

2022

**Daniela
Cabrita Nobre**

Mulheres Criativas
Um contributo para o design gráfico português.

2022

**Daniela
Cabrita Nobre**

Mulheres Criativas

Um contributo para o design gráfico português.

Projeto apresentado ao IADE - Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual realizada sob a orientação científica da Doutora Ana Luísa Marques, Professora Auxiliar do IADE – UE.

A todas as mulheres criativas que trabalham diariamente para a promoção do design em Portugal e que assim contribuem para a valorização do papel da mulher na sociedade.

Às mulheres do passado, do presente e do futuro.

Todas elas são uma inspiração.

Agradecimentos

Começo por agradecer à minha Orientadora Científica, Professora Doutora Ana Luísa Marques, por todo o interesse, dedicação e acompanhamento prestado ao longo deste projeto.

Aos meus pais, que me apoiam incondicionalmente. O meu trabalho será sempre o trabalho deles.

Aos meus avós, por estarem sempre presentes.

Dedico um especial agradecimento às designers e ilustradoras, que contribuíram de forma significativa para a execução deste projeto. Sem elas não seria possível.

Um sincero agradecimento à equipa do Print Lab IADE – UE, que profissionalmente esteve envolvida na produção deste projeto e que, carinhosamente, me guiou e aconselhou ao longo do processo.

Às minhas colegas, Rita Santos e Maria Afonso, que me acompanharam ao longo deste trajeto.

Ao David, por tudo.

Palavras-chave

Design no feminino; História do Design; Design Gráfico; Ilustração;

Resumo

Numa sociedade em constante evolução, o debate sobre o papel feminino no meio artístico e cultural tem-se demonstrado cada vez mais presente e relevante. O reconhecimento do mérito, independentemente de género, raça e credo religioso é uma premissa das sociedades contemporâneas. Em pleno século XXI o registo historiográfico, editorial e museográfico, revela ainda fragilidades no âmbito da igualdade de género, identificando-se, particularmente no contexto português, a um conjunto já significativo de iniciativas que visam o colmatar dessas lacunas. No âmbito destas iniciativas, como contributo para as fortalecer, foi iniciado um projeto editorial, em modelo *fanzine*, que visa dar a conhecer as vivências profissionais e pessoais de várias designers gráficas e ilustradoras portuguesas.

O projeto “Mulheres Criativas” surge, deste modo, como um contributo para a historiografia do design gráfico português, uma das áreas menos desenvolvidas no contexto das atividades criativas e projetuais, encontrando-se particularmente focado na promoção historiográfica da igualdade de género. Este projeto encontra-se assim alinhado com uma já significativa área de investigação no âmbito da História do Design em Portugal, desenvolvida no cluster de investigação “*Mapping Portuguese Design*” da UNIDCOM IADE-UE, contribuindo para o reforço da historiografia do design gráfico e da ilustração em Portugal.

Keywords

Women's Design; Design History; Graphic Design; Illustration;

Abstract

Amidst a society in constant evolution, the debate over the female role in the artistic and cultural environment has been increasingly present and relevant. The acknowledgement of merit, regardless of gender, race, religious creed, is a premise of contemporary societies. In the middle of the 21st century, the historiographical, editorial and museographic register still reveals weaknesses in the field of gender equality, identifying, however, and in particular within the Portuguese context, an already significant set of initiatives aimed at bridging these gaps. Within the scope of these initiatives, and as a contribution to strengthen them, an editorial project was initialized, in a fanzine model, which aims to poster the professional and personal experiences of various Portuguese graphic designers and illustrators.

The project "Creative Women" thus emerges as a contribute to the historiography of Portuguese graphic design, one of the least developed areas in the context of creative and projective activities, being primarily focused on the historiographic promotion of gender equality. This project is, therefore, aligned with an already significant area of research within the scope of the History of Design in Portugal, developed in the research cluster "Mapping Portuguese Design" of UNIDCOM IADE-EU, contributing to the strengthening of the historiography of graphic design and illustration in Portugal.

ÍNDICE GERAL

Agradecimentos

Resumo

Abstract

Lista de Acrónimos e Abreviaturas

Índice de Figuras

Clarificação do Tema 1

Definição do Objeto de Estudo 2

Objetivos de Investigação 3

Problemática 4

Metodologia 6

Estrutura do projeto 7

CAPÍTULO 1 8

1. Revisão da Literatura 8

1.1. Contextualização Historiográfica 8

1.1.1. O Período Pós-Modernista 9

1.1.2. A Historiografia das Artes Gráficas e Visuais 11

1.2. As Mulheres na Historiografia 13

1.2.1. Envolvimento dos Movimentos Feministas 15

1.2.2. O Movimento Arts and Crafts 17

1.3. A Profissionalização 19

1.3.1. As Limitações de Género nas Práticas de Design 21

1.3.2. A Bauhaus 22

1.3.3. Os Suportes Académicos 23

1.4. O Contexto Português 26

1.4.1. A Historiografia 27

1.4.2. A Afirmação do Design 29

1.4.3. As Mulheres no Design: da formação à afirmação, a presença nas exposições 31

CAPÍTULO 2 36

- 2. Estudos de Caso 36
 - 2.1. MoMoWo: Women's Creativity Since the Modern Movement 36
 - 2.2. Coleção Design Português 38
 - 2.3. Coleção Designers Portugueses 41
 - 2.4. MUDE: Museu do Design e da Moda 43
 - 2.5. Errata 45
 - 2.6. Comparação dos Estudos de Caso 47

CAPÍTULO 3 48

- 3. Metodologia de Investigação 48
 - 3.1. Desenho Metodológico da Investigação 48
 - 3.1.1. Método Quantitativo 49
 - 3.1.2. Método Qualitativo 59

CAPÍTULO 4 62

- 4. Análise e Triangulação de Dados 62

CAPÍTULO 5 65

- 5. Projeto 65
 - 5.1. Conceito 65
 - 5.2. Processo Criativo e Técnico 66
 - 5.2.1. Elementos da Composição Visual 72
 - 5.2.1.1. Técnica de Serigrafia 72
 - 5.2.1.2. Tipografia 72
 - 5.2.1.3. Paleta Cromática 75
 - 5.2.1.4. Materiais 75
 - 5.2.2. Descrição do Projeto Editorial 77
 - 5.3. Arte Final 79

CAPÍTULO 6 93

Conclusão 93

Referências Bibliográficas 95

Apêndices 99

Lista de Acrónimos e Abreviaturas

AIP – Associação Industrial Portuguesa
APD – Associação Portuguesa de Designers
Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual
DGQ – Direção Geral da Qualidade
ESAD – Escola Superior de Artes e Design
ESTGAD – Instituto Politécnico de Leiria
ESTG – Escola Superior de Tecnologia e Gestão
EUA – Estados Unidos da América
FEIS – Fábrica-Escola Irmãos *Stephens*
FFE – Fundo de Fomento Português
FIL – Feira Internacional de Lisboa
IADE – Instituto de Arte e Decoração
IAPMEI – Instituto de Apoio às Pequenas e Médias Empresas Industriais
ICEP – Instituto do Comércio Externo de Portugal
ICSID – *International Council of Societies of Industrial Design*
INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial
MUDE – Museu do Design e da Moda
PERC – Período Revolucionário em Curso
SECLA – Sociedade de Exportação e Cerâmica
SNBA – Sociedade Nacional de Belas Arte

Índice de Figuras

Figura 1: Primeira pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre designers gráficas e ilustradoras portuguesas.	49
Figura 2: Segunda pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre designers gráficas e ilustradoras portuguesas	50
Figura 3: Terceira pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre designers gráficas e ilustradoras portuguesas.	50
Figura 4: Quarta pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre designers gráficas e ilustradoras portuguesas.	51
Figura 5: Quinta pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre designers gráficas e ilustradoras portuguesas.	51
Figura 6: Sexta pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre designers gráficas e ilustradoras portuguesas.	52
Figura 7: Sétima pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre designers gráficas e ilustradoras portuguesas.	53
Figura 8: Oitava pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre designers gráficas e ilustradoras portuguesas.	53
Figura 9: Nona pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre designers gráficas e ilustradoras portuguesas.	54
Figura 10: Décima pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre designers gráficas e ilustradoras portuguesas.	55
Figura 11: Décima primeira pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre designers gráficas e ilustradoras portuguesas.	55
Figura 12: Décima segunda pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre designers gráficas e ilustradoras portuguesas.	56

Figura 13: Décima terceira pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre designers gráficas e ilustradoras portuguesas.	56
Figura 14: Décima quarta pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre designers gráficas e ilustradoras portuguesas.	57
Figura 15: Décima quinta pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre designers gráficas e ilustradoras portuguesas.	58
Figura 16: Décima sexta pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre designers gráficas e ilustradoras portuguesas.	58
Figura 17: Terceiro moodboard de inspiração para o projeto editorial.	66
Figura 18: Primeiro moodboard de inspiração para o projeto editorial.	67
Figura 19: Segundo moodboard de inspiração para o projeto editorial.	68
Figura 20: Demonstração do resultado do efeito halftone na impressão.	69
Figura 21: Estilo tipográfico utilizado no projeto.	72
Figura 22: Detalhe gráfico do miolo da fanzine.	73
Figura 23: Demonstração da segunda tipografia aplicada.	74
Figura 24: Sequência do processo manual de vincos, com a utilização da dobradeira de osso.	78
Figura 25: Fanzine Mulheres Criativas vol.1 – composição com os 8 exemplares.	79
Figura 26: Demonstração da capa da fanzine, em conjunto com os exemplares.	80
Figura 27: Captação fotográfica de detalhes gráficos (encarte e sexta página).	81
Figura 28: Captação fotográfica de detalhes gráficos (primeira página e capa).	82
Figura 29: Captação fotográfica de detalhes gráficos (terceira página e meio do caderno).	83

Figura 30: Captação fotográfica de detalhes gráficos (halftone e aplicação da folha vegetal).	84
Figura 31: Captação fotográfica de detalhes gráficos (agradecimento e ficha técnica).	85
Figura 32: Demonstração da capa com o encarte (frente e verso).	86
Figura 33: Demonstração do funcionamento visual do encarte com a capa.	87
Figura 34: Composição sequencial da fotomontagem da fanzine.	88
Figura 35: Composição sequencial da fotomontagem da fanzine.	89
Figura 36: Composição sequencial da fotomontagem da fanzine.	90
Figura 37: Composição sequencial da fotomontagem da fanzine.	91
Figura 38: Objeto guardado em película pp com pala adesiva.	92

Clarificação do Tema

No ano 2020/2021 a candidata ingressou no mestrado de Design e Cultura Visual, com o propósito de aprofundar o seu conhecimento na área do design. Neste projeto de investigação, surgiu o interesse em estudar a presença da figura feminina na disciplina do design, demonstrando e reafirmando a sua importância, assim como contribuindo para o seu reconhecimento no meio social atual. Desta forma, o levantamento do tema que integra o papel feminino, mais especificamente na área do Design e da Cultura Visual, apresenta-se como atual e de extrema importância, uma vez que, a presença da mulher enquanto elemento na sociedade, tem vindo cada vez mais a ser um tema de debate e escrutínio, nomeadamente entre camadas mais jovens. Assim sendo, considera-se bastante relevante esta abordagem, onde são desenvolvidos temas feministas, cujo debate na atualidade e o seu cruzamento com a área do design são necessários.

O interesse pessoal em unir estas duas áreas, surge, não apenas pelo facto de a candidata se encontrar a desenvolver os seus estudos na área do design e da ilustração, mas também pela vontade em contribuir para o estudo e publicação de mais trabalhos académicos elaborados por mulheres. É portanto, de extrema importância, que trabalhos como o presente estudo sejam apresentados, de modo a contribuir para o reconhecimento do papel das mulheres nos meios académicos, onde o Design é hoje uma presença expressiva e relevante.

Deste modo, surgiu o interesse em transformar este contributo num projeto editorial, confluindo uma forte componente visual e textual numa coletânea de *Fanzines*. A pertinência da utilização da *fanzine* com o tema da figura feminina no design deve-se, precisamente, ao facto de esta ser um dos meios mais significativos de autoexpressão e há muito que a sua utilização tem vindo a marcar o mundo visual através do papel interventivo que o caracteriza.

Pretende-se assim, realizar um projeto de investigação que una estas duas vertentes, tanto a figura feminina no design visual, como a sua representação através do suporte da *fanzine* e construir uma proposta editorial, tanto ilustrativa quanto descritiva. Esta proposta tem como objetivo principal explorar as capacidades técnicas e criativas da candidata, num tema que lhe é particularmente caro, traduzindo-o na sua visão da realidade feminina no contexto criativo da atualidade, contribuindo, enquanto mulher, estudante de design e ilustradora, para a promoção do debate sobre a igualdade de género.

Definição do Objeto de Estudo

Desde há muito que as mulheres têm vindo a conquistar um papel preponderante nas áreas criativas, nomeadamente no design. Quando iniciada a presente investigação, foi possível verificar uma insuficiência na documentação histórica, do trajeto que tem vindo a ser percorrido pelas mulheres no espaço do design gráfico. Existe, portanto, uma discrepância de dados, visível principalmente nos formatos editoriais, onde as obras literárias evidenciam maioritariamente o trabalho dos homens no design, tal como é possível constatar, na coleção *Designers Portugueses*¹, onde são mencionadas grandes referências do design em Portugal, em treze volumes distintos, sendo que apenas um deles é dedicado a uma mulher designer.

De acordo com a publicação *Women in Graphic Design 1890-2012*², a presença da figura feminina no design visual tem sido expressiva, mas continua, de um modo geral, a ser omitida e por consequência, esquecida e obliterada da história do design.

