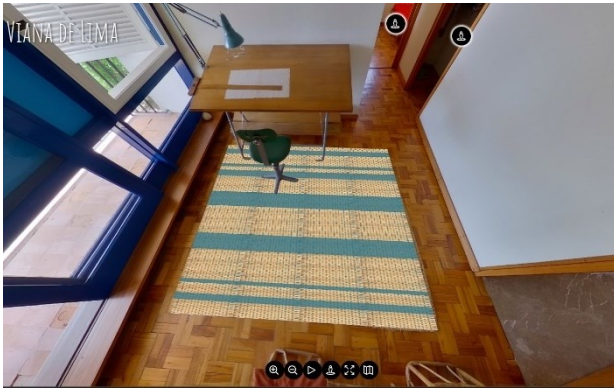


Figura 108 e 109- Teste do tapete na horizontal- modelo 3

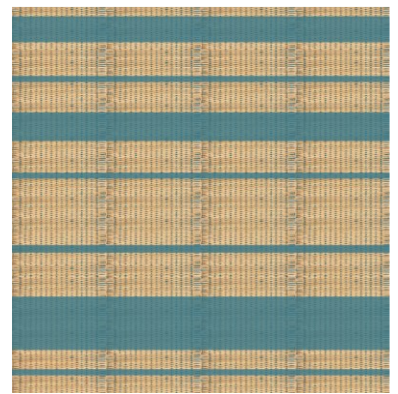
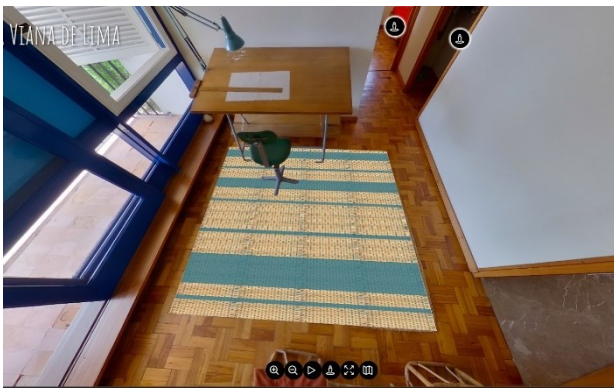


Figura 110 e 111- Teste do tapete na horizontal- modelo 4

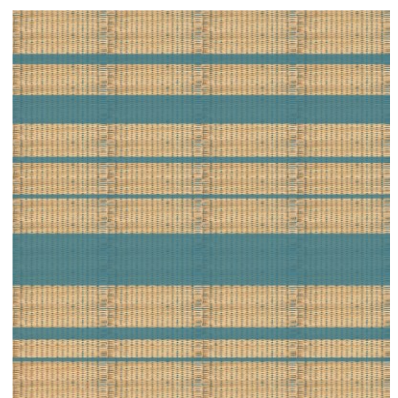
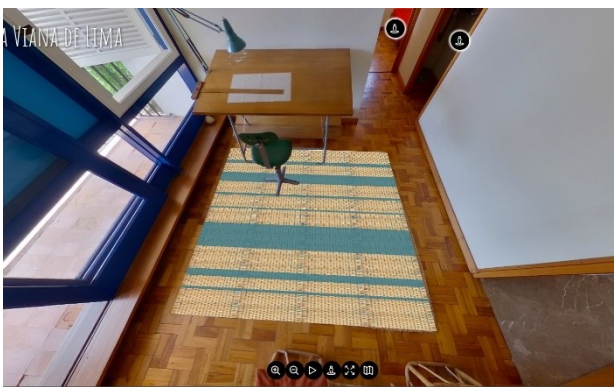


Figura 112 e 113- Teste do tapete na horizontal- modelo 5

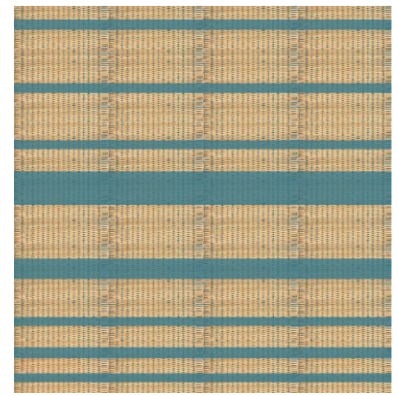
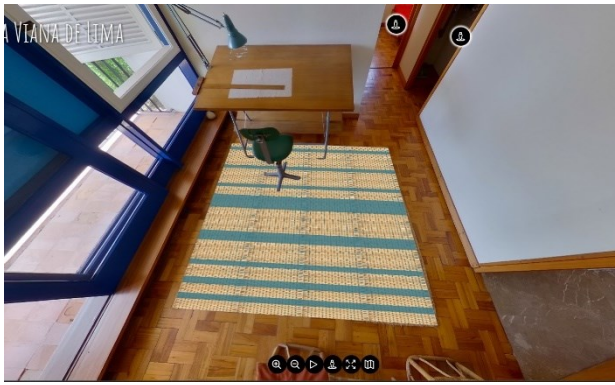


Figura 114 e 115- Teste do tapete na horizontal-modelo 6

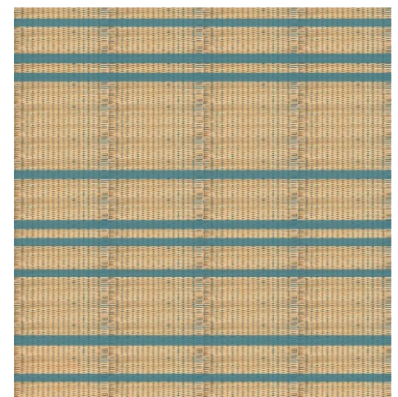
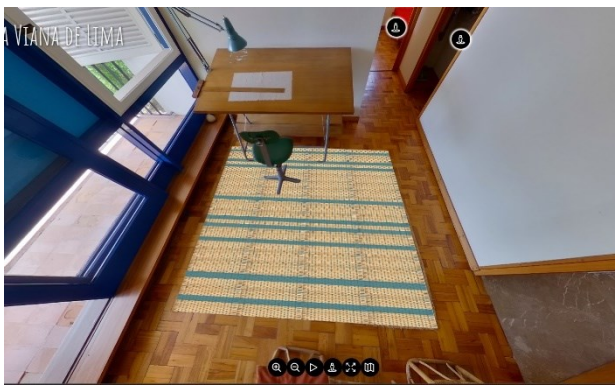


Figura 116 e 117- Teste do tapete na horizontal- modelo 7

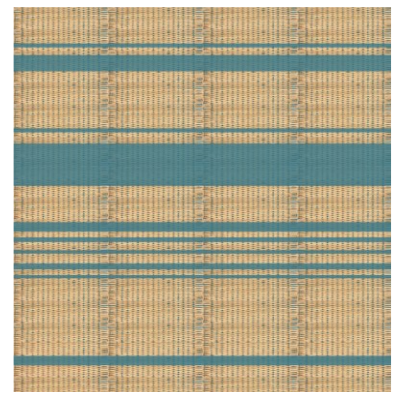
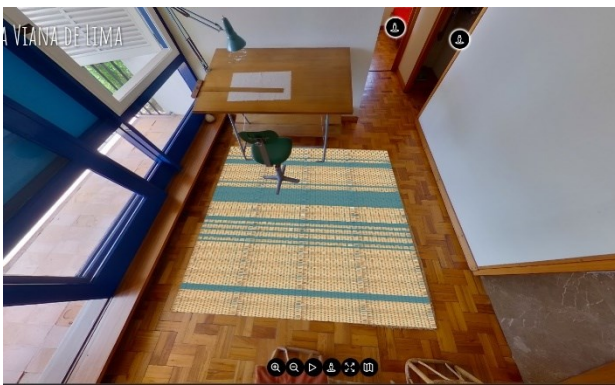