“Why do so few women feature in the history of design? Why is it still the case that so few women speak at conferences? How have previously celebrated female designers come to be “forgotten”? Are women judged today solely on the basis of their quality of work? In recent decades, female graphic designers have been working actively and successfully, but the longstanding identification of creative genius with masculinity has - with a few exceptions - prevented women from receiving recognition in the official annals of design history. Even today, only a tiny percentage of active female designers enjoy public acclaim.” (Gerda Breuer & Julia Meer, 2012).

Ainda assim, são algumas as designers que tem vindo a contribuir com os seus projetos e investigações para colmatar esta lacuna, entre as quais, Teal Triggs³, que enquanto designer e professora no *Royal College of Art*⁴, tem vindo a dedicar-se ao estudo da história do design gráfico, especialmente, em torno das práticas feministas, contribuindo com a sua investigação para colmatar as lacunas existentes na história do design gráfico no feminino. Recentemente, são visíveis outros contributos, prestados tanto a nível internacional como para o contexto português, tais como, a obra *Design[H]ers* (2019), onde é inserido um estúdio português e o projeto Errata (2020), onde é proposta uma correção histórica do design gráfico em Portugal. Porém, as iniciativas mais frequentes e impactantes, praticadas neste sentido, surgem maioritariamente num contexto internacional.

¹ Coleção *Designers Portugueses*. Um exclusivo do jornal Público, lançado em 2016. A coleção foi dirigida por José Bártolo e contém 13 volumes.

² Artigo *Women's Work* by Teal Triggs, 2012. *Women in Graphic Design, 1890-2012* Edited by Gerda Breuer and Julia Meer. Designed by Julia Meer. Jovis.

³ Teal Triggs é uma designer, professora, historiadora e escritora, cuja pesquisa se foca principalmente na história do design gráfico, na crítica e no feminismo. Cofundadora da *Women's Design + Research Unit (WD+RU)*.

⁴ Universidade pública em Londres, Inglaterra.

Objetivos de Investigação

O presente projeto de investigação, tem como objetivos:

- Verificar e aprofundar o posicionamento da mulher no âmbito do design, desde o início século XX até à contemporaneidade, de forma a adquirir bases para o melhor desenvolvimento deste projeto de investigação;
- Aprofundar o meu conhecimento sobre o avanço da valorização da figura feminina no contexto social, a fim de promover a sua inserção na temática da cultura visual e do design português;
- Averiguar sobre a desigualdade de género presente no âmbito do design, destacando o papel das mulheres no mesmo, avaliando e identificando casos particulares relevantes para o contexto social atual, estabelecendo-se como uma parte integrante deste projeto;
- Realizar uma proposta projetual que consista numa coletânea de *fanzines*, tanto descritiva quanto visual, que aborde os exemplos apurados ao longo da investigação;
- Avaliar e compreender de que forma a utilização das *fanzines*, se pode determinar enquanto um método de autoexpressão, visual e interativo, a fim de contribuir para a valorização das mulheres no design em Portugal;
- Contribuir para um conhecimento mais equitativo do design gráfico e da ilustração em Portugal, assim como para os estudos femininos em geral, contribuindo para o desenvolvimento de umas das linhas de investigação da UNIDCOM/IADE-UE (*Mapping Portuguese Design*), dando continuidade a temas semelhantes, embora noutras áreas do Design, já anteriormente desenvolvidas por investigadores do Centro.

Problemática

Após uma breve descrição a respeito da história e definição do objeto de estudo é agora importante levantar alguns dos problemas que este apresenta. O principal problema manifesta-se através da ausência de materiais escritos, que evidenciem o trabalho e a ascensão das mulheres no âmbito da cultura visual, mais especificamente, no design gráfico português. A constatação deste problema surge, precisamente, após uma pesquisa e levantamento de materiais de suporte à investigação para o presente projeto.

Nesta pesquisa, verificou-se uma insuficiência na demonstração do trabalho e progresso das mulheres designers em Portugal ao longo dos anos, tornando a manifestação desta temática residual e ainda com muita informação por explorar. Deste modo, é verificável a existência de uma lacuna na documentação e reconhecimento da evolução da figura feminina no design português, desde o início do século XX à contemporaneidade, não existindo suportes suficientes que documentem esta evolução e que coloquem as mulheres no mapa do design português.

Aliado ao problema anteriormente mencionado, é também possível evidenciar a desvalorização geral da figura feminina no ambiente profissional do design, que apesar de ter vindo a diminuir com a evolução da profissão, ainda é uma realidade evidente. Uma investigação levada a cabo pela RTP Notícias concluiu que existe uma desigualdade salarial entre homens e mulheres:

“O estudo mostra uma vez mais que as mulheres portuguesas, em comparação com os homens, levam sempre menos dinheiro para casa. Valor que pode chegar a 600 euros de diferença. Além de piores salários, as mulheres são menos promovidas, têm empregos mais precários e um maior risco de pobreza, apesar de entrarem no mercado de trabalho com mais qualificações.” (RTP Notícias 28 maio, 2018).

Para além desta desigualdade, é ainda possível constatar, segundo um estudo realizado pelo Jornal Expresso, que apesar de o maior número de pessoas a concluir o ensino superior seja composto por mulheres, os cargos superiores nas grandes empresas são, maioritariamente, ocupados por homens:

“Mais de 1,8 milhões de portugueses têm o ensino superior, o que corresponde a 17,4% do total da população. Segundo os resultados provisórios do Censos 2021, divulgados esta quinta-feira pelo INE, o nível de escolaridade da população aumentou de forma muito significativa na última década. Entre os licenciados, 60% são mulheres e a maioria concentra-se nas áreas metropolitanas.” (Expresso Notícias 16 dezembro, 2021).

Estes estudos são apenas alguns exemplos, entre outros tantos, de um problema que tem vindo a atravessar gerações e que se manifesta em todas as áreas profissionais, onde o design não é exceção.

Desta forma, outro grande problema a ser evidenciado assenta, precisamente, na ausência da comunicação e da publicitação do trabalho pessoal de mulheres designers, levando a verificar a ausência de representatividade do design feminino no panorama português. Esta mesma carência de comunicação e divulgação, manifesta-se através do absentismo de exposições em museus e galerias nacionais, onde o trabalho de diversos nomes femininos, presentes no mundo do design, poderiam ganhar palco e contribuir para o posicionamento do design gráfico num espectro mais abrangente. Esta falta de representatividade do design feminino português, manifesta-se, não apenas por meio de museus e galerias, como também, através de formatos editoriais, tais como revistas e *fanzines*, que muitas vezes assumem um papel fundamental para a comunicação da cultura visual.

Com o objetivo de dar resposta aos problemas anteriormente mencionados é pertinente levantar a seguinte questão de investigação:

- De que forma a utilização das *fanzines*, enquanto método de autoexpressão visual e interativo, se pode estabelecer como um contributo para a valorização e enaltecimento do papel feminino no design português, elevando o debate sobre a igualdade numa sociedade que se encontra ainda rotulada pelo género?

Metodologia

Com o propósito de dar resposta à questão levantada e de atingir os objetivos de investigação previamente estipulados, torna-se necessário determinar a metodologia a utilizar. Numa fase inicial deste projeto é possível indicar que esta se trata de uma metodologia qualitativa, visto que o trabalho carece de uma pesquisa aprofundada sobre o objeto de estudo, geralmente utilizada na sequência do desenvolvimento de questões gerais de pesquisa, tal como, a elaboração de questões gerais relativamente à problemática em estudo (Muratovski, 2016). De acordo com Muratovski (2016, p.48), “it can be said that the purpose of qualitative research is the construction of a rich and meaningful picture of a complex and multifaceted situation.”⁵

No contexto da análise qualitativa, surgem os parâmetros de pesquisa interventiva e não interventiva. Ambos os métodos são utilizados, sendo que, inicialmente é aplicado o método de pesquisa não interventiva, na medida em que esta primeira fase se caracteriza por ser uma fase dedicada à investigação, sem intervenção da candidata. Porém, quando a fase de investigação do projeto transita para a fase de concretização, onde o projeto é de facto produzido, já se insere o uso da pesquisa de natureza interventiva, caracterizada por compreender diversos métodos de pesquisa, onde a investigação e a produção de conhecimento são aplicadas em simultâneo, tornando-se num processo interventivo (Teixeira & Neto, 2017).

Os estudos de caso também constituem um parâmetro presente na metodologia qualitativa, sendo um método utilizado como uma ferramenta específica para a recolha e análise diversificada de informações que consolidam a resolução da problemática (Baxter & Jack, 2008). Este método pode-se debruçar sobre diversos exemplos, tornando-se benéfico para a investigação caso seja necessário compreender e demonstrar melhor a problemática, em particular, se esses exemplos demonstrarem uma mudança ou evolução (Leedy & Ormrod, 2010). Desta forma, foram analisados cinco estudos de caso, focados em iniciativas e projetos produzidos para o contexto português.

Outro método utilizado no processo foi a execução de entrevistas, que igualmente se enquadra no método qualitativo, conciliando a sua utilização com outros métodos e pesquisa, com o propósito de reunir um maior leque de opiniões e ideias relativamente a um determinado tema (Muratovski, 2016). Desta forma, o interesse em elaborar estas entrevistas, recai precisamente sobre o objetivo de obter um maior conjunto de visões sobre a problemática em questão, a partir de uma abordagem, que, neste caso, se dedicou a compreender não apenas a opinião pessoal das entrevistadas, como também em recolher dados profissionais sobre o seu trabalho pessoal. Estas entrevistas têm como objetivo dar a conhecer o trabalho de cinco artistas: a ilustradora Joanna Latka (2022) (Apêndice 1), a ilustradora e designer Daiena Dâmaso (2022) (Apêndice 2), a arquiteta e ilustradora Marta Nunes (2022) (Apêndice 3), a ilustradora e designer gráfica Marta Poeira (2022) (Apêndice 4) e a designer e ilustradora Teresa Rego (2022) (Apêndice 5).

⁵ “Pode-se dizer que o objetivo da pesquisa qualitativa é a construção de um quadro rico e significativo de uma situação complexa e multifacetada.” (Muratovski, 2016, p.48). Tradução livre.

Estrutura do projeto

O presente projeto de investigação encontra-se dividido em seis capítulos, iniciando-se na introdução, onde se encontra apresentada a clarificação do tema, a definição do objeto de estudo, os objetivos de investigação a que se pretende dar resposta, a problemática, que suporta nela a questão de investigação, a metodologia e, por fim, a estrutura do projeto.

O Capítulo 1, aborda o enquadramento teórico, apresentando em duas etapas essenciais, partindo de uma análise internacional das mulheres na história do design gráfico, sendo esta uma análise que começa num enquadramento mais abrangente, até se focar no design feminino em Portugal, direcionando-se para uma análise apenas centrada no contexto português.

O Capítulo 2, destina-se aos estudos de caso, onde são analisados cinco exemplos, sendo estes o projeto *MoMoWo*, a Coleção Design Português, a Coleção Designers Portugueses, a instituição museológica MUDE e o projeto Errata. A escolha destes estudos de caso adveio do tema principal, considerando-se estes casos como uma mais-valia para a análise do tema.

Segue-se o Capítulo 3, a metodologia de investigação, que demonstra o desenho metodológico da investigação a fim de clarificar a estratégia metodológica aplicada. Esta estratégia divide-se em dois subtópicos essenciais à investigação, sendo estes o método quantitativo, onde recai uma análise sobre o questionário lançado e o método qualitativo, onde são analisadas as entrevistas.

No Capítulo 4, encontra-se realizada a análise e triangulação de dados. Este capítulo trata-se de uma sintetização e correlação de dados entre o Capítulo 1 do enquadramento teórico e o Capítulo 3 dos estudos de caso.

O Capítulo 5 dedica-se à estrutura do projeto, onde o mesmo é apresentado e devidamente justificado. Centra-se, essencialmente, no desenvolvimento da proposta projetual final, composta por uma componente tanto visual como descritiva do projeto *fanzine* Mulheres Criativas.

Por último, são apresentadas as considerações finais, onde é apresentada a conclusão obtida face ao projeto desenvolvido, seguindo-se das referências bibliográficas utilizadas e consultadas no decorrer da investigação do projeto. Por último, os apêndices, onde são inseridas as transcrições das entrevistas realizadas às artistas.

CAPÍTULO 1

1. Revisão da Literatura

1.1. Contextualização Historiográfica

A necessidade de associar e atribuir formas visuais a ideias e conceitos remonta à pré-história. Recolher e preservar informações através dos modelos gráficos, com o propósito de instituir a organização e compreensão dos objetos é uma ancestral necessidade do ser humano. O design gráfico contemporâneo tem uma herança que remonta aos escribas, passando por impressores e artistas, autores dos variados suportes escritos que compõem o património histórico do design gráfico (Meggs, 2012). Para Meggs (2012), se não for feito um esforço para compreender o passado do design, não será possível dar continuidade a toda a herança cultural adquirida. Ignorar este património significa cair num declínio irracional, onde todos os valores são descartados. Ainda de acordo com o mesmo autor:

“The immediacy and ephemeral nature of graphic design, combined with its link with the social, political, and economic life of its culture, enable it to more closely express the *zeitgeist*⁶ of an epoch than many other forms of human expression. Ivan Chermayeff, a noted designer, has said: the design of history is the history of design.” (Meggs, 2012, p.viii) ⁷

Para refletir sobre a história do design gráfico é imprescindível e incontornável mencionar aqueles que, para ela, proporcionaram significativas contribuições e que desempenharam um papel influente, para o seu reconhecimento enquanto profissão (Purvis, 2012). Segundo Purvis (2012) as grandes contribuições fornecidas por profissionais de design gráfico do passado, foram eternizadas e permanecem como inspirações e como fontes informativas para as seguintes gerações de designers. A análise da esfera do design gráfico dos últimos anos é contudo, mais exigente, visto que o campo do design tem vindo a expandir-se, a sua área de atuação é mais equilibrada e as disciplinas de design tornaram-se complementares. A inclusão de culturas, movimentos, obras e artistas próprios são indispensáveis, pois influenciaram e transformaram o design gráfico no que ele é atualmente (Purvis, 2012). Tal como muitos outros domínios criativos, o design gráfico atravessou diversas transformações, nomeadamente nas suas técnicas, que com o crescimento da tecnologia se tornaram em ferramentas mais digitais e redirecionaram o design para outras vertentes produtivas. Contudo, a verdadeira essência do design gráfico mantém-se e a aplicação de conceitos, através de técnicas como a organização de dados, a atribuição de

⁶ *Zeitgeist* é uma palavra de origem Alemã. Significa “o espírito dos tempos” e refere-se às tendências e interesses culturais, representativos de uma determinada época.

⁷ “O imediatismo e a natureza efémera do design gráfico, combinada com a sua ligação à vida social, política e económica da sua cultura, permitindo que se expresse mais de perto o *zeitgeist* de uma época, do que muitas outras formas de expressão humana. Ivan Chermayeff, um notável designer, disse: O design da história é a história do design.” (Meggs, 2012, p.viii). Tradução livre.

imagens a ideias e de simbologias aos elementos, fazem parte da documentação da evolução humana (Meggs, 2012).

1.1.1. O Período Pós-Modernista

Em 1922, os intitulados “artistas comerciais” começaram a ser denominados por designers gráficos, um termo desenvolvido por William Addison Dwiggins. Contudo, o uso desta expressão só ficou estabelecido após a Segunda Guerra Mundial.

O desenvolvimento do campo do design gráfico expandiu-se nas últimas décadas do século XX devido ao avanço tecnológico, que, cada vez mais, desempenha um papel fundamental no design. Esta nova era digital proporcionou aos designers um confronto constante com mensagens visuais e novos suportes de trabalho, os computadores, que possibilitaram aos designers trabalhar com mais recursos e qualidade nos projetos, que anteriormente exigiriam muito mais tempo a ser desenvolvidos. As metodologias de trabalho sofreram uma revolução que simplificou este processo (Purvis, 2012). Segundo o autor: “The current graphic design field is much broader than in the past and now includes disciplines such as motion graphics, environmental communications, and new media.”⁸ (2012, pp.vi,vii)

A transição do século XIX para o século XX proporcionou a reflexão sobre os métodos de design, que consequentemente levou muitos artistas a questionar os meios convencionais e a considerar outras perspetivas para mudar o panorama cultural. Desta forma, diversos campos das artes e do design, procuraram novos métodos de expressão e de se afirmarem neste novo ciclo. Esta mudança fez-se sentir ao longo das duas primeiras décadas do século XX, onde todos os setores a nível social, político, económico e cultural, sofreram transformações, tanto o comércio como a indústria sentiram a arrebatadora mudança dos avanços científicos e tecnológicos (Meggs, 2012).

Os designers gráficos que emergiram do pós-Primeira Guerra Mundial reproduziram a comunicação visual de maneira a que a época mecanizada fosse expressa através de conceitos visuais evolutivos, que nas décadas que se seguiram à Segunda Guerra Mundial estimulou a procura por imagens conceituais no campo do design gráfico.

A arte e o design assumiram um papel de responsabilidade na sociedade, onde as imagens eram portadoras de mensagens e narrativas, mas também de princípios e convicções, numa ligação entre a imagem e a palavra. Na segunda metade do século XX, a história das artes visuais estava ao alcance de todos os artistas gráficos, uma vez que os movimentos artísticos deste século também influenciaram diretamente a vertente gráfica e a comunicação visual. O cubismo e o seu aspeto geométrico, as alterações de realidade e escala do surrealismo e o reaproveitamento que a *Pop Art* dava às imagens dos meios de comunicação, compreendem uma

⁸ “Atualmente o campo do design gráfico é muito mais amplo em comparação ao passado e agora inclui disciplinas como Motion Design, Comunicação de Ambiental e novos meios de comunicação.” (Purvis, 2012, pp.vi,vii). Tradução livre.

parte significativa da evolução do design gráfico nesta época, que se encontra, inevitavelmente, relacionada à pintura e à arquitetura moderna (Meggs, 2012). O campo da autoexpressão foi cada vez mais conquistado pelos artistas gráficos, nas décadas que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, uma liberdade que possibilitou a criação de objetos visuais pessoais que influenciaram estilos e técnicas particulares (Meggs, 2012).

Em 1970, a época moderna começou a ser questionada por muitos que previam o seu desfecho na arte e no design, numa altura em que as regras culturais enfrentaram desconstruções significativas na sociedade. Socialmente, os princípios implícitos no modernismo começaram a ser contestados e a procura constante por igualdade, maioritariamente pelas mulheres e minorias, promoveu o crescimento da diversidade cultural. Novas perspetivas foram colocadas, em nome daqueles que procuravam corrigir lacunas e discriminações praticadas ao longo dos métodos históricos. Assim, o termo pós-modernismo foi adotado por elementos de várias áreas, como arquitetos, teólogos e feministas, de modo a manifestar as transformações culturais (B. Meggs, 2012).

O movimento pós-modernista refletiu no design como um meio de indicar projetos de designers e arquiteto que romperam com o estilo que dominava desde a Bauhaus. Segundo Meggs (2012), o pós-modernismo desafiava a organização e o perfeccionismo da era moderna, através de intervenções irreverentes no design. Os termos e os contornos do design apresentam valores subjacentes da sociedade e da política, que manifestam ideologias e comportamentos da época. Enquanto os modernistas desvalorizaram as referências históricas, os designers pós-modernos reconheceram esse património e utilizaram-no como um recurso para expandir uma nova variedade de alternativas no design (Meggs, 2012). Desta forma, o design gráfico pós-modernista evidencia a liberdade dos artistas, permitindo a intuição pessoal ao contrariar os valores do modernismo que ocuparam grande parte do século XX. Foi um período, segundo Meggs (2012, p. 481) “of inclusion and expanding possibilities enabled many designers to experiment with highly personal, even eccentric, ideas”⁹, onde os designers poderiam criar espontaneamente e dar resposta aos traços históricos, incorporando-os nos seus projetos.

Independentemente da ligação entre o design gráfico e a era digital, a relação do campo do design gráfico com a estética da sua história não pode ser ignorada. As raízes do design gráfico baseiam-se no seu passado e esse património desempenha um papel fundamental na vertente educativa do design, principalmente numa época em que as noções de design são cada vez mais desconstruídas. Compete às próximas gerações de designers compreender a história da sua própria profissão (Purvis, 2012). De acordo com Meggs (2012):

⁹“(...) um período de inclusão e expansão de possibilidades, que permitiram que muitos designers experimentassem ideias altamente pessoais e até excêntricas.” (B. Meggs, 2012, p.481). Tradução livre.

“The new generation of graphic designers must take it upon themselves to define new aesthetics in electronic media and not allow the technology to define them. In doing so, they can lead the way to new and more effective approaches to their field.” (p.572)¹⁰

Apesar do foco se debruçar sobre a essência visual do design gráfico é necessário refletir sobre os designers, os seus valores, o impacto social do design e os conceitos implícitos nas formas. Para isso, a utilização dos métodos tradicionais de investigação, revela-se insuficiente na tarefa de abordar a história da arte num contexto contemporâneo, do avanço histórico e singular do design gráfico (Purvis, 2012).

De acordo com Purvis (2012), contornar estes métodos tradicionais começa por impulsionar a troca entre designers, sendo este um avanço determinante para o progresso do design gráfico, numa era completamente digitalizada onde este impulso vai revigorar o design gráfico atual. Investigar o design com base na sua individualidade e nos seus projetos mais célebres é cada vez mais um impedimento à procura de novas respostas, que acrescentem de facto à sua investigação (Purvis, 2012).

1.1.2. A Historiografia das Artes Gráficas e Visuais

A organização da História do Design Gráfico tem vindo a ser pauteada em torno das práticas profissionais contemporâneas, onde os elementos precedentes na sua história são traçados num segmento cronológico, composto por sucessões estilísticas (Blauvelt, 1994).

Segundo Margolin (1994) a História do Design não foi devidamente aprofundada e compreendida, o que impossibilitou o design gráfico de se desassociar da própria História do Design, promovendo assim uma desorganização neste domínio. Desta forma, compreende que existe uma amálgama entre o design gráfico e a comunicação visual dentro da sua história, uma vez que a comunicação visual se estabelece enquanto uma categoria mais ampla, com práticas distintas do design, exigindo assim uma composição histórica própria e um método narrativo desassociado da História do Design Gráfico (Margolin, 1994).

Blauvelt (1994) considera que a História do Design Gráfico está emersa na História do Design, sendo este um campo de estudo que envolve todas as práticas de Design, unificando-as num todo. Contudo, apesar de todas as formas e atividades de design se cruzarem entre si, manifestando-se de acordo com alguns aspetos em comum, a sua individualidade histórica demonstra diferenças, carecendo de uma abordagem mais específica. Assim, o Design Gráfico enquanto um campo distinto de investigação, necessita de um contexto histórico próprio, unicamente focado nos seus traços. De acordo com Margolin (1994) a História do Design Gráfico não segue uma trajetória simples e direta que possa ser assinalada por uma ideia unificadora, devido à ausência de padrões

¹⁰ “A nova geração de designers gráficos deve assumir a responsabilidade de definir novas estéticas nos meios de comunicação eletrónica e não permitir que a tecnologia as defina. Ao fazer isto, podem abrir caminho para abordagens novas e mais eficazes no campo.” (B. Meggs, 2012, p.572). Tradução livre.

partilhados, definidores do desenvolvimento profissional, tal como um apoio informativo comum, para justificar aquilo que seria a definição do que é o design gráfico.

Apesar de existirem diversos suportes literários dedicados à demonstração da História do Design Gráfico, em nenhum se encontra clarificado o seu progresso, a fim do desenvolvimento integral da uma estrutura narrativa, que possa iniciar uma explicação do design gráfico enquanto técnica (Margolin, 1994). Para Margolin (1994), estes mesmo formatos literários, apesar de essenciais para traçar as raízes do design e fornecer legitimidade à cultura, muitas vezes oprimem as definições técnicas, entre as diversas práticas do design gráfico. Assim sendo, entende que estes suportes não são demonstrativos, nem da História do Design Gráfico, nem da história da comunicação visual, mas sim uma mistura entre ambos onde as características que os distinguem são suprimidas. Conforme Margolin (1994), se não for a História do Design Gráfico a dignificar as diferenças que definem cada prática, não existe forma de demarcar o seu desenvolvimento social. Assim, esta abordagem desempenha uma função muito mais eficaz, no objetivo de consolidar a construção da identidade visual do design gráfico, em vez da sua união a cada atividade que compõem elementos para a comunicação visual.

Segundo Triggs (2011), o design gráfico ainda se encontra dedicado à procura do seu passado. Contudo, diversas disciplinas associadas ao design começam a construir o seu caminho histórico, estabelecendo práticas de investigação, como arquivar, documentar e traçar a escrita crítica da sua história, através de publicações, envolvendo-se diretamente por meio das mesmas, em contextos sociais, culturais e políticos. Desta forma, áreas como o design de moda e o design industrial destacam-se pelas suas convenções que contribuíram para a construção de um registo histórico, desde cedo implementado: "Graphic design history in the present is looking for its past; in doing so, it paves the way for the future of graphic design." (Triggs, 2011, p.6)¹¹

Embora seja necessária a existência de historiadores de design mais aptos, na tarefa de proporcionar um contexto sólido para a interpretação dos objetos gráficos, devemos também atribuir reconhecimento aos historiadores já existentes que tem vindo a contribuir com as suas capacidades e investigações para potencializar o desenvolvimento do design gráfico enquanto técnica (Triggs, 2011). Conforme os estudos da cultura visual aumentam, influenciam a valorização pelos investigadores e historiadores de design gráfico. Porém, ainda existe um longo caminho a percorrer, no que diz respeito ao desenvolvimento de elementos críticos para a análise das peças que compõem a comunicação visual (Triggs, 2002).

¹¹ "Atualmente o design gráfico ainda está à procura do seu passado; ao fazê-lo, abre o caminho para o futuro do design gráfico." (Triggs, 2011, p.6). Tradução livre.

1.2. As Mulheres na Historiografia

Historiadoras feministas começaram a investigar as barreiras colocadas à possibilidade de as mulheres construírem a sua própria profissão no campo artístico, que conduziu ao reconhecimento de várias mulheres que ultrapassaram estas mesmas barreiras. Os historiadores de design gráfico estabeleceram a intenção, de encarar a discriminação presente nas ideologias da sua própria área profissional, tomando como ponto de partida, a distinção de mulheres específicas e a documentação da posição destas mulheres na História do Design Gráfico (Thomson, 1994).

Martha Scotford Lange foi pioneira no início deste percurso ao demonstrar que grande parte da literatura utilizada, como meio de lecionar o design gráfico, era composto por uma quantidade insuficiente de trabalhos de “grandes” nomes masculinos no design, onde os historiadores do design perpetuavam com a anulação, consciente ou inconsciente, das mulheres neste campo, o que promoveu a implementação de um cânone (Thomson, 1994). Segundo as palavras de Scotford (1994): “The conventional graphic design history literature of the past decade has had a difficult time with women designers.” (p.370)¹²

Em conformidade com Scotford (1998), a reestruturação do estudo histórico através de conceções distintas e direcionadas a outras categorias, têm desempenhado um papel primordial para com o estudo feminino na história. Esta nova análise, reforça a importância de perceber os aspetos e o progresso do coletivo, ainda que não se deixe de fazer menções individuais das mulheres no design. Interessa, portanto, perceber de que forma as designers gráficas se moldaram ou se insurgiram, face a esses “papéis”.