Figura 118 e 119- Teste do tapete na horizontal- modelo 8

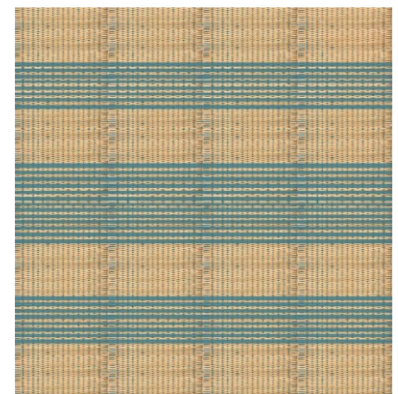
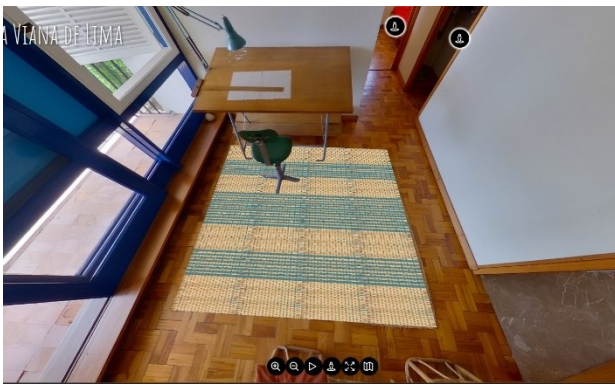


Figura 120 e 121- Teste do tapete na horizontal- modelo 9

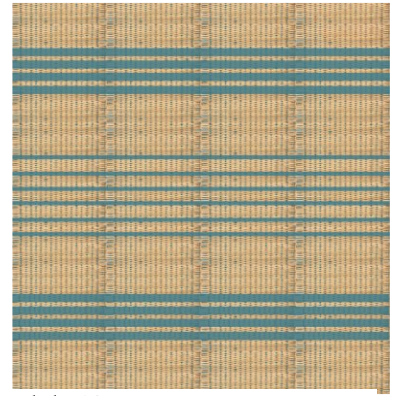
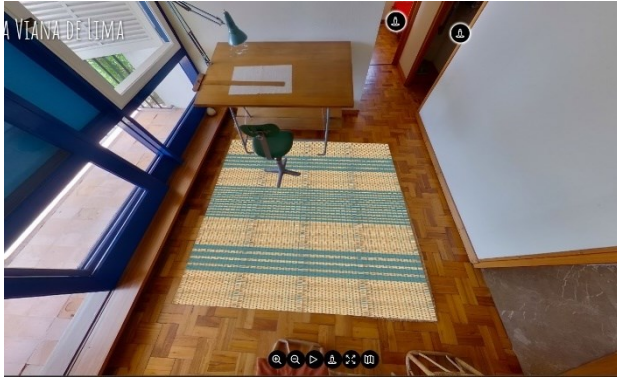


Figura 122 e 123- Teste do tapete na horizontal- modelo 10

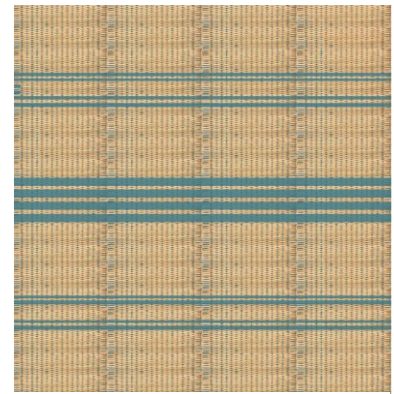
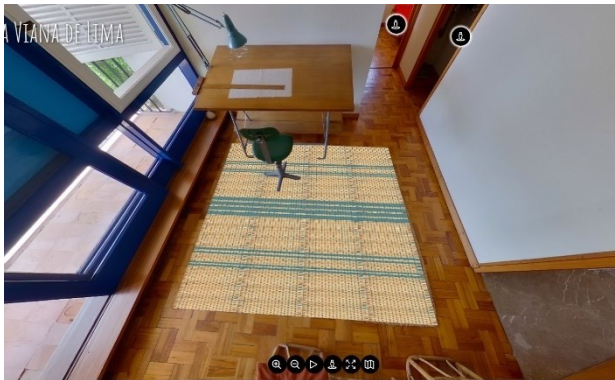


Figura 124 e 125- Teste do tapete na horizontal- modelo 11

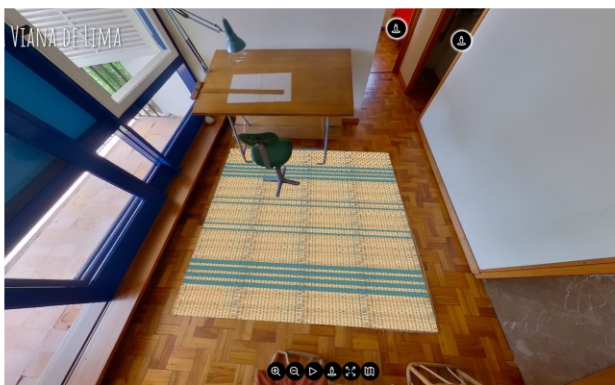


Figura 126 e 127- Teste do tapete na horizontal- modelo 12

Enquanto explorava o desenho do tapete, verifiquei que o junco não tem tamanho suficiente para a largura total do tapete, daí necessitar de laçais (emendas). Ao tê-las, abre-se a possibilidade de quebrar as barras de cor tornando-as em segmentos. Nas Figuras 128 e 129, está representado essa ideia a partir da junção de dois padrões mostrados anteriormente.

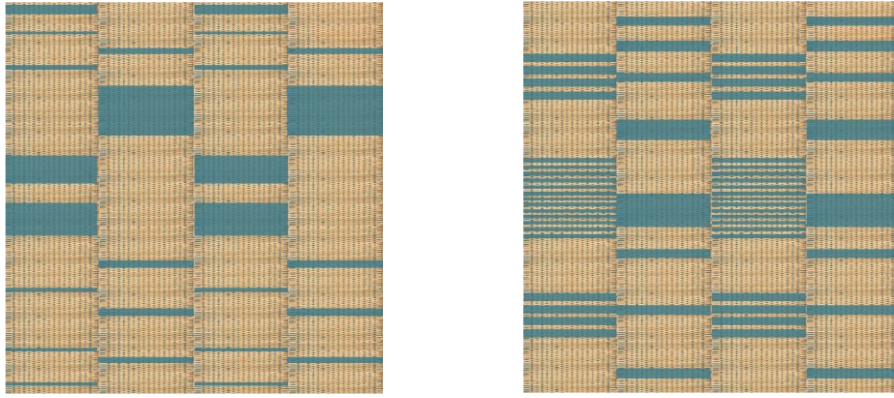


Figura 128 e 129- Desenho com a junção de padrões desenvolvidos anteriormente

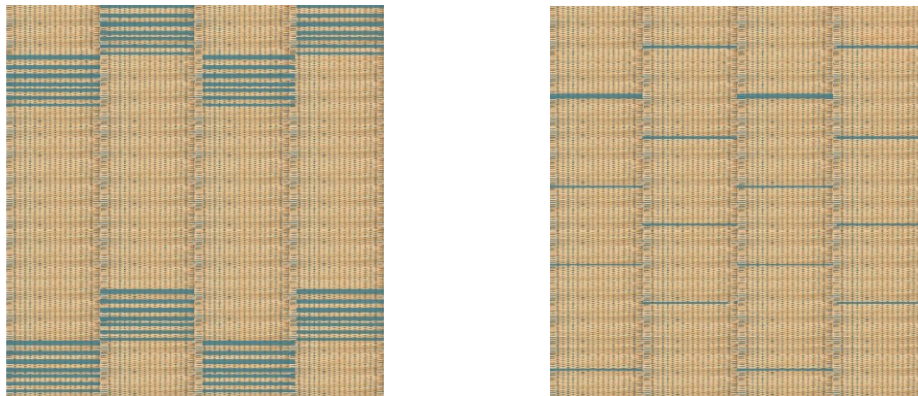


Figura 130 e 131- Desenho do padrão simplificado

Apesar de ter gostado desta ideia de descontinuidade das barras, o desenho global continha demasiada informação, e destacava-se demasiado no espaço. A partir daqui iniciou-se um processo de simplificar esta linguagem plástica.

Até então, a organização das barras era, de certo modo, aleatória, ainda que fossem colocadas de forma a serem apelativas visualmente pelo seu sentido compositivo. Contudo, não me estava a agradar por parecer algo que estava forçado e, no qual, não havia um critério concreto. Por este motivo, voltei a minha atenção para o desenho da Casa das Marinhas, para estabelecer uma melhor relação entre ambos, apesar de já se notar a sua referência nos desenhos anteriores. Para isso, recorri ao sistema de medidas Modulor, utilizado também por Viana de Lima no seu projeto, empregando-o como métrica para a composição do tapete.