Scotford (1994) define que o estudo e a descrição da experiência das mulheres designers, reconhecida como universal, é na realidade uma experiência vivida por homens. Considera-se, portanto, que para melhor compreender e analisar as mulheres no design é imprescindível executar uma comparação entre as suas experiências e as experiências dos designers masculinos da mesma época. Ainda assim, o recurso à análise do presente torna-se num método essencial para a interpretação de lacunas inseridas no passado, sendo precisamente através deste balanço que surge a possibilidade de relacionar referências e levantar questões pertinentes. Ainda o mesmo autor menciona que, através de uma adaptação sobre a compreensão da prática do design e do papel que desempenha, em substituição de uma análise centrada em designers individuais, utilizada como a única forma objetiva e singular de estudar a História do Design Gráfico, será possível incluir as mulheres designers e o seu trajeto.

De acordo com Thomson (1994) o processo de documentação das contribuições femininas no design gráfico torna-se bastante complexo, uma vez que é incomum a existência de mulheres a desempenhar cargos de chefia em agências de publicidade, editoriais ou revistas, o que torna as

¹² “A literatura convencional da história do design gráfico da última década, teve dificuldades em abordar as mulheres designers.” (Scotford, 1994, p.370). Tradução livre.

referências da colaboração das mulheres insuficientes. Deste modo, a única alternativa no processo de apurar mais dados é precisamente ir além da história pré-concebida do design gráfico e recorrer a outros estudos, como estatísticas, temas da história sufragista, títulos e registos institucionais de escolas de arte e design ou artigos e revistas. Conforme mencionado por Buckley (1986): “Women's design, which often falls under the label of traditional, has been especially ignored.”¹³ (p.13)

Em concordância com Thomson (1994), definir a história das mulheres no design gráfico é algo essencial a favor da paridade e da clarificação das verdadeiras condições culturais, políticas, sociais e económicas em que o design gráfico teve início.

Segundo Triggs (2002), apesar de já existirem suportes onde o trabalho das mulheres designers é representado, muitos deles não são inteiramente demonstrativos do percurso histórico das mulheres no design. Desta forma, estes documentos não dão resposta a vários pontos interessantes, assentes na escolaridade ou formação que estas mulheres designers podem, ou não, ter recebido, ou até mesmo mencionar a sua idade com o propósito de recolher mais dados sobre a sua ligação com as diversas ondas feministas, de modo a fornecer um ponto de partida útil na tarefa de analisar a gestão entre as mulheres trabalhadoras, a vida pessoal e os seus interesses. Assim sendo, estes suportes arriscam em se tornar numa averbação do “quem é quem” no design.

De acordo com Buckley (1986), para que a história do design apresente um conjunto de informações concretas em relação às mulheres, os investigadores e historiadores devem insurgir-se, face aos rótulos espelhados na esfera do design, de forma a desmistificar a origem ideológica da associação do “feminino” à sensibilidade e à decoração. É também fundamental que os historiadores do design invistam no reconhecimento do eixo patriarcal, visível nas questões de imparcialidade laboral que se apoiam na constituição física feminina para definir competências próprias de um tipo de design. Para Buckley (1986), os historiadores e investigadores do design devem diferenciar o papel interventivo que as mulheres designers têm vindo a desempenhar ao longo da história do design.

Em 1971, a historiadora Linda Nochlin questionou, o porquê de não “existirem” grandes mulheres artistas. Estas dúvidas levantadas por Nochlin foram decisivas para o progresso dos estudos sobre a história da arte que visavam recuperar tanto as obras como os nomes das artistas femininas que se encontravam claramente ausentes da história (Littlejohn, 2014). Após as primeiras imprecisões colocadas por Nochlin, mais investigadores da história da arte começaram a questionar esta omissão e o porquê do registo insuficiente das mulheres na história do design, porém, com exceção da arquitetura, o progresso feito não foi suficiente para analisar empiricamente o envolvimento das mulheres como profissionais do design (Littlejohn, 2014).

¹³ “O design feminino, que muitas vezes se enquadra no rótulo de tradicional, foi especialmente ignorado.” (Buckley, 1986, p.13). Tradução livre.

1.2.1. Envolvimento dos Movimentos Feministas

Os princípios da História do Design Gráfico serviram como um ponto de partida para suportar grande parte das discussões e contrariedades focadas, principalmente, nas questões do contexto social. Surgem, portanto, as primeiras iniciativas, realizadas em nome das convicções feministas, onde disciplinas como a arquitetura, design de produto e publicidade foram indispensavelmente utilizadas no confronto entre as ideologias do patriarcado no design. Estes ideais feministas foram um contributo substancial para a História, que conduziram ao progresso da sua análise crítica, para um melhor entendimento dos efeitos sociais no design, na medida, em que através desta investigação por respostas particularmente associadas às críticas concebidas pelo feminismo, nasce como maior objetivo a recuperação dos papéis de várias designers gráficas, classificadas como esquecidas na história (Blauvelt, 1994).

Segundo Buckley (1986), as abordagens feministas perante a história do design têm conquistado uma posição influente, desde o planeamento de programas de ensino à promoção de conferências e de lançamentos editoriais como meios de transmitir as atividades de historiadoras, estudantes e praticantes do design feminista. Conforme apontado por Giselda Pollock (1982), “a feminist approach is neither a side-issue nor a novel historical perspective – it is a central concern of contemporary design history” (Pollock, citado por Buckley, et al., 1986, p.4)¹⁴. Esta visão sobre o patriarcado, fornecida por Buckley, advém de Giselda Pollock que defendia a ideia de patriarcado como não remetente ao “oppressive domination of one sex over another, but a web of Psycho-social relationships which institute a socially significant difference on the axis of sex, which is so deeply located in our very sense of lived, sexual identity that it appears to us as natural and unalterable”¹⁵, (Pollock, citado por Scotford, et al., 1994, pp.369, 370).

Cheryl Buckley encarregou-se de acrescentar à História do Design Gráfico as questões e a história feminista, ainda que esta não defenda diretamente os temas do design gráfico. Através desta análise, Buckley ressalta o desempenho de várias tarefas por parte das mulheres no design, referindo ser o resultado de um panorama restrito pelo patriarcado. Desta forma, as questões do patriarcado são trazidas para debate, sendo que este se insere na sistematização económica e capitalista de uma sociedade industrializada (Scotford, 1994). Para Gorman (2001), os estudos feministas requerem um envolvimento indispensável de assuntos onde são abordadas questões políticas, públicas e pessoais.

¹⁴ “(...) uma abordagem feminista, não é uma questão secundária nem uma nova perspetiva histórica – é uma preocupação central da história do design contemporâneo.” – Giselda Pollock, 1982. Tradução livre.

¹⁵ “(...) o domínio opressivo, em relação a um género se subvalorizar perante o outro, mas sim uma teia de relações psicossociais que instituem uma diferença socialmente significativa no eixo do sexo, o que está tão profundamente localizada no nosso próprio sentido de identidade sexual que nos parece natural e inalterável ” – Giselda Pollock, 1982. Tradução livre.

Segundo Buckley (1986), para melhor compreender as questões feministas circunscritas no design, é necessário aprofundar e investigar o patriarcado. A possibilidade das mulheres se inserirem por completo nas atividades sociais e nomeadamente, em cada secção do design, foram limitadas pelo patriarcado, que domina diretamente os contornos sociais, institucionais, económicos, psicológicos e históricos. Este domínio das ideias patriarcais resultou num conjunto de preconceitos que circunscrevem maneiras e práticas, como comportamentos exclusivos das mulheres. Estas práticas são espelhadas em determinadas ocupações e comportamentos sociais, definidos como femininos, na criação de um padrão físico e intelectual que deve ser seguido pelas mulheres. Para Buckley (1986), estes estereótipos tiveram impacto na relação das mulheres com o design, cabendo aos investigadores desta área realizar uma análise mais autêntica de como o papel das mulheres, as suas ideias e capacidades têm vindo a ser enquadradas no contexto do patriarcado.

Os movimentos feministas tiveram uma participação fundamental nas mudanças e para a reconstrução das noções do “feminino”, implementando uma nova noção de identidade sexual que se opõem ao patriarcado. O desenvolvimento das atividades profissionais, por parte de historiadoras feministas e investigadoras de arte, ocupou uma fação significativa para o progresso crítico da História enquanto disciplina, ao indicarem motivos “ideológicos para o silêncio sobre as mulheres” (Buckley, 1986.)

De acordo com Scotford (1994) a dualidade existente entre mulheres e homens designers deve-se, principalmente, às questões de género e ao modelo socialmente construído em torno de identidades, comportamentos e expectativas. Desta forma, é imprescindível que o estudo entre mulheres e homens, no espectro do design gráfico, se mantenha equilibrado, tendo em conta os pontos igualitários que os unem, tal como os pontos que os diferenciam, com o propósito de alcançar um entendimento mais abrangente. Em 1970, diversas designers, nomeadamente Sheila Levrant de Betteville, iniciaram os estudos e o levantamento de debates em torno das questões femininas no design, que iam contra as ambiguidades presentes no design modernista, supostamente composto pela monotorização masculina, com o propósito de equilibrar e clarificar as verdadeiras interpretações dos processos de comunicação (Meer, 2012).

Sheila Levrant de Bretteville foi pioneira de um método, que denominou por ser o “design feminista” e desempenhava uma função igualmente crítica face à supremacia masculina no design modernista. Bretteville apresentava como objetivo aumentar a esfera pública e profissional, incorporando mais capacidades individuais relacionadas às mulheres. Para isso, desenvolveu metodologias de design, sendo estas: a colocação de diversos entendimentos em relação a um tema; a manifestação de questões sem retorno de uma resposta; a utilização de várias perspetivas “evocativas” sobre um tema, em vez de diretas e a demonstração de incongruências existentes entre “a palavra e a imagem”. Este método incentivava uma partilha de conceitos e representações, muito mais útil que uma divulgação direta dos conhecimentos, visto que estimulava a reflexão das informações, tanto escritas como visuais (Scotford, 1994).

Segundo Buckley (2020): “Feminist theory and history provided essential critical tools that helped to challenge some of the embedded assumptions about design and the designer. Today’s reinvigorated feminism can do this again.” (Buckley, 2020, p.29)¹⁶ Ainda segundo o mesmo autor (2020), existem campos de análise que podem ser debatidos através das questões levantadas no passado, provando-as ainda úteis e pertinentes face às mudanças e às necessidades vividas até à atualidade. Considera-se, portanto, imprescindível refletir sobre os debates mais relevantes do feminismo, onde aspetos como a sexualidade e o género são abordados com bastante consideração. Para Buckley (2020), é de extrema importância analisar os papéis do design e do designer, visto que existe um defeito em limitar a esfera do design, em vez de a reconhecer enquanto uma área polissémica, matizada por uma diversidade de interpretações.

Atualmente é possível verificar que o design assegurou uma posição central na sociedade, porém, quando refletimos sobre este campo na história do design, constatamos a priorização feita pelos historiadores e a maneira homogênea como várias áreas do design foram encaradas. Entende-se que cabe aos investigadores do design a responsabilidade de identificar as lacunas e os problemas, para que estes possam ser resolvidos, contrariando as abordagens confortáveis (Buckley, 2020).

1.2.2. O Movimento *Arts and Crafts*

Tanto na história da arte, como em ilustrações gráficas e biografias de artistas americanas, encontram-se alguns dados acerca de mulheres que desempenhavam funções de ilustradoras para revistas, livros e *posters*. Ainda assim, continuam a ser evidenciados pintores, escultores e “excelentes” gravuristas, apesar de historiadoras de arte terem desenvolvido estudos sobre mulheres ilustradoras. Contudo, ao convergirem para questões culturais mais abrangentes, os historiadores artísticos apresentam a importância dos movimentos *Aesthetic* e *Arts and Crafts* para a emancipação das mulheres nas possibilidades educativas e profissionais (Thomson, 1994).

De acordo com Buckley (2020), aprender a interpretar de que forma as artistas femininas são descritas, através da revelação de princípios subjacentes e estereótipos é um processo fundamental para a desconstrução social dos conceitos de arte e de artista. Segundo o mesmo autor: “Assessing these archives prompted further questions about what doing “design” actually meant, what being a “designer” involved, and crucially, who designed.” (Buckley, 2020, p.20)¹⁷

A centralidade dos artistas, como peças representativas da história, é disputada por suportes escritos, de historiadoras feministas, que reconhecem as tarefas domésticas e as ocupações informais, como fontes principais e descritivas da sua história, que confrontam a documentação

¹⁶ “A teoria e a história feministas forneceram ferramentas críticas essenciais que ajudaram a desafiar algumas das suposições incorporadas sobre o design e o designer. O feminismo revigorado de hoje pode fazê-lo novamente.” (Buckley, 2020, p.29). Tradução livre.

¹⁷ “A avaliação destes arquivos gerou mais perguntas sobre o que realmente significava produzir “design”, o que envolvia ser um “designer” e, crucialmente, quem projetou.” (Buckley, 2020, p.20). Tradução livre.

conhecida como “oficial” através de testemunhos e entrevistas (Buckley, 1986). As recolhas biográficas, executadas por meio de entrevistas, apresentam, muitas vezes, um paradigma que leva a questionar a sua viabilidade. Este paradigma manifesta-se num padrão utilizado nas entrevistas, em que são colocadas variadas questões a nível pessoal do que profissional, às mulheres designers, em comparação com os homens, neutralizando a profissão, formação e os trabalhos de design das mulheres entrevistadas. A execução destes registos, promove a negligência, já existente, uma vez que se foca na vertente pessoal das mulheres e não na designer e nas suas práticas (Gorman, 2001).

Alguns historiadores modernistas consideram que o movimento *Arts and Crafts* desempenhou um papel fundamental para a conquista da presença das mulheres nas artes aplicadas (Thomson, 1994). As convicções levantadas pelo movimento *Aesthetic* e pelo movimento *Arts and Crafts*, trouxeram uma grande projeção para as artes aplicadas, para as artes decorativas e domésticas, possibilitando às mulheres um maior envolvimento, ainda que continuassem a ser apontadas pelas habilidades relacionadas ao seu género (Thomson, 1994).

De acordo com a investigação de Thomson (1994): “Women ought to do the best work in book-binding, for they possess all the essential qualifications of success: patience for detail, lightness of touch, and dexterous fingers.” (The Craftsman, citado por Thomson, et al., 1902, pp.33-34)¹⁸.

¹⁸ “As mulheres devem fazer o melhor trabalho na encadernação, pois possuem todas as qualificações essenciais para o sucesso: paciência para detalhes, leveza no toque e dedos hábeis.” – The Craftsman, (1902, pp. 33-34). Tradução livre.

1.3. A Profissionalização

A profissionalização do design gráfico e do que era um designer, foi incutida durante a segunda metade do século XIX, mais especificamente nos Estados Unidos. Posteriormente, a revolução tecnológica da impressão e do papel, a fotografia e a reprodução fotomecânica, foram práticas que incitaram o domínio destas atividades num padrão profissional, liderando o caminho, para que em 1900, diretores de arte, gestores de artes-comerciais, artistas de *layout* e ilustradores, fossem reconhecidos profissionalmente como “designers”. Ao longo deste processo de mudança, considerando as informações presentes na História do Design Gráfico é possível aferir que o papel das mulheres foi inteiramente marginalizado (Thomson, 1994). Esta omissão foi uma causa parcial da associação entre os elos do design gráfico e a história da impressão, retirando o design gráfico do seu contexto cultural, promovendo a desvalorização do impacto da indústria publicitária, dos recentes conceitos artísticos e dos estudos na comunicação visual (Thomson, 1994).

Ao longo da segunda metade do século XIX, grande parte dos trabalhadores na indústria gráfica eram mulheres, contudo, as suas competências laborais eram significativamente restritas. Esta situação retrocedeu quando os sindicatos, constituídos por homens, alegavam que se tratava de um trabalho fisicamente rígido, o que fez com que as mulheres fossem gradualmente forçadas a abandonar os seus empregos nestas áreas. A indústria publicitária também se tornou num espaço bastante marcado pelo trabalho das mulheres, porém, também aqui se encontram ausentes na sua história, uma vez que as mulheres não conseguiam atingir postos superiores a nível profissional, o que limitou a sua projeção (Thomson, 1994).

A possibilidade de as mulheres possuírem uma carreira própria foi uma conquista relativamente recente, visto que a algumas décadas antes, ter uma profissão não era considerado apropriado para as mulheres, especialmente para as mulheres casadas (Meer, 2012). Cheryl Buckley menciona que em todas as vertentes da esfera do design, as mulheres foram limitadas pela discriminação laboral, com base numa conjectura de feminidade e hierarquização de géneros, presente no design (Thomson, 1994).

Dado que o conceito de design apenas foi estabelecido no século XX, acabou por assumir estereótipos e princípios próprios da época, que se refletem na sua história, através de noções de feminino e masculino, bem como o design na sua história, permanecer inegavelmente veiculado a convicções patriarcais. Este conjunto de fatores motivaram a marginalização, a anulação e a desconsideração de contributos extraordinários, fornecidos por mulheres. Deste modo, assumir a imparcialidade de género, seria comprometer a credibilidade dos preconceitos que prevaleceram na indústria do design (Sellers, 2017). Em concordância com Sellers (2017), estes preconceitos presentes na profissão de design já suprimiram grandes talentos e contribuições para a área, promovendo uma versão empobrecida dos resultados de design. De acordo com a autora:

"That women have been so woefully underrepresented is not a new discovery. Design historians have been addressing the issue since the 1980's. Among the many, Isabelle Anscombe's book *A Woman's Touch* (1984) was one of the first to focus on women's contributions to textile, interior and furniture design. In 1988 Liz McQuiston wrote *Women in Design*, highlighting contemporary women working across multiple design disciplines." (p.08)¹⁹

Foi no final do século XIX que surgiu o progressivo acesso ao design, sendo que até à data não era permitida a admissão de mulheres, estudantes e praticantes, nas instituições de arte e design, o que revelou uma transformação nas mentalidades, em relação ao papel das mulheres, como uma parte integrante na sociedade. No início do século XX, à medida que a sociedade experienciava as consequências de duas Guerras Mundiais, na sequência destas mudanças, surge também o movimento feminista, a favor da liberdade das mulheres, que estabeleceu o caminho da luta pela paridade nas áreas profissionais (Sellers, 2017).

Segundo Sellers (2017), desde sempre que as mulheres compõem uma parte significativa no design enquanto profissão, tanto como praticantes, como também, enquanto educadoras e oradoras da área. Porém, os nomes mencionados como sendo as maiores referências no mundo no design são predominantemente nomes masculinos. Os homens pioneiros do século XIX continuam a ser celebrados, tal como os fundadores dos museus e instituições dedicadas ao design, devido às suas inegáveis contribuições, contudo, esta narrativa maioritariamente masculina, ocidental e eurocêntrica está em falha com todas as mulheres e minorias, que consecutivamente são desviadas para as subcategorias do design. De acordo com a autora:

"When asking why so few women reach the top of design, the influential design critic and author Alice Rawsthorn noted, 'The short answer is the same lack of self-belief and entitlement that dogs them in every other profession, combined with opposition from those who commission the majority of design project, most of whom are men.'" (p.12)²⁰

Nas empresas as funções de liderança são normalmente desempenhadas por homens, tal como são os homens que compõem o maior número de jurados nas competições, o maior número de oradores nas conferências e são também, os mais reconhecidos e premiados a nível profissional, algo dificilmente concedido às mulheres. Contudo, devido à determinação dos movimentos feministas e à frequente participação das mulheres no design gráfico, este espaço tem vindo a ser, lentamente, conquistado ao longo da última década. Este avanço feminino fez-se

¹⁹ "Que as mulheres tenham sido tão lamentavelmente sub-representadas não é uma descoberta nova. Os historiadores do design têm abordado esta questão desde 1980. Entre os muitos, o livro de Isabelle Anscombe *A Woman's Touch* (1984) foi um dos primeiros a se concentrar nas contribuições das mulheres para o design têxtil, de interiores e de móveis. Em 1988, Liz McQuiston escreveu *Women in Design*, destacando as mulheres contemporâneas que trabalham em várias disciplinas de design." (Sellers, 2017, p.08). Tradução livre.

²⁰ "Ao perguntar por que razão tão poucas mulheres atingem o topo na carreira de design, a influente crítica de design e autora Alice Rawsthorn aponta, 'A resposta mais breve é a mesma falta de autoconfiança e direito que os persegue em todas as outras profissões, combinada com a oposição daqueles que encomendam a maioria dos projetos de design, a maioria dos quais são homens.'" (Sellers, 2017, p.12). Tradução livre.

sentir, tanto no desenvolvimento da literatura, para publicações profissionais, como no desempenho de cargos de liderança nas organizações e na premiação profissional das mulheres. Ainda assim, as mulheres compõem um baixo número enquanto oradoras, sobre e para a profissão de design gráfico (Scotford, 1994).

1.3.1. As Limitações de Género nas Práticas de Design

De acordo com Buckley (1986), o papel das mulheres no design tem se vindo a manifestar, desde a sua intervenção como praticantes, teóricas, críticas, historiadoras e com uma função representativa desta área. Porém, uma análise mais profunda sobre o conceito e as práticas da história do design, transferem uma ideia oposta. É perceptível a marginalização avassaladora, tanto em relação à exclusão que é feita, como em relação ao pouco mérito atribuído às designers, levando-nos a entender este acontecimento como uma consequência direta de métodos historiográficos próprios, que priorizam estilos, tipos, categorias e movimentos de design diferentes, que se tornam sobretudo injustos e perpetuam a omissão das mulheres na sua história. De acordo com Buckley (1986), a inexistência da figura feminina na História do Design deve-se ao facto das mulheres, no passado, estarem subjugadas ao patriarcado e circunscritas pelo seu género, visto que, as noções do patriarcado, são suportadas pela ideologia de que as práticas masculinas se determinam mais relevantes do que as práticas femininas, por conseguinte merecem ser mais valorizadas e reconhecidas.

Entende-se, portanto, que foi determinado um conjunto de capacidades específicas de género, que definia as mulheres, biologicamente mais vocacionadas para executar determinadas práticas de design, sobretudo na vertente das artes decorativas, ilustração, joalharia e costura, que aparentemente, reforçam a noção do “feminino”. Esta tendência em distinguir as capacidades das mulheres no design, com base no seu género, parte de um conceito, socialmente pré-estabelecido, das noções de “feminino” e “masculino” e da atribuição de diferentes valências a cada um dos géneros (Buckley, 1986). Segundo Buckley (1986), socialmente foi implementada uma hierarquização dos princípios e competências no design, fundamentados pelo género, uma consequência do envolvimento entre o design e o patriarcado.

No entanto, era aceite que as mulheres desempenhassem funções profissionais como designers gráficas e que trabalhassem como tal, sendo empregadas em locais onde as suas aptidões físicas, enquanto mulheres, se enquadrassem. Estas particularidades resumiam-se por serem características culturalmente limitadas ao sexo feminino, como as mãos mais pequenas e delicadas, adequadas para os trabalhos de tipografia. Desta forma, ainda que desimpedidas de trabalhar como designers, as mulheres foram sempre compelidas a executar as funções que não interferissem com os interesses masculinos, sendo estas as abordagens decorativas, domésticas e a ilustração. Quando ultrapassados estes contornos, socialmente desenhados por homens, as mulheres designers foram descredibilizadas, ignoradas e até apagadas da história (Thomson, 1994).

Conforme Buckley (2020), o processo crítico de objeção ao design, por parte de investigadores, historiadores e profissionais da área, a respeito da interação entre a figura feminina e o design é algo que se estende até à atualidade, apesar do design ser, cada vez mais, uma área sob escrutínio. As lutas feministas tornaram-se indicadoras do movimento das mulheres, promovendo a expansão do seu domínio, tornando as “questões da mulher” num assunto a ser enfrentado na sociedade. Esta intervenção fez com que a quantidade de escolas e instituições de ensino superior, nomeadamente as instituições de belas-artes e artes aplicadas, disponíveis para as mulheres, crescessem radicalmente. Esta alteração de comportamento perante as artes e a educação, proporcionou às mulheres um novo panorama, no entanto, foram constantemente incentivadas a abordar questões domésticas no seu trabalho ou direcionadas para a vertente decorativa (Thomson, 1994).

De acordo com Meer (2012), as ideias pré-concebidas em relação às mulheres e às definições de “feminino”, suprimem as mulheres designers, na medida em que são tratadas com base em conceitos restritivos e não com igualdade. Esta disparidade influenciou muitas mulheres que queriam atingir um certo patamar e renome no design, a assumir tarefas ditas “femininas”, como a ilustração, a utilização de cores ténues e linhas graciosas, enquanto os homens se focavam em desenvolver o design com maior “seriedade”, através de abordagens mais racionais e exigentes.

A hierarquização das várias vertentes do design originou uma dualidade, entre mulheres que se resignaram a desempenhar funções dentro das áreas de design, definidas como adequadas ao seu género, e mulheres que decidiram trabalhar em design de interiores, cerâmica, joalheira e costura. A resiliência destas mulheres, contribuiu até hoje para a composição de uma história do design extremamente rica e volumosa (Sellers, 2017).

1.3.2. A Bauhaus

Segundo Sellers (2017), talvez seja possível contextualizar o motivo pelo qual as mulheres foram institucionalmente excluídas da história, após a sua adesão à profissão de designers. Instituições e movimentos como o *Arts and Crafts*, no final do século XIX, e o instituto da Bauhaus, na segunda década do século XX, encorajaram de forma ativa a entrada das mulheres na indústria do design, no entanto, apesar da suposta intenção pela igualdade de oportunidades, cada instituição não conseguiu desconstruir as desigualdades existentes, acabando até por as acentuar, através da hierarquização de género, pela separação das disciplinas alegadamente apontadas como apropriadas para as mulheres, tais como as artes decorativas, e para os homens, como a arquitetura e os metais (Sellers, 2017). De acordo com Meer (2012) :

“(...) The often unconscious or unquestioned notions of a ‘feminine’ type of design and the efforts to correspond to them are also major reasons why women at the Bauhaus, with few exceptions, were active in the weaving workshop, despite the professed modernity of the school.” (Meer, 2012, p.388)²¹

A *Bauhaus* tornou-se na casa dos grandes artistas, associada maioritariamente aos homens, ainda que esta instituição estivesse repleta de mulheres artistas com bastante potencial. Contudo, a Bauhaus vivia sobre o conceito de “igualdade absoluta” e na execução do Manifesto da sua inauguração, declarou que a desigualdade entre o “sexo belo” e o “sexo forte”, não deveria existir. Desta forma, a Bauhaus foi das primeiras instituições a proporcionar oportunidades às mulheres e a convidá-las ativamente a participar nas suas atividades, que fez com que o número de mulheres superasse o número de homens na instituição.

Apesar das suas iniciativas, a Bauhaus não cumpriu completamente com os valores de igualdade que advogava, visto que a quantidade de mulheres a aderir ao seu programa se tornou imprevisto e poderia comprometer a credibilidade da instituição. Posteriormente, foi estipulado um limite de candidaturas femininas, com cotas, que direcionou, gradualmente, as estudantes para temas menos “desafiantes” (Sellers, 2017), que, tal como afirmado por Sellers (2017): “It was a prejudice that would have significant impact.”²² (Sellers, 2017, pp.45,46)

1.3.3. Os Suportes Académicos

De acordo com Clegg e Meyfield (1999), as questões de género são cruciais para a construção de um equilíbrio, por isso as desigualdades existentes podem e devem ser expostas e contestadas. Cabe aos investigadores e educadores do design debater as principais linguagens disciplinares que limitam o papel do design e desmascarar a interpretação histórica dos “homens notáveis” na esfera do design. Para Clegg e Meyfield (1999), falhar com a realização deste esclarecimento, devido a conceitos de género adulterados é falhar, principalmente, com todas as mulheres, estudantes e praticantes de design. Desta forma, as questões de género devem ser abordadas como centrais e não como um tema secundário ou complementar, onde o design é destinado aos homens e as mulheres estão implícitas como o “problema” (Clegg e Mayfield, 1999).