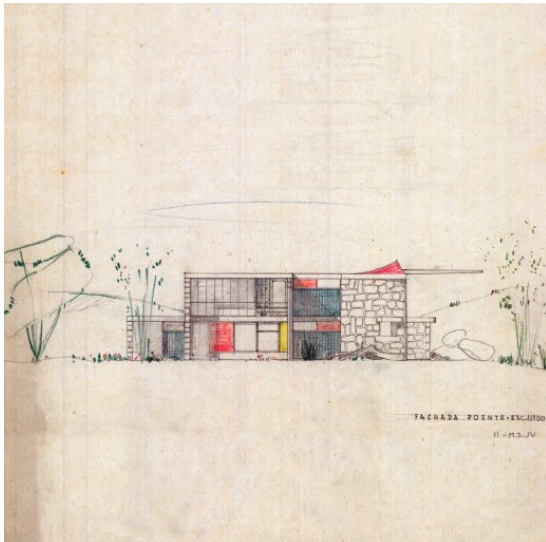


Figura 132- Desenho da fachada da Casa das Marinhas (Programa URBI, 2013)

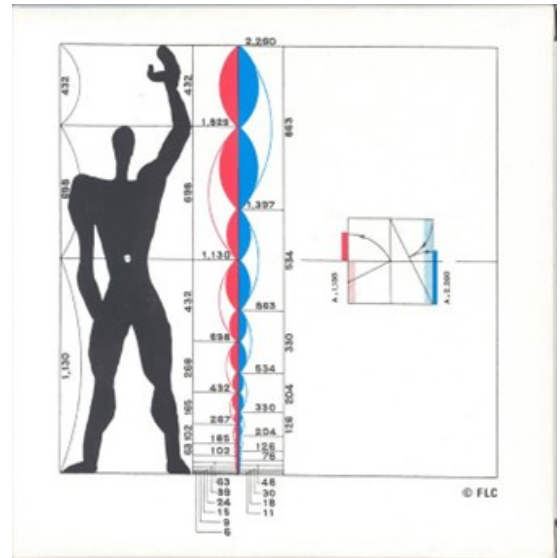


Figura 133- LE MODULOR, 194. (Fondation Le Corbusier, s.d.)



Figura 134- Vista exterior da Casa das Marinhas



Figura 135- Vista exterior da Casa das Marinhas



Figura 136- Desenvolvimento do desenho no Rhino, utilizando o sistema Modulor e a Casa das Marinhas como referência

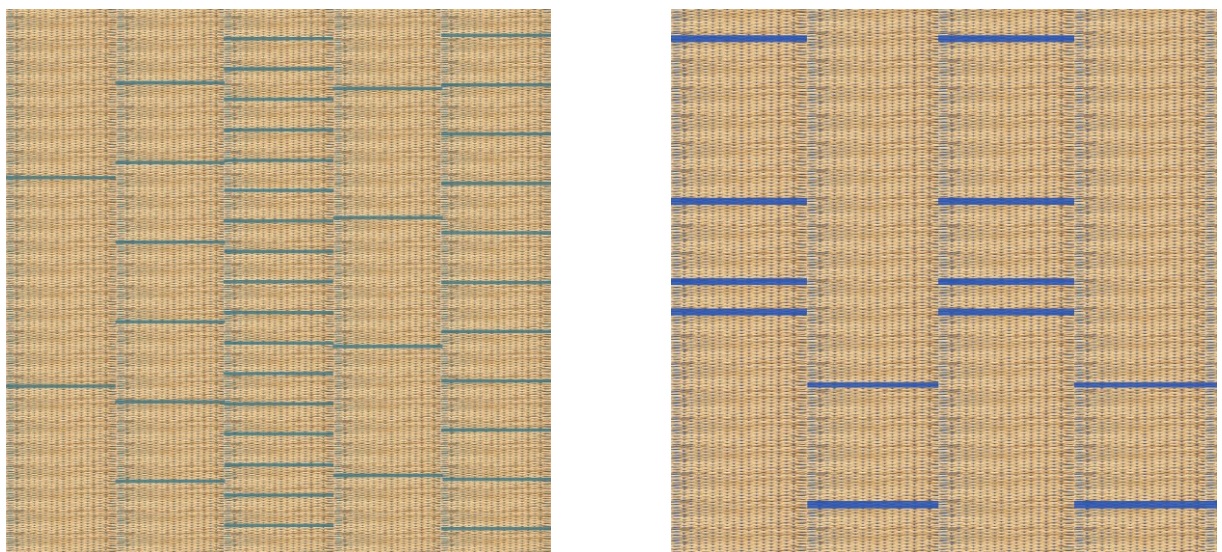


Figura 137 e 138- Desenho a partir do sistema Modulor

Com o uso do sistema Modulator como métrica no tapete, illustrei diferentes possibilidades, seguindo o desenho do espaço exterior da Casa das Marinhas, visível nas Figuras 136 a 138. Após ter definido o desenho final para o tapete, visto ainda não saber quantos panos seriam necessários para a sua execução, pois o número de panos seria definido pelo tamanho do junco, decidi criar dois módulos que seriam replicados quantas vezes fossem necessárias. Estes são observados na Figura 139. Na Figura 140, está presente o desenho do tapete com cinco panos, que acabou por ser o realizado.

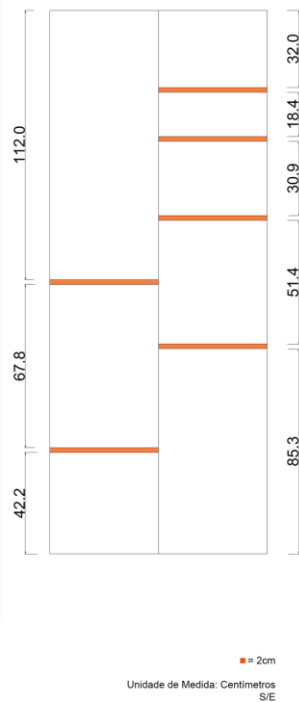


Figura 139- Definição do desenho dos dois panos que se iriam replicar pelo tamanho total do tapete

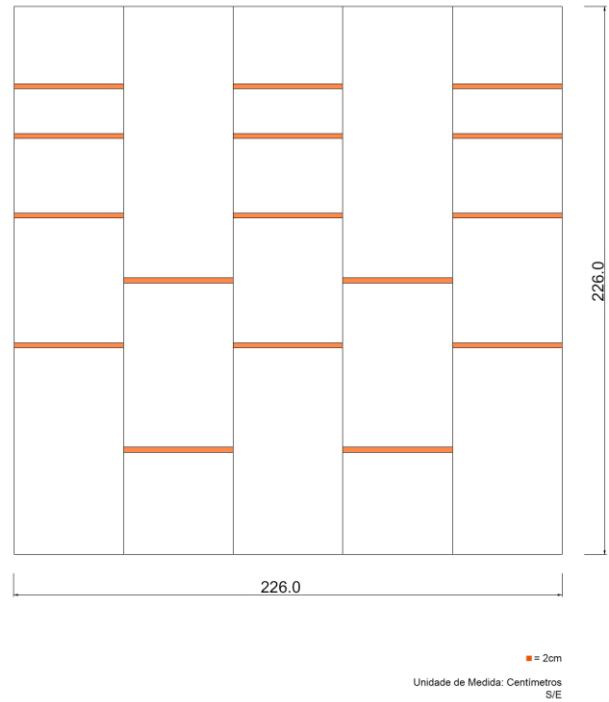


Figura 140- Proposta final para o desenho do tapete



Figura 141- Simulação do resultado do tapete em contexto

Em março, ainda durante o desenvolvimento do desenho do tapete, expliquei à artesã que pretendia desenvolver um tapete com 2,26mX2,26m que seria uma proposta para substituição de um já existente e em mau estado, na Casa das Marinhas. A resposta que recebi não foi a espectável. A artesã avisou-me que não teria junco suficiente para fazer algo desta dimensão, e que o que tinha não poderia disponibilizar na totalidade porque precisava para uso próprio e para utilização em demonstrações, que faz durante as visitas ao Centro Interpretativo do Junco. Além disto, a Mena tinha receio em avançar para algo tão grande comigo, mesmo que tivesse junco suficiente, pois a minha prática era insuficiente, e no pouco tempo que andei a aprender, a mesma duvidava que conseguisse desenvolver um trabalho tão complexo. Perante esta situação, tentei arranjar uma solução que passou por contactar uma artesã que costumava dar workshops e participar em feiras de artesanato em representação da Câmara Municipal de Esposende, mas esta também recusou porque não tinha disponibilidade por causa das encomendas e não estava disposta a vender o junco. A minha alternativa foi tentar encontrar matéria-prima através de feirantes, revendedores e artesãos pelo país, mas não estava a ter sucesso. Depois de voltar a contactar a Junta de Freguesia de Forjães, consegui chegar até ao contacto da Gia Teixeira, que após lhe explicar o projeto se mostrou disponível para me ajudar se a Mena também participasse. Apesar da Gia ter a matéria-prima, nunca iniciou um tapete com estas dimensões, normalmente era a sua mãe que começava e ela só entrelaçava o junco no fio. Desta forma, voltei a contactar a Mena, porque já tinha solucionado os problemas que colocava: falta de material e alguém que já tivesse prática. A mesma aceitou trabalhar com a Gia e avançarmos com o projeto.