Em concordância com Meer (2012), apesar dos consecutivos debates políticos e académicos levantados a favor da paridade entre géneros ainda é possível constatar como estas discrepâncias se encontram complexamente anexadas à cultura. A literatura académica carece de uma visão mais profunda, onde sejam descritas designers gráficas influentes, desde 1890 até à atualidade.

²¹ “As noções muitas vezes inconscientes ou inquestionáveis de um tipo de design “feminino” e os esforços para corresponder a estes tipos, também são as principais razões pelas quais as mulheres na Bauhaus, com poucas exceções, eram ativas nos *workshops* de tecelagem, apesar da professada modernidade da escola.” (Meer, 2012, p.388). Tradução livre.

²² “Foi um preconceito que teria impactos significativos.” (Sellers, 2017, pp.45,46). Tradução livre.

De acordo com a autora: “The view that a woman is unable to produce creative work is found with great consistency in commentaries from the 1920s and 1950s, and as illustrated above, this continues to have an effect even today.” (p.389)²³.

A representação da história do design com base nas noções de gênero, trouxe como consequência a desconsideração de muitas disciplinas, descritas como “femininas”, por historiadores e académicos. A revisão feminista do modernismo contribuiu para reivindicar estas disciplinas, colocando-as novamente no cânone da história do design no começo do século XX, reerguendo vários nomes de artistas que se foram perdendo ao longo do tempo. Conforme a mudança de mentalidades nos meios académicos, foi possível restaurar processos e carreiras de mulheres negligenciadas ao longo dos estudos históricos (Sellers, 2017).

Segundo o mesmo autor, estatisticamente, o desempenho das mulheres tem sido significativo em diversos campos do design, visto que o número de mulheres no ensino superior em design, supera cada vez mais o número de homens, ainda que esta proporção sofra alterações quando analisado o número de mulheres que prossegue com a carreira após concluir os estudos em design. Perante uma análise específica dos campos de design é possível verificar que apenas 5% dos designers industriais e de produto são mulheres, enquanto 83% dos arquitetos são homens. As disparidades existentes manifestam-se também nas desigualdades salariais entre homens e mulheres, nas contrariedades em relação a horários e ao tempo que as mulheres necessitam dedicar aos cuidados domésticos e aos preconceitos inseridos no local de trabalho. Todas as adversidades resultam num número desproporcionalmente inferior de mulheres a ocupar cargos de lideranças na indústria do design (Sellers, 2017). Esta mesma análise estatística é replicada para as plataformas públicas, onde as mulheres ainda apresentam pouca visibilidade, visto que raramente são convocadas pelas instituições para palestras e como oradoras da sua profissão (Sellers, 2017). No entanto, a autora aponta algum otimismo na inversão desta mentalidade, embora a realidade estatística apresentada:

“As this century has moved away from the monocultures of design that were established in the last, the possibilities for change, growth and expansion are increasingly optimistic (...) So while the statistics might present a disheartening view, that are proponents of change within the industry and at the heart of their drive is a willing embrace of collaboration, dialogue, multi-disciplinary research and open-source platforms”²⁴ (p.15)

²³ “A visão de que a mulher é incapaz de produzir um trabalho criativo é encontrada, com grande consistência, em comentários das décadas de 1920 e 1950 e, como ilustrado acima, isso continua a ter impacto até aos dias de hoje.” (Meer, 2012, p.389). Tradução livre.

²⁴ “À medida que este século se afastou das monoculturas de design que se estabeleceram no passado, as possibilidades de mudança, crescimento e expansão são cada vez mais otimistas (...) Portanto, embora as estatísticas possam apresentar uma visão desanimadora, são proponentes de mudanças dentro da indústria, e no centro de sua motivação está uma aceitação voluntária de colaboração, diálogo, pesquisa multidisciplinar e de plataformas abertas.” (Sellers, 2017, p.15). Tradução livre.

Apesar das adversidades ainda existe um caminho a ser construído, como indica Rawsthorn: "Historically women have thrived on new turf where there are no male custodians, and they are free to invent their own ways of working"²⁵ (Rawsthorn, citado por Sellers, et al., 2017, p.15). Para Sellers (2017), o design é o reflexo da evolução dos tempos, sendo que o progresso da ciência, da tecnologia e das transformações sociais e económicas, são fatores que, não só estão a beneficiar a posição das mulheres, como também estão a ser ativamente impulsionados por elas.

Numa época em que os diálogos se reverteram à imparcialidade de género é possível questionar a pertinência dos debates sobre as mulheres no design. Porém, esta discussão ainda se revela válida, visto que é imprescindível compreender de que forma a cultura foi construída com base nas noções de género e de que forma estas convicções impactaram com a prática do design, para que seja possível contruir um futuro onde o design não é celebrado com base no género, mas sim com base nas competências de cada designer (Sellers, 2017).

²⁵ "Historicamente, as mulheres prosperaram em novos territórios, onde não têm a vigia masculina, e são livres para inventar suas próprias maneiras de trabalhar." – Rawsthorn. Tradução livre.

1.4. O Contexto Português

Apenas recentemente é que começou a ser desenvolvida a análise crítica do design gráfico, como uma herança presente na cultura portuguesa. O período de repressão governamental, instabilidade política e decadência financeira, vivido entre a década de 1930 a 1970, criou uma barreira entre Portugal e o resto da Europa que limitou as influências do modernismo europeu durante esta época. Ainda assim, a inconsciente privação destas influências, contribuiu para o desenvolvimento de outras abordagens, descritas como únicas no design gráfico português (Meggs, 2012). Os diversos conflitos armados que surgiram ao longo desta época, o clima da Guerra Civil e a implicação de Portugal na I Guerra Mundial, deixou marcas substanciais, não só na sociedade, como no design português, que acabou por manifestar aspetos específicos, vinculadas às circunstâncias da época. (Bártolo, 2015). É possível considerar que o design, enquanto disciplina, se estabeleceu em Portugal há relativamente pouco tempo, ainda que tenha sido instituído precedentemente à década de 1960. Porém, só após este período é que adquiriu o estatuto de profissão. Este retardado reconhecimento do design enquanto disciplina e consequentemente, enquanto profissão, resultou no isolamento dos avanços políticos, económicos e artísticos a que Portugal foi sujeito, que desempenharam um papel indiscutível ao longo da Europa, entre 1926 até à década de 1970 (Meggs, 2012).

No final do século XIX, a análise e a discussão sobre as conceções artísticas ganharam espaço em Portugal, manifestando-se em todas as áreas do design, deste o design de produto ao design gráfico. Este olhar crítico proporcionou um maior entendimento e poder de observação sobre os movimentos que se destacaram na Europa, no entanto, ofuscou as produções nacionais, com exceção das execuções artísticas no campo da cerâmica, produzidas por Rafael Bordalo Pinheiro. Dadas as inovações que estavam a surgir na época, os métodos antigos continuavam a ser colocados em prática, na produção das peças correntes, que demonstrava um certo ceticismo em relação à “modernização estética e funcional” (Bártolo, 2015, p.05)

No decorrer do início do século XX, a Europa tinha atingido o seu esplendor, através das influências culturais, comerciais e industriais que apresentava, liderando este novo período, ao expandir a sua evolução industrial, os serviços científicos e as organizações coloniais. O esplendor do período da *Belle-Époque* teve impacto em Portugal e influenciou o seu design em grande escala. Este impacto faz-se sentir em diversos exemplos do design português, desde peças de mobiliário produzidas pela Carpintaria Artística de Lisboa, aos objetos de joalheira de João da Silva, na cerâmica de Bordalo Pinheiro, nos cartazes publicitários produzidos por Diogo Macedo, até às inconfundíveis ilustrações de Leal da Câmara ou de Almada Negreiros e das zincogravuras elaboradas por Marques Abreu (Bártolo, 2015).

Ainda neste período inicial do século XX, a sociedade portuguesa é tomada por uma “burguesia industrial”, onde o avanço das atividades comerciais conduziu ao desenvolvimento das indústrias, associado ao processo de modernização projetado desde o século passado. Desta forma, devido à modernidade do design português é possível compreender que esta se encontra ligada às técnicas de industrialização, urbanização e terceirização, com uma relação entre os padrões sociais e políticos (Bártolo, 2015). Segundo Victor Almeida (2015):

“Do catálogo da exposição de Armando Alves realizada em Janeiro de 1964 na Escola Superior de Belas-Artes do Porto consta um longo texto de Ernesto de Sousa com o título de *Artes Gráficas, Veículo de Intimidade* que conclui afirmando que “a história das artes gráficas em Portugal está por fazer” e defende a urgência desse trabalho.” (Almeida, 2015, p.80)

1.4.1. A Historiografia

Na altura em que a História do Design começa a ser investigada, verifica-se que esta não se encontra retratada como única, mas sim dividida em várias histórias do Design. Torna-se, portanto, relevante ressaltar a importância da construção da História do Design em Portugal, sendo que é uma investigação da qual Portugal carece, ao colocar as suas bases naquilo que são os pioneiros do design em Portugal e ao expor a pesquisa em relação às novas ferramentas e às novas formas, que surgiram no século XX, que trouxeram a reestruturação das terminologias técnicas em utilização, deste as artes decorativas às artes industriais, ao desenho industrial ou estética industrial, que foram termos utilizados por muito tempo (Souto, 2015). Segundo Souto (2015), ainda que exista consideração pela pluralidade existente, a utilização do termo “design” compreende os processos de produção e comporta os paralelismos entre as diferentes categorias presentes no desempenho de cada vertente, que se encontram conectadas à “cultura do projeto”. Desta forma, torna-se urgente compreender de que forma o design tem vindo a contribuir substancialmente para a construção da memória cultural Portuguesa desde 1900. Segundo Bártolo (2015):

“Na viragem do século XIX para o século XX são inúmeros os projetos de arquitetura a design gráfico que assumem características formais de tendência Arte Nova, mas frequentemente hibridizada pela integração de outros elementos formais ou simbólicos. As artes decorativas, campo preponderante de consolidação da Arte Nova, assume em Portugal um protagonismo reduzido, destacando-se algumas peças produzidas pela Carpintaria Artística de Lisboa, alguma cerâmica, ao gosto Arte Nova, de Bordalo Pinheiro e, no design gráfico, alguma riqueza em revistas como a *Serões e Ilustração Portuguesa*.” (Bártolo, 2015, p.74).

Na conclusão do século XIX e no início do século XX, a intenção de aperfeiçoar as artes decorativas e a origem do design em Portugal, evidencia a formação de uma posição nacionalista, composta a favor da harmonização histórica e nacional que afirmou a expressão cultural e artística portuguesa. Esta restauração apoiou-se nos estudos das tradições artesanais portuguesas, organizadas por conceituados talentos, como Joaquim de Vasconcelos, pela realização artística de autores como Bordalo Pinheiro e a sua irmã Maria Augusta Bordalo Pinheiro, Raul Lino ou pelas produções de ourivesaria e joalheira, como a Casa Leitão, situada em Lisboa (Souto, 2015).

No decorrer deste período de transição entre séculos, a Arte Nova surge em Portugal, num contexto nacional para atualizar o artesanato e as artes decorativas portuguesas. Desta forma, a Arte Nova foi interpretada em Portugal como uma mera estética decorativa perdendo-se a sua intenção inovadora de uma simbiose entre forma e função (Souto, 2015).

As influências vindas da Europa refletiam uma perspetiva eclética e diversificada, onde a coleção de diversos objetos antigos de arte e artesanato e o favoritismo em relação ao passado se começaram a tornar impedimentos à construção contemporânea, o que fez com que o aparecimento do movimento *Art Nouveau* ou Arte Nova e do *Modern Style*, confrontassem este acontecimento na mudança do século (Souto, 2015). Esta passagem tornou-se fundamental para a análise e reflexão sobre as questões que envolvem a Arte e a Técnica, promovendo-se o debate sobre a evolução dos métodos utilizados, adquiridos através da industrialização, que teve um impacto significativo na cultura artística, acabando por direcionar o caminho até à nova disciplina e prática do século XX que hoje denominamos por design (Souto, 2015).

Segundo Souto (2015), a partir da implementação da República observa-se um certo reconhecimento no papel dos artistas gráficos na sociedade, nomeadamente no seu contributo para a queda do regime monárquico, o que levará à tomada de consciência sobre o valor e relevância que os artistas gráficos detinham, pelo seu poder de comunicação, verificando-se a promoção de variadas publicações que auxiliaram na divulgação das artes gráficas e da tipografia. Deste modo, surge uma nova geração, que procurava implementar outras linguagens visuais no meio artístico português, significativamente pequeno, onde existiam divergências no domínio artístico devido às consequências da alteração do regime institucional. Ainda assim, a 19 de Março de 1911, dá-se a inauguração da Exposição Livre de Artes Plásticas, no Salão Bobone, exposição essa que constituiu um marco fundamental para o modernismo português e onde oito artistas masculinos se juntaram para mostrar o seu trabalho, executado com as novas técnicas adquiridas no estrangeiro, sob influência dos novos estilos, manifestando-se assim com a forte ambição de suplantar o naturalismo que, até à época, servia uma evidente matriz nacionalista.

Em Março de 1915, o movimento modernista assume-se publicamente em Portugal, através da publicação do primeiro número da revista *Orpheu* (Souto, 2015). Como destacado pela historiadora:

“... no grafismo das novas revistas, cujo o design se alterava, com maior ou menor consciência gráfica, surgiram cada vez mais elementos com alguma similaridade com o que pela Europa se ia fazendo e, tal como em Paris ou Viena, também no final da I Guerra Mundial a *Art Déco* (...), eclode afirmando um gosto mais geométrico que o movimento predecessor, o *Art Nouveau/ Modern Style* do qual herdou alguns dos motivos da sua gramática, como fitas, ornamentações, texturas, misturas de fontes tipográficas (...)” (Souto, 2015, p.50).

No decorrer da evolução dos processos de impressão e de produção gráfica, no final do século XIX, também a qualidade e a exigência nas técnicas aplicadas se tornam mais meticulosas. A esfera editorial portuguesa sofre grandes transformações e ao longo deste processo de mudança é possível aferir a relevância de outros formatos editoriais, como as edições populares, que apesar de mais simples atendiam à qualidade do papel, da impressão, da execução gráfica e o aparecimento de novos géneros editoriais, como o almanaque. À medida que surgiam estas transformações, também a sociedade portuguesa se adaptava, no seu aspeto e composição, onde o almanaque se torna representativo da democratização de opiniões, preferências e hábitos, aos quais a imprensa procurou corresponder. No início do século XX, observa-se o aperfeiçoamento das técnicas gráficas utilizadas na produção dos almanaques, que se manifestou na produção das capas e no papel cartonado. A utilização dos almanaques como publicações populares, tornou-se numa herança histórica do editorial e do design gráfico português (Bártolo, 2015).

No decorrer deste contexto, o jornal *O Século* lança em 1903 a revista *Ilustração Portuguesa*, renovada graficamente em 1906 com uma gramática Arte Nova nas ilustrações, nas cercaduras e em algum *lettering*, animando os relatos semanais dos acontecimentos da vida portuguesa. As alterações aplicadas à revista conduzem à promoção de conferências e exposições, onde foram favorecidos autores modernistas como Diogo de Macedo, Mily Possoz, Alfredo Keil e Sarah Affonso. Mais tarde, nos anos 20, o formato da revista assemelha-se à estética “moderna e mundana” aplicada nas *magazines* (Bártolo, 2015, p.70).

1.4.2. A Afirmação do Design

Desde o final de 1950 que o design português se afirmou através da revista *Almanaque*, dirigida pelo artista gráfico Sebastião Rodrigues e da edição de Victor Palla e Costa, *Lisboa, cidade triste e alegre*. No entanto, no início da década de 1960, a estabilização do design em Portugal foi reforçada através da sua relação com as artes performativas e o cinema, onde o mesmo proporcionou um novo espaço de criação para os artistas gráficos, ressaltando o cartaz produzido

por Sebastião Rodrigues, para o filme Belarmino, produzido em 1964, com o contributo de Alda Rosa, na criação da sequência de abertura (Bártolo, 2015).

Segundo Bártolo (2015), foi durante o III Plano de Fomento, conduzido por Marcelo Caetano e impulsionado por Rogério Martins, secretário de Estado da Indústria, que o panorama português e as manobras políticas foram reconsideradas. Foi no decorrer deste período decisivo que o Secretariado Nacional da Informação termina e é desenvolvida a 1ª Exposição de Design Português em 1971, encorajada e executada pelo INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial – que surge em 1959, administrado por António Magalhães Ramalho, com o propósito de dar resposta ao “atraso estrutural na indústria”, que no início de 1960 não cumpria com a exigente urgência de “crescimento económico” que o país carecia. O INII era um instituto envolvido com centros de investigação e de formação profissional, que pretendia corrigir as falhas verificadas nas vertentes de engenharia, gestão e tecnologia e tencionava adquirir o apoio de empresas nacionais, para a execução de ensaios, inseridos na vertente tecnológica e produto, como a FEIS – Fábrica-Escola Irmãos Stephens – onde teve lugar a participação de Júlio Pomar, Alice Jorge e Maria Helena Matos, entre outros artistas. (Bártolo, 2015). Em 1969, o INII promoveu também a fundação do IADE – Instituto de Arte e Decoração. De acordo com o autor:

“A gradual, mas consciente, visibilidade do design novo português ao longo dos anos 1960 torna-se geradora de uma, igualmente crescente, produção teórica. A nomes ligados à cultura do projeto como Sena da Silva, Daciano da Costa, João Constantino, Lima de Freitas, Maria Helena Matos, Carlos Duarte, Calvet Magalhães e Nuno Portas juntam-se críticos de artes plásticas, de formação heterodoxa, como Rui Mário Gonçalves, Egídio Álvaro e, sobretudo, Ernesto de Sousa, que contribuem para o enriquecimento do debate teórico em torno do design e do posicionamento social e político do designer” (Bártolo, 2015, p.05,06).

Ainda no decorrer da década de 1960, a Fundação Calouste Gulbenkian lança uma ação de atribuição de bolsas para o estrangeiro que possibilitou a formação de numerosos alunos em design. Muitos destes alunos foram estudar para o Reino Unido, de onde regressaram como os primeiros designers portugueses com o grau de formação superior em Design, dos quais se destacam Alda Rosa, Cristina Reis, Moura Gorge, José Brandão, Jorge Pacheco e Victor da Silva. De acordo com Bártolo (2015), estes nomes compõem a “terceira geração de designers portugueses” que se tornaram nos grandes impulsionadores do design Português (Bártolo, 2015, p.6).

Devido à progressão e impacto que o design ganhou ao longo desta época, entre 1969 e 1973, são fundadas duas grandes escolas dedicadas à formação em Design, o IADE e a Ar.Co - Centro de Arte e Comunicação Visual. Estas iniciativas impulsionaram a execução de duas exposições sobre o design português, que decorreram em 1971 e 1973, e na Sociedade Nacional de Belas-Artes foram organizados diversos seminários e conferências, vindo também a surgir uma expressiva abertura de ateliers de design. A produção editorial também aumentou

significativamente, através de publicações em catálogos, revistas e jornais, onde a Fundação Calouste Gulbenkian desempenha um papel fundamental na qualidade dos novos projetos de design gráfico e industrial, que determinou a criação da revista *Gráfica 70*, a revista mais completa e emblemática do design gráfico em Portugal até à atualidade (Bártolo, 2015). Segundo o autor: “Pequenas aberturas representam, para o Portugal espartilhado do início de 1970, verdadeiras revoluções, da ordem do simbólico, mas, também, do comportamental.” (Bártolo, 2015, p.06)

Em Abril de 1974 é fundada a *Risco*, a mais ambiciosa e integrante empresa de design em Portugal, na qual estavam envolvidos Daciano da Costa e José Cruz de Carvalho. O período económico, político, social e cultural português vivido na época sofre uma rápida transformação, consequência do 25 de Abril de 1974 e do processo revolucionário que sucedeu a este acontecimento, entre 1974 e 1976.

Em 1976 é constituída a tão idealizada Associação Portuguesa de Designers, fruto da progressiva evolução do ensino e Sebastião Rodrigues oficializa a entrada dos primeiros membros, onde se dá também a transição de um design ultrapassado para uma nova e mais fortalecida realidade que os anos 1980 reafirmariam. A época que ocupou os anos seguintes foi marcada pela *Exposição Design & Circunstância*, ocorrida em 1982, uma mostra organizada na SNBA que contou com a participação de 38 designers (Bártolo, 2015).

1.4.3. As Mulheres no Design: da formação à afirmação, a presença nas exposições

A guerra colonial alterou por completo o papel social das mulheres e consequentemente, a mudança dos perfis familiares. Devido à situação de guerra, o mercado de trabalho tornou-se mais acessível às mulheres, que acabou com o papel patriarcalmente definido, do homem trabalhador e da mulher doméstica, assinalando uma evolução e emancipação feminina que modificou por completo as responsabilidades femininas, tradicionalmente definidas. Esta alteração causou uma reestruturação nos costumes entre homens e mulheres, que se traduziu na frequente participação das mulheres nas decisões, tanto do seio familiar, como socialmente e numa gradual renovação das mentalidades da época (Bártolo, 2015).

Após a Revolução de Abril, nasce uma época focada na participação social, que possibilita a organização de atividades a favor da cultura, como a execução da *Exposição Artistas Portugueses* em 1977, na SNBA onde participou Emília Nadal, Ana Hatherly, Salette Tavares, Clara Menéres, entre outras artistas. Seguidamente, também em 1977, dá-se a *Exposição de ilustração em gouaches*, de Emília Nadal, realizada no Centro de Arte Contemporânea, no Porto e a *Exposição Alternativa Zero*, de Ernesto de Souza, realizada na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Belém, onde consta a participação de Helena Almeida, Ernesto Manuel de Mello e Castro, Robin Fior, Ernesto de Sousa, Sena da Silva e Ana Hatherly (Bártolo, 2015).

Ao longo destas passagens fundamentais para a democracia portuguesa, sobressai a designer Alda Rosa, que desde 1966 desempenhou um papel significativo para com o serviço público no centro de design do INII, produziu ferramentas informativas e divulgativas para a sua comunicação (Bártolo, 2015).

Em 1970, regressam a Portugal vários artistas gráficos, entre os quais Alda Rosa, Robin Fior, Jorge Pacheco, com um percurso profissional iniciado em Inglaterra, tal como Cristina Reis e Salette Brandão, que se iniciaram no *Ravensbourne College of Art and Design*, em Londres. Ainda no panorama feminino de designers portuguesas que se formaram no estrangeiro, regressa também Manuela Gonçalves, que estudou igualmente em Londres e obteve uma bolsa atribuída pelo Fundo de Fomento e Exportação, e Teresa Seabra, com formação no *Art Centre* em Nova Iorque e com um percurso profissional que passou pelos ateliers de Nova Iorque e em Hamburgo.

Conforme a incorporação das práticas de design é estabelecida, a criação conceptual dos formatos editoriais, neste caso das capas, ou “capismo”, ganha outra proporção, ao alcançar “as tendências expressivas e críticas da contemporaneidade artística” (p.69) e contrariar certos conceitos presentes na arte conceptual e na *Pop Art*. Posteriormente, a designer elabora a capa de António Sérgio, o *Idealismo Crítico*, para a *Edição Cosmos*, e a *Crise da Ideologia Burguesa*, de Vasco de Magalhães Vilhena, onde, segundo as palavras do autor: “(...) compõe excertos de texto, título, nome do autor e um desenho como um ensaio de poesia visual.” (Victor M Almeida, 2015, p.69).

Em 1999, são desenvolvidas duas exposições, impulsionadas pelo Centro Português de Design, sendo estas, a exposição internacional *RE (F) USE X RE USE*, que apresentou 120 projetos universais de design focados da sustentabilidade e a Exposição *Meeting Point*, produzida em colaboração com a *ExperimentaDesign 99*, projeto no qual se inseriram designers profissionais como Ana Vasconcelos, Maria Gambina e Teresa Santa Maria, onde se juntam cinco instituições de design, tais como, a Lusíada, ESTGAD, ESAD Matosinhos, ESTG Viana do Castelo e o IADE, de modo a abraçar o desavio de produzir novas técnicas para os métodos de trabalho deste novo século XXI (Bártolo, 2015).

Segundo Bártolo (2015), o início do século é marcado pelo crescente aumento do número de escolas de design, de eventos, acontecimentos e da participação das empresas de design neste sentido, o que levou a uma maior divulgação do design, através dos meios editoriais, como publicações, entre as quais não deixa de ser uma referência os *Cadernos de Design, a Portugal Design, Porto&Risco, Cerâmicas, Page – Objeto de Design* e a *Creative Index Portugal*. Conforme se dá a progressiva divulgação do Design, também surgem as reflexões críticas e teóricas, nomeadamente no campo do desenho e da ilustração, nas interfaces, onde participou Maria Milano, no equipamento e na própria história do design, com o especial contributo de Helena Souto e Rui Afonso Santos. Em 2003 dá-se a primeira conferência do ciclo *Personal Views*, dirigida pela ESAD, onde se verifica a inexistência de materiais representativos e históricos relativamente ao design gráfico em Portugal (Bártolo, 2015).

Dentro deste ciclo de iniciativas pessoais, num cenário de projetos relacionais, destacam-se as designers Constança Saraiva e Mafalda Fernandes, que em 2012 inauguraram uma sequência de *Conversas*, que cultivou um expressivo sucesso e que deu origem a um elaborado projeto editorial de publicação autoral, com uma seleção diversificada de artistas, especialmente mulheres presentes no campo do design, como Isabel Lucena, Joana Durães, Mariana Veloso, Eva Gonçalves e Maria Negrão (Bártolo, 2015).

Na vertente editorial, afirmam-se as *zines*, o interesse pela ilustração e a comercialização de bandas desenhadas. Esta nova era de valorização e de preocupação em analisar e elevar o design de comunicação, contribuiu para a crescente manifestação de ilustradores, entre os quais, a designer gráfica e ilustradora Ana Biscaia (Bártolo, 2015).

A atenção e curiosidade em utilizar o formato de edição independente e pessoal, enquanto um elemento de análise e estudo advém das iniciativas desenvolvidas por Marco Balesteros e Sofia Gonçalves, que consistiam na organização de *workshops*, que se iniciaram em 2010 na Faculdade de Belas-Artes do Porto. No seguimento do contexto das publicações independentes, surge também Ana Simões, que desenvolveu o *Projeto Fair*, uma “plataforma para a publicação independente em Portugal”, entre outras designers e ilustradoras freelancers, como Sílvia Prudêncio, Ana Baliza, Catarina Dias, Célia Esteves e Raquel Pinto (Bártolo, 2015). De acordo com o autor:

“No campo do design de comunicação, em particular do editorial, o interesse pela edição de autor marca a primeira década do século, sucedendo-se, em círculo que mutuamente se reforça, as publicações próprias, os *zines*, as feiras de publicações independentes, as exposições e *workshops*” (Bártolo, 2015, pp.60,65).