Algo que também foi necessário fazer antes de avançar para a parte de produção, foi o pente. No Centro Interpretativo do Junco havia um pente com 2,22m que não era suficiente para o projeto que estava a desenvolver. Desta forma, encomendei a um carpinteiro, um pente tendo em conta algumas especificações que as artesãs me alertaram: o número de furos par, espaço para colocar as mãos depois dos furos e não ter arestas vivas para não magoar. Tendo isto em conta, o pente foi feito com as medidas 250X6X4cm em madeira Kambala, com 126 furos centrados com a mesma distância e tamanho, mantendo a distância de 226cm entre o centro do primeiro furo e o último. Em casa, lixei melhor as arestas, e para evitar que o fio se rompa enquanto trabalhamos no tear, lixei também todos os furos.

Após o desenho estar escolhido e a faltar uma semana para iniciar a produção do tapete, falei com a Gia Teixeira, artesã que forneceu o fio e o junco, para especificar a cor a ser utilizada (azul), técnica (picadinho) e desenho (barras). No entanto, fui alertada pela mesma que seria difícil pintar o junco com anilina azul e forneceu-me um pouco de junco para fazer o teste. Em casa, deixei a água ferver numa lata, acrescentei a anilina azul e depois de misturar mergulhei o junco na água. No entanto, mesmo mergulhando várias vezes o junco e acrescentando mais anilina, a tinta só era absorvida parcialmente pela matéria-prima, contrariamente ao que acontecia com o fio de juta, que tingia facilmente. Como não estava a ter resultados positivos com a anilina azul, tentei também com a anilina vermelha, continuando com o mesmo problema (Figuras 142 e 143).



Figura 142- Teste em casa a tingir o junco com anilina azul



Figura 143- Teste em casa a tingir o junco com anilina vermelha

Como os resultados não foram os esperados, voltei a contactar a Gia para os mostrar e questionei-a se poderia voltar a experimentar, mas desta vez com a sua ajuda. O processo foi semelhante quando fiz em casa e apesar de ter corrido melhor do que na primeira experiência, continuava a ficar manchado, a sensação que dava era que se tornava impermeável à tinta. Testamos várias vezes, inclusive com misturas de anilinas azuis, mas sempre com o mesmo resultado, ficava sempre manchado e a cor só assumia na tonalidade esperada nos pés do junco que é a parte mais espessa.



Figura 144- Gia a tingir o junco em azul

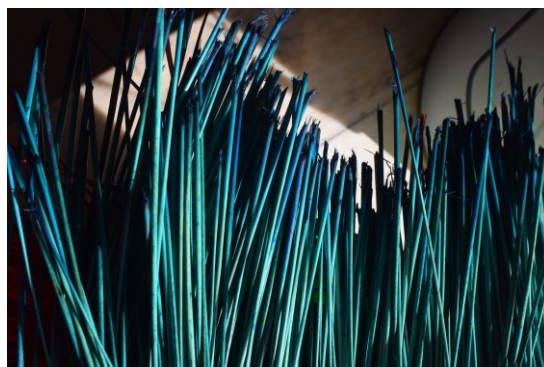


Figura 145- Resultado da primeira tentativa da Gia a tingir o junco



Figura 146- Segunda tentativa da Gia a tingir o junco em azul



Figura 147- Resultado da segunda tentativa a tingir o junco em azul

Posto isto, uma das alternativas seria o uso da cor magenta, utilizada tradicionalmente com a técnica, e que também aparece no desenho do sistema Modulor. Porém, ao testar a cor no espaço com uma amostra realizada anteriormente, observei que a cor não se integrava no mesmo, parecendo estar fora do contexto. Logo, anulei esta hipótese (Figura 148). Outra solução poderia ser a substituição das barras em junco por outro material que conseguisse transmitir a cor pretendida, neste caso a proposta seria através do colarete (Figura 149). Após uma conversa com o Paulo Guerreiro, surge a hipótese de utilizar a cor laranja num tom semelhante ao que está presente em alguns elementos da casa. Ponderei explorar esta opção e criar a cor laranja, tendo em conta as cores normalmente utilizadas por terem boa absorção pelo junco: magenta, verde, amarelo e roxo. Para tal, a Gia misturou a anilina amarela com um pouco de anilina magenta até conseguir chegar à tonalidade pretendida (Figura 151).



Figura 148-Amostra da cor magenta no espaço



Figura 149- Fio colarete azul



Figura 150- Gia a tingir o junco de laranja



Figura 151- Resultado do junco tingido de laranja

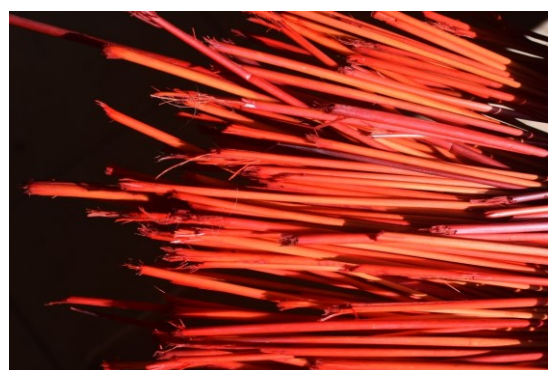


Figura 152- Cor uniforme nos pés ao contrário do que aconteceu na cor azul

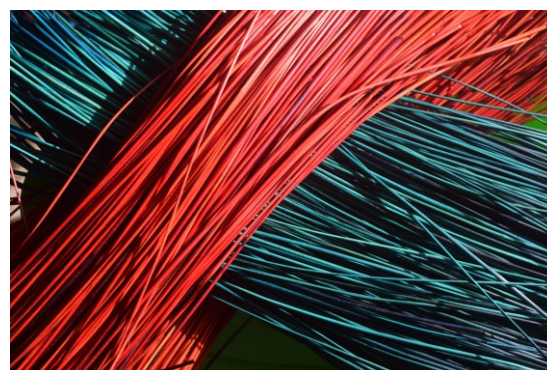


Figura 153- Contraste entre as duas cores utilizadas neste dia

Neste mesmo dia, a artesã Gia também me mostrou como é que se molhava o junco para que estivesse pronto para trabalhar nos dias seguintes (Figura 154).



Figura 154- Artesã Gia a lavar o junco



Figura 155- Junco a secar

Apesar de já ter trabalhado com a Mena há uns meses, nunca surgiu a oportunidade de ver como se enxofrava, então a Gia mostrou-me também esse processo que difere um pouco do da Mena. Enquanto a Gia coloca dentro de um contentor, uma panela ao centro com enxofre a queimar e o junco à volta, sempre com os molhos intercalados com pés para o lado e pontas para o outro, que depois é fechado enquanto o enxofre queima (Figura 156); o método da Mena é mais modesto, no qual faz um buraco na terra onde coloca a panela com o enxofre, dispõe o junco de uma forma similar à Gia e cobre apenas com um plástico durante a queima do enxofre.



Figura 156- Junco a enxofrar



Figura 157- Local onde a Gia coloca o junco a enxofrar

Apesar de já ter definido que as barras do desenho do tapete seriam na prática realizadas com junco laranja, ainda fiz algumas experiências no tear com outros materiais: colarete e ráfia – tanto tingida quanto natural e entrelaçada. Fiz também uma pequena amostra com o junco laranja e o azul, tingidos pela Gia para perceber como se relacionavam com o junco branco (Figura 161). Embora tenha achado interessante a inclusão do uso do colarete por causa do volume e contraste de textura, percebi que não era indicado para o tipo de objeto que iria realizar.

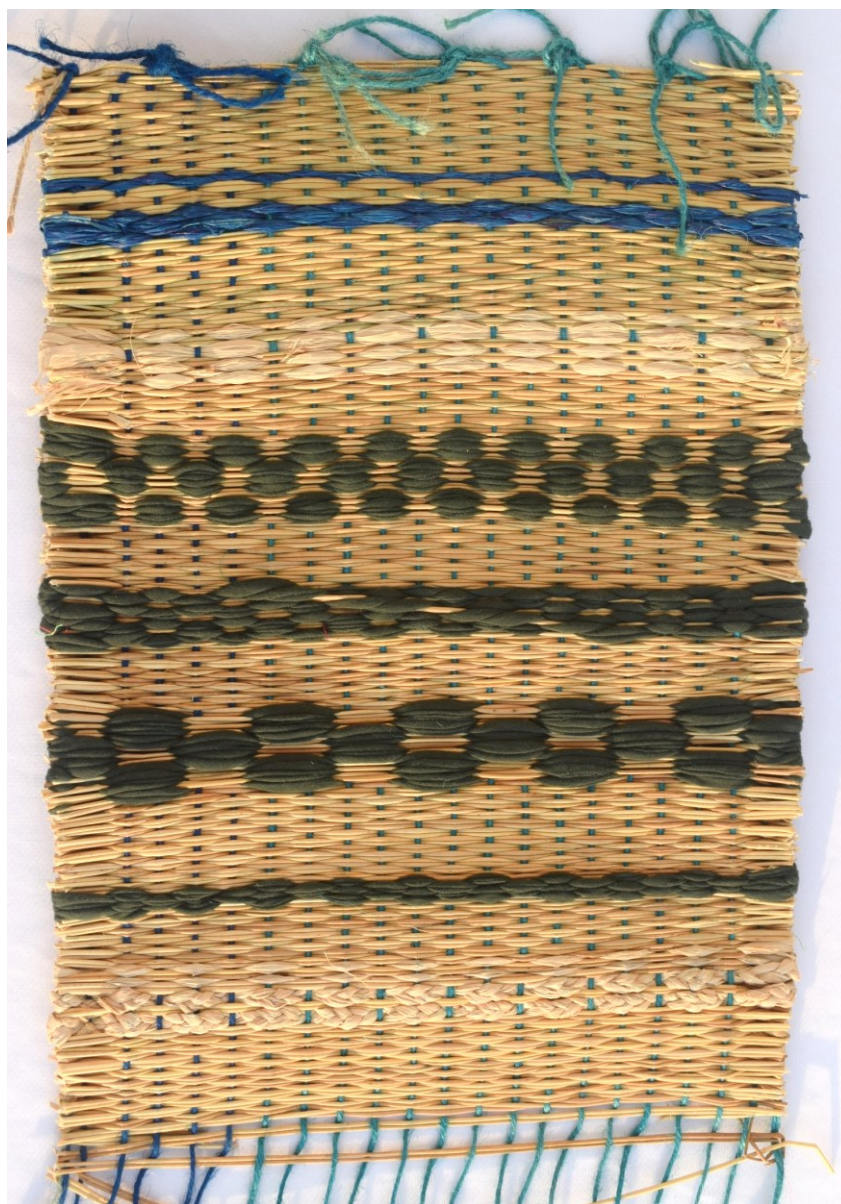


Figura 158- Teste com aplicação de ráfia tingida a azul, ráfia natural, colarete e ráfia trançada, respectivamente

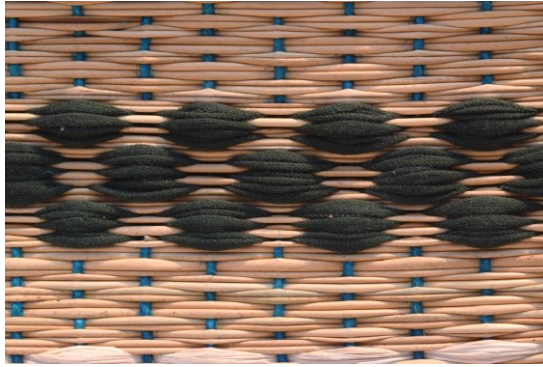


Figura 159- Pormenor do uso do colarete



Figura 160- Pormenor do uso de ráfia natural

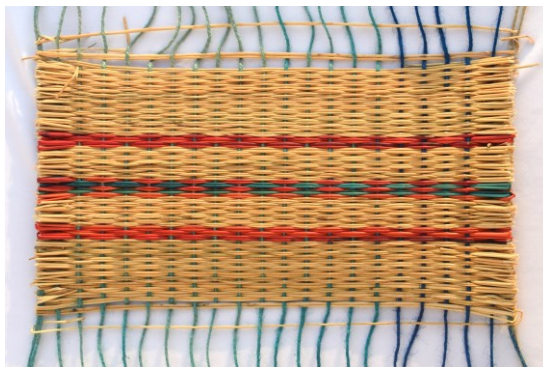


Figura 161- Teste com o junco que tingi com a
Gia

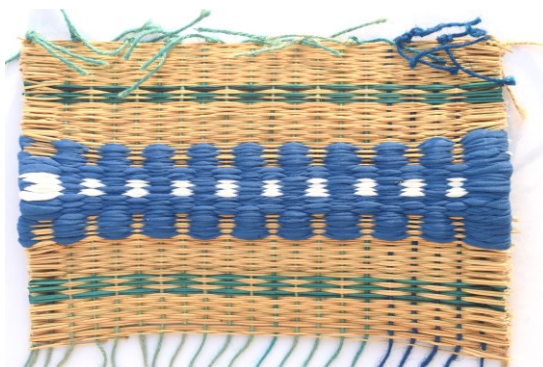


Figura 162-Teste com colarete e junco

7- PRODUÇÃO DO TAPETE

O primeiro passo que se tomou, na produção do tapete, foi o tingimento. Para isso, colocou-se numa lata, água até levantar fervura, e acrescentou-se anilina amarela e anilina vermelha (magenta), esta última em menor quantidade, até obter o tom de laranja pretendido. Com o intuito de verificar e acertar a tonalidade, mergulharam-se amostras de junco, para depois tingi-lo com a cor correta. Ainda na mesma água onde se tingiu o junco, repete-se o mesmo processo com o fio de juta, para não existirem inconsistências cromáticas. De maneira a criar uniformidade na tonalidade, todo o junco utilizado com cor, assim como o fio, foi tingido de uma só vez. No final deste passo, deixou-se o material todo a secar.



Figura 163- Artesã Gia a colocar a anilina na água



Figura 164- Artesã Gia a tingir o junco de laranja



Figura 165- Artesã Gia a tingir o fio



Figura 166- Total de fio e junco tingido para a execução do tapete

No dia 1 de abril, avançamos com a preparação do tear, que está presente no Centro Interpretativo de Junco. Iniciamos pela marcação do pente, a seguir urdimos o tear e, por fim, tecemos um pouco com o junco para certificar que estava bem montado.



Figura 167- Marcação do pente



Figura 168- Mena a segurar o pente enquanto a Gia urde o tear



Figura 169- Gia a urdir o tear



Figura 170- Mena e Gia a testar os laçais

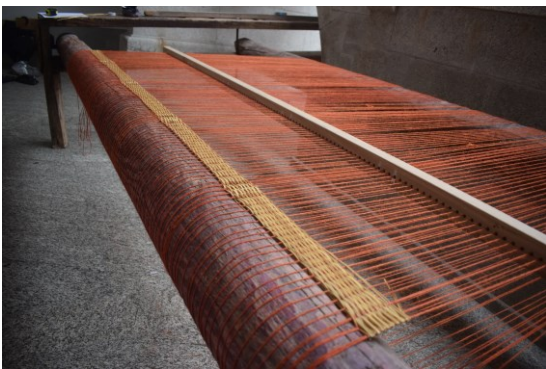


Figura 171- Início do tapete

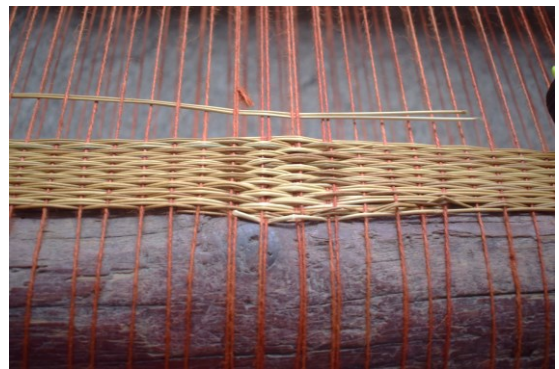


Figura 172- Laçal

No dia 13 de abril, tecemos 3cm⁶+35cm.

⁶ Estes 3 centímetros não são contabilizados com o tamanho total do tapete porque fazem parte do remate. No total foi tecido 3cm+226cm+3cm X 226cm.



Figura 173- Tapete com 38x226cm

No dia 19 de abril, tecemos 41cm, o tamanho total passou a ser de 3cm+76cm.



Figura 174- Tapete com 79x226cm

No dia 27 de abril, tecemos 12cm, o tamanho total passou a ser de 3cm+88cm. Neste dia, iniciamos com a escolha do junco que levou algum tempo e quando estávamos a iniciar o trabalho no tear, fomos interrompidas com uma visita do grupo sénior do Centro Social da Juventude Unida de Marinhas – CSJUM e enquanto a Mena explicou parte dos painéis e demonstrou nos teares pequenos a técnica, eu continuei a tecer o tapete sozinha.



Figura 175- Tapete com 92x226cm



Figura 176 e 177- Visita do grupo sénior do CSJUM ao Centro Interpretativo de Junco

No dia 28 de abril, tecemos 27cm, o tamanho total passou a ser de 3cm+115cm.



Figura 178- Tapete com 118x226cm

No dia 2 de maio, tecemos 42cm, o tamanho total passou a ser de 3cm+157cm.



Figura 179- Tapete com 160x226cm

No dia 4 de maio, tecemos 41cm, o tamanho total passou a ser de 3cm+198cm.



Figura 180-Tapete com 221x226cm

No dia 5 de maio, tecemos 28cm, o tamanho total passou a ser de 3cm +226cm+2cm.



Figura 181- Tapete com 231x226cm



Figura 182- Vista lateral do tapete no tear



Figura 183- Vista superior do tapete no tear

No dia 10 de maio, tecemos o 1cm que faltava, retiramos o tapete do tear, espanamos e cosemos as extremidades. Neste dia, também tivemos a visita da vice-presidente Alexandra Roger, do arquiteto responsável pela Casa das Marinhas, Paulo Guerreiro e do orientador Abel Tavares. Foi também neste dia que recebemos o convite para participar na entrega de prémios Viana de Lima.



Figura 184-Tapete já com o tamanho completo



Figura 185- Artesã Mena a cortar o fio a partir dos laçais



Figura 186-Artesã Mena a atar os laçais



Figura 187- Vista lateral com os fios parcialmente cortados



Figura 188- Artesãs a atar o resto dos fios



Figura 189- Vista superior a espanar o tapete



Figura 190- Artesãs a espanar o tapete



Figura 191- Artesã Gia a fazer o remate do tapete

A Entrega de Prémios realizou-se a 12 de maio de 2023 no Fórum Municipal Rodrigues Sampaio e, perto do final, o tapete que faz parte deste projeto e esteve presente no palco durante toda a cerimónia, foi apresentado pelo presidente da Câmara ao público. Desta primeira exposição obtive um balanço positivo, houve boa receção tanto pela parte do público como de alguns elementos presentes na mesa que nos parabenizaram.



Figura 192 e 193- Entrega de Prémios Viana de Lima, 2023

Durante a prototipagem do tapete, além de ter uma participação ativa durante a sua execução ao entrelaçar o junco no fio, também houve dois dias em que fiquei responsável pela matéria-prima. Antes de se começar a trabalhar com o junco, este tem de ser previamente molhado e secado naturalmente, com as pontas voltadas para baixo. Este passo é importante porque, desta forma, o junco fica mais flexível, bom para trabalhar e esteticamente melhor quando se vira as ourelas.



Figura 194-Hidratação do Junco



Figura 195- Secagem do Junco

Durante a execução do tapete, reparei que as medidas do mesmo não eram estanques, e iam-se alterando de uma vez para a outra. Em conversa com a artesã Mena, informou-me que era normal isso acontecer, visto não estarmos a trabalhar com o junco 100% seco, logo, ao voltarmos a trabalhar e bater o pente, o tamanho diminui porque as fibras já estão mais secas.

Mesmo com a participação das artesãs Gia Teixeira e Mena do Rio na produção do tapete, a sua presença nem sempre foi constante, devido à disponibilidade de cada uma. O que fez com que existissem dias em que trabalhei individualmente com uma das artesãs e dias em que trabalhamos todas juntas.

Para este tapete 2cm no tear correspondem a 2 batidelas e meia com a utilização de 14 junqueiros em cada pano.

Atualmente o tapete já está instalado no ateliê da Casa-Museu Viana de Lima e tem sido bem recebido por parte dos visitantes.



Figura 196 e 197- Visitas à Casa das Marinhas

No final, iniciou-se uma tentativa de restauro do tapete original presente no ateliê da Casa-Museu Viana de Lima com ajuda da Mena. Numa primeira avaliação (fotográfica não presencial) parecia ser possível reparar os rasgões. No entanto, numa segunda avaliação, desta vez presencial, a artesã previu que fosse complexo, mas mesmo assim, decidiu tentar. A tarefa tornou-se bastante complicada porque os fios estavam rebentados ao longo do comprimento e também já havia falta de material. Dado o estado avançado de degradação, o melhor seria refazê-lo com material novo, o que vem a validar a necessidade deste projeto. Para que a situação não piorasse, foi feita a emenda de alguns dos fios e a recuperação de um pequeno rasgão. Como também este processo estava a ser difícil porque a matéria-prima estava muito frágil, outra sugestão que a artesã deu, foi de fazer um género de *patch work*, em que seria anexado por baixo do tapete onde estão os rasgões, três emendas que até à data deste relatório não foram aplicadas. Esta experiência também serviu para perceber que devemos estar atentos à necessidade de uma possível manutenção e não deixar avançar a sua degradação. Quanto mais cedo for o reparo, menos estragos terá no futuro, o que aumenta a sua durabilidade.



Figura 198- Mena a emendar o fio rebitado



Figura 199- Artesã Mena a mostrar-me como se emendava o fio



Figura 200- Artesã Mena a remendar um rasgão na lateral do tapete



Figura 201- Artesã Mena a reparar o rasgão



Figura 202- Mena a remendar o fio das orelhas



Figura 203- Rasgão quase impercetível

8-FOTOGRAFIAS EM CONTEXTO













9 - EXPLORAÇÕES FUTURAS

Uma exploração que gostaria de experimentar numa situação futura, seria um estudo minucioso e de longa duração sobre tintas naturais, em que se verifica a absorção de cor pelo junco, durabilidade e transferência que a mesma apresentaria. O interesse por esta temática surgiu durante o processo de desenvolvimento do projeto, pois, embora se afirme que a técnica que utilizei da tecelagem com junco de Forjães seja ambientalmente sustentável, algo que reparei é que as anilinas utilizadas para tingir o junco são à base de químicos e prejudiciais ao ambiente, o que contraria a ideia de que os produtos derivados desta técnica são 100% sustentáveis.

Gostaria também de explorar, no futuro, a aplicação desta técnica em objetos não tradicionais, mas que sejam pertinentes. Uma experiência que me interessaria desenvolver seria a utilização desta abordagem em formas cilíndricas, sem recurso à linha de coser, ou seja, trabalhá-las através de laçais numa peça cilíndrica por inteiro. Seria um projeto interessante porque desconstruiria a forma de trabalhar do bidimensional para o tridimensional, em que os pentes ajudariam a definir os diâmetros.

Para além do cuidado na preservação desta atividade artesanal, deve-se ter em atenção a preservação da mesma fibra vegetal, o junco. Apesar da apanha, para este projeto, ter sido realizada dentro de uma área protegida do Parque Litoral Norte (PNLN) e estar a ser monitorizada pelo Instituto da Natureza e das Florestas (ICNF), que gere o património natural e florestal, proteger o junco de outras espécies de plantas que o impedem de crescer e continuar a desenvolver-se, já era uma preocupação mencionada pela artesã Mena quando me fez a demonstração da apanha do material em agosto de 2022. É exatamente por isto, que a realização de projetos como este é pertinente para a divulgação e sensibilização deste problema. Logo, seria oportuno, no futuro, continuar a desenvolver iniciativas e projetos que suportam e salvaguardam o junco, tanto para fins paisagísticos e preservação do ecossistema, como para a sua utilização como material artesanal.

CONCLUSÃO

Com a realização deste projeto, “Integração do Artesanato no Design: um caso de aplicação da tecelagem com junco de Forjães”, pretendia-se compreender a importância do design no setor artesanal. A resposta para esta questão foi conseguida tanto através da investigação quanto pelo contacto direto com as artífices no decorrer do projeto.

A importância que o design assume no setor artesanal, passa por apresentar novas perspetivas para trabalhar as diferentes técnicas, empregá-las em objetos que demonstrem alguma inovação nas suas tipologias, para que as peças resultantes não pareçam estagnadas, mas correspondam às necessidades atuais da sociedade.

Compreendi com o avançar deste projeto, que a atividade do designer não se resume somente ao produto final, mas a todo o processo e desenvolvimento de projeto. O design engloba a comunicação de ideias, a união das pessoas envolvidas e o impacto que o produto final vai ter. Para além disto, é também necessário pensar no antes, no resultado, como chegar lá, como colmatar os objetivos, qual será a contribuição, benefícios e consequências.

Este projeto, em particular, foi impactante não só para mim, mas também para as artesãs e comunidade local, que durante a fase de produção do tapete ficaram surpreendidos por ser possível fazer produtos com dimensões tão grandes. Isto aconteceu porque as artesãs produzem maioritariamente cestas, e por esta tipologia de objetos ser a mais divulgada tanto por elas quanto pelo Centro Interpretativo de Junco. Contudo, a demonstração da utilização da técnica aplicada em algo que não costumam ver, suscitou interesse por parte do público para possíveis encomendas e inclusive, encomenda de um tapete à artesã Mena para instalar na Junta de Freguesia. Esta situação fez-me refletir que seria interessante criar um espaço para promover produtos tradicionais, assim como objetos com diferentes tipologias, de modo a mostrar as potencialidades da técnica. Isto é algo que considero benéfico não só para os visitantes como para o Centro Interpretativo de Junco.

Através do projeto, pretendia-se ainda aprender a trabalhar o junco, perceber todo o processo de transformação e preparação do material e divulgá-lo com este relatório. Contudo, apesar de ter acompanhado todo o processo, não presenciei por

completo o passo da enxofragem, tendo apenas acompanhado a parte final, onde o junco já estava enxofrado. Pretendo, quando surgir a oportunidade, poder realizar esta parte em falta. Mesmo assim, considero que cumpri, com sucesso, o objetivo de aplicar a técnica sobre um objeto de design, assim como os objetivos definidos no início do projeto.

A maior limitação deste trabalho foi a matéria-prima. Durante todo o seu desenvolvimento houve sempre a dúvida e preocupação constante, mesmo no último dia de produção do tapete, se o junco iria chegar. Com isto, considero que para realizar um objeto desta dimensão é necessário um planejamento prévio de forma armazenar material suficiente até à próxima época de apanha. Para esse efeito, é preciso ter um bom controlo e gestão do gasto do junco. Esta é uma competência que ainda preciso melhorar porque ainda estou numa fase iniciante e, neste projeto, não tive controlo sob o material porque este estava a cargo de uma das artesãs. Sempre que faltava, era acrescentado mais, e os molhos não eram sempre com o mesmo volume. Reparei que este é um problema que mesmo as artesãs com anos de experiência ainda não dominam na totalidade.

Além disto, outra das dificuldades que enfrentei foi na interação com as artesãs. Apesar de muitas vezes terem uma mente aberta para novas experiências, houve também fases em que a dúvida e relutância estavam presentes, o que fazia com que o projeto abrandasse um pouco. No decorrer da sua produção, também houve alguns períodos de tensão, em que se geraram problemas, mesmo depois de já estar tudo definido e encaminhado. Foi dessa forma que percebi que, apesar a técnica ser a mesma e a forma de trabalhar bastante similar, ainda existem diferenças. Cada artesão acaba por desenvolver um estilo próprio que o caracteriza e o distingue dos restantes, e isso é também refletido no seu trabalho. Percebi que, enquanto designer e ponte de comunicação entre as duas artesãs, quando trabalhávamos juntas, era necessário manter uma postura neutra e evitar tomar um partido; era preciso gerir as situações com diálogo e mostrar compreensão, justificando a solução escolhida, sobretudo por sermos três gerações a trabalhar em conjunto. Com isto, estive colocada em algumas situações desconfortáveis como intermediária, mas que me preparou certamente para situações futuras. Algo que posso concluir também é que devemos persistir e incentivar o artesão

a experimentar, porque, no final, onde havia dúvidas passou a haver certezas, e um sentimento de realização transversal aos que participaram neste projeto.

No plano da investigação e experimentação da temática deste projeto, ainda não posso dar como fechada, porque deixei algumas lacunas que já mencionei anteriormente, e no que toca a este tema, ainda há muita coisa que se pode fazer e desenvolver, principalmente a nível prático como se pode verificar no capítulo das explorações futuras.

Posso concluir que aprendi imenso com este projeto, e foi o início de uma possível relação futura de cooperação mais consolidada com as artesãs. Também é de elogiar as autarquias que se envolvem em projetos que valorizam o território, a cultura, a tradição e o artesanato, tal como, o que aconteceu neste trabalho que contou com o envolvimento da Câmara Municipal de Esposende.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albino, C. R. (23 de Março de 2015). *Os sentidos do lugar: valorização da identidade do território pelo design*. Obtido em 25 de Janeiro de 2023, de ria: <http://hdl.handle.net/10773/14286>
- Almeida, C. A. (2001). *Santa Marinha de Forjães: Memórias de uma Paróquia do Minho*. Forjães . Obtido em 24 de Outubro de 2022
- Câmara Municipal de Esposende. (4 de Abril de 2023). *Forjães vai receber mais um curso de artesanato do junco*. Obtido de Web site de Câmara Municipal de Esposende: https://www.municipio.esposende.pt/pages/702?news_id=6412
- Campelo, Á., Costa, J., & Pereira, T. (2022). *Caderno de Especificações para a Certificação do Junco de Forjães*. Esposende, Braga, Portugal: Câmara Municipal de Esposende. Obtido em 30 de Novembro de 2022
- Carapeto, A., Clamote, F., Schwarzer, U., Araújo, P., Frade, D., Lemos, P., . . . Neiva, J. (2023). *Juncus maritimus Lam. - mapa de distribuição*. Obtido em 29 de 01 de 2023, de Flora-On:Flora de Portugal, Sociedade Portuguesa de Botânica: <http://www.flora-on.pt/#wJuncus+maritimus>
- Cardoso, C., & Pedroso, R. (Julho de 2018). Artesanato Português: Tradição com design para o mercado internacional. *Portugalglobal*(111). Obtido de <http://www.revista.portugalglobal.pt/AICEP/PortugalGlobal/Revista111/?page=1>
- d'Eça, M. N. (1989). *Roteiro Artesão Português- Minho I*. Porto. Obtido em 24 de Outubro de 2022
- Diário da República. (16 de Abril de 2002). *Decreto-Lei n.º 110/2002, de 16 de abril*. Obtido em 5 de Janeiro de 2023, de Web site de Diário da República: <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/110-2002-304327>
- Fernandes, M. d. (2010). *Estratégias para o desenvolvimento do artesanato*. Funchal: Universidade da Madeira. Obtido em 10 de Fevereiro de 2023, de <http://hdl.handle.net/10400.13/239>
- Fernandes, M. R. (2021). *O papel do design no artesanato: desenvolvimento sustentável do artesanato num contexto contemporâneo*. Obtido em 25 de Janeiro de 2023, de <http://hdl.handle.net/11067/6195>
- Ferreira, Â. A. (2008). *Intervenção do Design no Artesanato: Aplicação aos Produtos do IMA*. Obtido em 10 de Fevereiro de 2023, de <https://hdl.handle.net/1822/7972>
- Fiberartgallery. (12 de Maio de 2019). *Aurelia Munoz, pioneer of the new tapestry*. (fiberartgallery) Obtido em 10 de Novembro de 2022, de Web site de fiberartgallery: <http://fiberartgallery.altervista.org/aurelia-munoz/>

- Fondation Le Corbusier. (s.d.). *Le Modulor, não localizado, 1945*. Obtido em 21 de Março de 2023, de Web site de Fondation Le Corbusier:
<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7837&sysLanguage=en-en&itemPos=82&itemCount=215&sysParentId=65&sysParentName=home>
- Galeria Mayoral. (s.d.). *AURÉLIA MUÑOZ*. Obtido em 11 de Novembro de 2022, de Web site de Galeria Mayoral: <http://galeriamayoral.com/en/project/aurelia-munoz/>
- Gardner, A. (s.d.). *Sheila Hicks*. Obtido em 14 de Abril de 2023, de Web Site de MoMA: <https://www.moma.org/artists/2631>
- Gomes, P., & Pinto da Silva, J. B. (1998). *Esposende- A Terra e o Homem...* Paços de Ferreira: Anégia Editores. Obtido em 24 de Outubro de 2022
- Hella Jongerius/ Jongeriuslab. (s.d.). *Hella Jongerius*. Obtido em 11 de Novembro de 2022, de Web site de Hella Jongerius/ Jongeriuslab: <http://www.jongeriuslab.com/>
- Hodakel, B. (12 de Junho de 2019). *What is Jute Fabric: Properties, How its Made and Where*. Obtido em 8 de Fevereiro de 2023, de Web site de sewport: <https://sewport.com/fabrics-directory/jute-fabric>
- INTERREG IVC. (2014). *CRAFTS INNOVATION*. Cascais, Portugal. Obtido em 27 de Janeiro de 2023, de https://www.cascais.pt/sites/default/files/anexos/gerais/new/crafts_innovation_part_i.pdf
- Jardim Botânico UTAD. (s.d.). *Glossário de Termos*. Obtido em 27 de janeiro de 2023, de Web site de Jardim Botânico UTAD: <http://jbm.utad.pt/glossario.php?tgl=1>
- Jardim Botânico UTAD. (s.d.). *Juncus effusus*. Obtido em 24 de Janeiro de 2023, de Web site de Jardim Botânico UTAD: https://jb.utad.pt/especie/Juncus_effusus
- Jardim Botânico UTAD. (s.d.). *Juncus maritimus*. Obtido em 24 de Janeiro de 2023, de Web site de Jardim Botânico UTAD: https://jb.utad.pt/especie/Juncus_maritimus
- Jesus, S. (2014). *Design e artesanato : uma abordagem ao mobiliário popular alentejano*. Obtido em 25 de Janeiro de 2023, de Repositório da Universidade de Lisboa: <http://hdl.handle.net/10451/11651>
- Junta de Freguesia de Forjães. (s.d.). *Centro Interpretativo do Junco*. Obtido em 30 de Novembro de 2022, de Web site de Junta de Freguesia de Forjães: <https://forjaes.pt/centro-interpretativo-do-junco/>
- Leon, E. (s.d.). *Design e artesanato: relações delicadas. revistaD'ART*. Obtido em 15 de Novembro de 2022, de

- https://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/dart12%20design%20e%20artesanato%20rela%C3%A7%C3%B5es%20delicadas.pdf
- Loulé Design Lab. (s.d.). *Loulé Design Lab*. Obtido em 11 de Junho de 2023, de Web site de Loulé Design Lab: <https://louledesignlab.pt/sobre/>
- Machado, C. (2007). *Juncaceae*. Obtido em 24 de Janeiro de 2023, de Web site de Universidade de Coimbra: https://www.uc.pt/herbario_digital/learn_botany/Familias/juncaceas
- Medeiros, C. L., Lopes, F., & Tostões, A. (2000). *Tecelagem Tradicional: Motivos e Padrões*. Portugal: LIVROS E LEITURAS, LDA. 2000. Obtido em 9 de Fevereiro de 2023
- Mendes, M., Marques, P. F., Guerreiro, P., Fernandez, S. (Escritores), Fernando, A., Araújo, N., Araújo, M., & Santos, P. (Realizadores). (s.d.). *Casa das Marinhas-Arquiteto Viana de Lima* [Filme]. Portugal. Obtido em 9 de Dezembro de 2022, de <https://espacodearquitetura.com/videos/documentario-casa-das-marinhas-1953/>
- Nogueira, F. A. (2020). *Renovar a Tradição: O Artesão na Sociedade Contemporânea*. Portugal. Obtido em 11 de Fevereiro de 2023, de <http://hdl.handle.net/10451/46209>
- Otero, M. (18 de Setembro de 2020). *AURÈLIA MUÑOZ, textura, tensión, espacio (1970-1985)*. Obtido de Web site de observandoelarte: <http://observandoelarte.blogspot.com/2020/09/aurelia-munoz-textura-tension-espacio.html>
- PARQUE NATURAL DO LITORAL NORTE*. (s.d.). Obtido em 25 de Janeiro de 2023, de Web Site de Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas: <https://resources.natural.pt/uploads/additional-information/2019/06/12/08/udMKIIspmE2K4RAA.pdf>
- Peacock, A. (03 de Março de 2023). *Loom Room shows 3D weaving is "the strongest and lightest construction"*. Obtido em 25 de Abril de 2023, de Web site de dezeen: <https://www.dezeen.com/2023/03/31/hella-jongerijs-loom-room-installation-3d-weaving-eindhoven/>
- Pinheiro, P. M., & Fernandez, S. (1 de Outubro de 2018). *Visita Guiada. Três Casas Modernas no Minho, Temporada: 8(Episódio: 16)*. Obtido em 20 de Fevereiro de 2023, de <https://www.rtp.pt/play/p4530/e367405/visita-guiada>
- Pinto, J. M. (2016). *Esposende e suas freguesias- Uma história de fé e humanismo* (1ª Edição ed.). (S. S. Reis, Ed.) Chiado Editora. Obtido em 24 de Outubro de 2022

- Programa URBI. (2013). *Viana de Lima : Casa das Marinhas Esposende*. (M. d. Esposende, Ed.) Esposende, Braga, Portugal. Obtido em 20 de Fevereiro de 2023
- Quinhas, T. (Outubro de 2010). A fome a venda de esteiras. (F. Sousa, Entrevistador) Forjães, Braga, Portugal. Obtido em 30 de Janeiro de 2023, de <https://www.memoriamedia.net/index.php/tia-quinhas>
- RARA *Residência de Artesanato da Região dos Açores*. (s.d.). Obtido em 11 de Junho de 2023, de Web site de Anda&Fala: https://andafala.org/RARA_Residencia_de_Artisanato_da_Regiao_dos_Acores_1?site=andafala
- Ray, D. (4 de Fevereiro de 2023). *Jute Fabric – Structure, Composition, Properties, Manufacturing and Applications*. Obtido em 8 de Fevereiro de 2023, de Web site de Online Clothing Study: <https://www.onlineclothingstudy.com/2023/02/jute-fabric-structure-composition.html>
- Seldas, S. (10 de Janeiro de 2021). *Aurèlia Muñoz*. Obtido em 11 de Novembro de 2022, de Web site de Woman Art House: <https://womanarthouse.wordpress.com/2021/01/16/aurelia-munoz/>
- Sousa, F. D. (2010). *A Intervenção do Design no Artesanato. Estudo da atividade cesteira em Portugal*. Porto, Portugal. Obtido em 11 de Fevereiro de 2023, de <https://hdl.handle.net/10216/61475>
- Stardust. (s.d.). *Hella Jongerius*. Obtido em 11 de Novembro de 2022, de Web site de stardust.com™: <https://www.stardust.com/hella-jongerius.html>
- Tavares, E. (s.d.). *Eneida Lombe Tavares*. Obtido em 27 de Dezembro de 2022, de Web site de Eneida Tavares: <https://eneidatavares.pt/>
- VITRA INTERNATIONAL AG. (s.d.). *Hella Jongerius*. Obtido em 11 de Novembro de 2022, de Web site de vitra: <https://www.vitra.com/en-ca/about-vitra/designer/details/hella-jongerius>