Segundo Bártolo (2015), a entrada do atual século XXI trouxe a clarificação e a definição específica do design e do que representa atualmente. No início deste século, o design é imediatamente marcado pelo fim do Centro Português de Design, que até à data teria prestado diversas contribuições, especialmente desde a década de 80 até aos primeiros 10 anos do século XXI. Promoveu ações de grande importância para o enaltecimento da cultura do design em Portugal, como debates, exposições, o incentivo à premiação de trabalhos de design, a introdução de concursos e cursos de design e promoveu a internacionalização do design nacional. A APD – Associação Portuguesa de Designers – é também encerrada na primeira década do século XXI, não descurando que esta foi a primeira associação profissional de design que prestou um marcante contributo para a profissionalização do design e da terminologia profissional “Designers” (Bártolo, 2015).

O início do século XXI também é marcado pelo crescente aumento da emigração de diversos designers, que mais tarde desenvolveram várias iniciativas para promover o conhecimento do design e da cultura portuguesa, onde se destaca a iniciativa *Paz D'Alma – Design aus Portugal*, de Ana Santos, localizada em Berlim. Entretanto várias designers portuguesas que se estabeleciam no estrangeiro e conseguem afirmar o seu trabalho com distinção, como Susana Carvalho, co-fundadora do Atelier Carvalho Bernau e a designer de comunicação, Eva Gonçalves, residente em Berlim, que desenvolveu uma reflexão para a revista PLI em 2012, com o título *Otimismo full-time, design part-time. Um olhar sobre o design contemporâneo português entre gerações* (Bártolo, 2015).

Ao mesmo tempo, forma-se uma geração de designers, inevitavelmente atingida pela situação política e económica vivida em Portugal, entre as quais se destaca Márcia Novais, mencionada na revista *Print* em 2012, como uma das criadoras visuais mais influentes na sua faixa etária. Neste contexto surgem nomes de designers e artistas que se afirmam devido à ausência de trabalho, o que se traduz na urgência de iniciativas e da criação de projetos pessoais, bem como o gradual conhecimento da própria manifestação gráfica, onde a área da ilustração se torna indispensável e artistas como Catarina Sobral e Mariana Miserável ganham destaque. Outros projetos inseridos nesta linguagem autoexpressiva e visualmente ilustrativa é a produção da “zine” *Nem tudo o que reluz é ouro*, em 2013, que se dedicou a publicar trabalhos de vários jovens ilustradores, entre os quais se destaca Marta Ramos (Bártolo, 2015).

O século XXI inicia-se com iniciativas focadas na produção historiográfica do design em Portugal, nas quais se contou com a participação e coordenação de Maria Helena Souto, na edição *100 anos de Design Português*, onde, tanto a participação na elaboração de textos de Maria Helena Souto, Margarida Acciaiuoli, Ana Tostões e a resenha bibliográfica de Ana Martins Barata, contribuíram para a sintetização e progressão da história do design, atribuindo-lhe um contexto e enaltecendo artistas portugueses, entre os quais a única mulher mencionada, Conceição Silva (Bártolo, 2015). Entretanto, dá-se o aumento progressivo de atividades e iniciativas a favor da internacionalização cultural do design, onde se destaca Madalena Figueiredo, sócia fundadora da Associação Portuguesa de Designers, representante do concurso *Jovens Designers*, até 2002. A execução deste concurso foi bastante relevante, precisamente por reunir um vasto leque de designers, desde jovens designers, como designers seniores, tanto portugueses como estrangeiros, promovendo uma demonstração diversificada, tanto de projetos estrangeiros como Portugueses (Bártolo, 2015).

Segundo Bártolo (2015), os primeiros 20 anos do século XXI são marcados pela realização de duas exposições, sendo estas a exposição *Revolution 99-09* e a exposição *Como se Pronuncia Design em Português?*, que surgem com a intenção de reposicionar as passagens históricas do design português. Ao analisar estas passagens é possível inseri-las no mesmo seguimento da 1ª *Exposição de Design Português*, realizada em 1971, no *Design & Circunstância* em 1982 e na *Portuguese Design 2000*, que se realizou precisamente em 2000.

A realização destas exposições, no atual século XXI, comportam uma intenção comemorativa da memória histórica e representativa de designers de gerações anteriores, que contribuíram para o progresso do design português, especialmente na época dos anos 90 e no início de 2000, que são eternizados na história do design ao se inserirem nestas exposições (Bártolo, 2015). De acordo com o autor:

“No âmbito do design gráfico, o panorama é tão heterogéneo quanto rico em vocabulário, formatos e contextos. O aumento do fluxo de intensidade da comunicação visual da última década significou uma multiplicidade de mensagens e suportes por parte de empresas, organismos oficiais e pequenos agentes independentes, como destaque para a indústria cultural” (Bártolo, 2015, p.83).

A exposição *Revolution 99-09* empenhou-se essencialmente na demonstração do design gráfico e de produto, no panorama português, onde se juntaram cerca de 190 projetos de design, igualmente com cerca de 70 designers e estúdios (Bártolo, 2015). A exposição *Como se Pronuncia Design em Português?* de Janeiro de 2012, foi uma exposição organizada pelo MUDE, com a curadoria de Bárbara Coutinho e contou com o suporte do programa *Art on Chairs*. A organização desta exposição tinha como principal objetivo, de acordo com o autor: “debater a existência de uma identidade do design português e compreender como é que as circunstâncias geográficas de Portugal e a nossa herança histórica, cultura, tradições e consciência coletiva se refletem em termos criativos” (Bártolo, 2015, p.86). Nomes como os de, Ana Mestre, Joana Carvalho e Mariana Costa e Silva fizeram parte desta exposição, que mais tarde teve lugar em Pequim (Bártolo, 2015).

CAPÍTULO 2

2. Estudos de Caso

No decorrer deste capítulo, pretende-se aplicar um olhar crítico, de análise em profundidade e bastante descritiva, sobre casos específicos. Desta forma, esta análise é aplicada a objetos que envolvem as investigações que têm sido feitas em âmbitos académicos, museológicos e a favor do estudo e disseminação de obras no feminino, igualmente como a divulgação de ações de comunicação social desses estudos, através de livros, ciclos de conferências ou exposições, bem como a análise de como estes processos de investigação são traduzidos e aplicados em comunicação e iniciativas. Para tal, foram selecionadas iniciativas, aplicadas no contexto português, como a produção dos catálogos *MoMoWo – Women’s Creativity Since the Modern Movement*, a coleção *Designers Portuguese*, um exclusivo do jornal Público, composto por oito volumes, a coleção *Design Português*, também constituída por oito volumes organizados cronologicamente e o projeto *Errata*, desenvolvido por Inês Duarte. Por fim, pretende-se ainda analisar as iniciativas colocadas em prática pelo MUDE, de exposições a artigos e conferências, com o propósito de debater a representação, ou sub-representação das mulheres nestes eventos.

2.1. *MoMoWo: Women’s Creativity Since the Modern Movement*

O projeto *MoMoWo – Women’s Creativity Since the Modern Movement*²⁶, foi um projeto desenvolvido a nível internacional com um financiamento europeu, interdisciplinar e elaborado em parceria por sete centros de investigação universitários, entre os quais a UNIDCOM do IADE-UE, e centros de investigação de seis Estados-Membros, como França, Itália, Espanha, Holanda, Eslovénia e Eslováquia. O projeto *MoMoWo* na UNIDCOM (2014-2018), teve como investigadora principal a Professora Doutora Maria Helena Souto, que foi não apenas a líder da investigação como a representante do projeto em Portugal.

Este projeto e investigação dedicou-se ao estudo do papel das mulheres projetistas no movimento moderno, com o propósito de divulgar a herança das mulheres profissionais do design, outrora esquecidas, porém presentes na cultura europeia. De uma perspetiva interdisciplinar, o *MoMoWo* pretendeu destacar as mulheres nas áreas da arquitetura, do design industrial e do design de interiores analisando a sua importância nestas áreas para a cultura contemporânea.

A concretização deste projeto contribuiu para a projeção do design português no panorama internacional, visto que aborda um tema sobre o qual existia pouca informação e estudos aprofundados, tornando-se, pelo seu pioneirismo, vencedor de dois financiamentos. Destacou-se pela forma como promoveu a cultura no feminino, como propiciou um espaço, nunca antes criado, para a expressão feminina na disciplina do design, colmatando uma evidente falta de informação

²⁶ *MoMoWo: 100 Works in 100 Years*, <http://www.momowo.eu/>

neste campo. Desta forma, este projeto deu origem à produção de dois catálogos: *MoMoWo - Women, Architecture & Design Iteneraries across Europe* e *MoMoWo - 100 Works in 100 Years, European Women in Architecture and Design, 1918 - 2018*; e à produção do livro *MoMoWo – Symposium's 2018: Programme and Abstracts of the International Conference*.

Para além das publicações resultantes deste projeto de investigação, o *MoMoWo* deu origem à organização de várias conferências internacionais e exposições. No catálogo *MoMoWo - Women, Architecture & Design Iteneraries across Europe* é possível observar que o seu conteúdo se encontra distribuído por várias cidades europeias, entre as quais Lisboa, onde o Movimento Moderno Português é abordado e onde surge um separador destinado à pintora e ilustradora Maria Keil. Em relação ao catálogo *MoMoWo - 100 Works in 100 Years, European Women in Architecture and Design, 1918 - 2018*, é bastante elucidativo e possibilita uma maior clarificação em relação à participação das mulheres no meio artístico, onde a área de arquitetura é fortemente evidenciada, sendo mencionadas diversas mulheres a nível internacional, maioritariamente arquitetas e engenheiras. No contexto português, é possível verificar a menção de algumas artistas portuguesas, tais como: Maria Helena Matos²⁷, Alda Rosa²⁸, Teresa Nunes da Ponte²⁹, Catarina Raposo³⁰ e Cristina Reis³¹.

Ao analisa estas publicações é possível considerar este projeto como um dos mais relevantes desenvolvidos nos últimos anos, visto que aborda e clarifica questões nunca antes consideradas, sendo o resultado do *output* de investigação sobre este tema, não só a produção editorial resultante da investigação, como um movimento, o movimento *MoMoWo*, espelhado internacionalmente através da comunicação, exposições e palestras. Apesar da evidente relevância e pertinência que o projeto *MoMoWo* apresenta, enquanto investigação centrada nas mulheres projetistas, após uma análise e interpretação quantitativa, é possível aferir que neste projeto existe muito pouca prevalência do design gráfico e da participação feminina nesta mesma esfera. Contudo, este projeto colmatou uma evidente falta de informação, tal como a Revisão da Literatura indica, no sentido da ausência de documentação e estudos praticados para este fim.

²⁷ Maria Helena Matos (1911 – 2002) foi uma designer portuguesa, numa época dominada pelas ideias masculinas. Marcou a implementação dos métodos de design em Portugal. Entre 1960-1974, marcou o processo de afirmação do design português, como trabalhadora no INII, como líder do Núcleo de Design Industrial.

²⁸ Alda Rosa (1936) designer gráfica portuguesa. Fez parte da comissão da organização das primeiras Exposições de Design Português, como trabalhadora do NAAI e do INII. Trabalhou como *freelancer* e desenvolveu vários catálogos, expostos em vários museus portugueses.

²⁹ Teresa Nunes da Ponte, arquiteta portuguesa. Têm um *atelier* próprio desde 1988 e é considerada pioneira da cultura de projeto em Portugal.

³⁰ Catarina Raposo é uma arquiteta paisagista portuguesa, formada pelo Instituto Superior de Agronomia, da Universidade de Lisboa.

³¹ Cristina Reis (1945) foi uma designer gráfica e ilustradora portuguesa. Iniciou os seus estudos em design gráfico em Inglaterra. Em 1971 e 1973, participou na realização da 1ª e 2ª Exposição de Design Português, uma iniciativa do INII.

2.2. Coleção Design Português

A coleção *Design Português* trata-se de um conjunto de publicações dedicadas ao design, composta por oito volumes. Esta coleção foi um lançamento exclusivo do jornal Público em março de 2015, com edição da ESAD³² e do Verso da História e o apoio do Montepio Geral em parceria com o Ano do Design Português. Este conjunto de publicações contou com a coordenação de José Bártolo, com a direção artística de Rute Carvalho e com os contributos escritos e informativos de Maria Helena Souto, Rui Afonso Santos, Maria João Baltazar, Victor M. Almeida, Helena Sofia Silva, Cândida Ruivo, Luís Ferreira, Joana Santos, Maria Milano, Rúben Dias, Cristina Serejo, Nuno Ladeiro, entre outros. A coleção foi apresentada no MUDE e a sua conceção usufruiu de uma elevada participação por parte de vários designers.

A coleção deu origem ao debate *Design Português: Passado, Presente e Futuro*, moderado por José Bártolo e com o envolvimento de José Simões, o diretor da ESAD, de Bárbara Coutinho, diretora do MUDE, Guta Moura Guedes, comissária do Ano do Design Português, Bárbara Reis, diretora do jornal Público, Rita Pinho Branco, diretora de marketing e comunicação do Montepio Geral, do arquiteto e designer Nuno Ladeiro e do designer Jorge Silva.

O conjunto dos oito volumes intitulados: *Design Português*, são obras focadas no percurso e ascensão do design nacional, onde a história do design português é organizada de forma cronológica, desde 1900 até 2015, tornando-se numa obra singular e inclusiva, dos diversos campos que constituem o design, abordando as áreas do design gráfico, ilustração, design de produto, moda, entre outras. Desta forma, são referidos os mais diversos eventos, acontecimentos e projetos que propiciaram a evolução das práticas de design e o contexto da institucionalização da disciplina em Portugal.

O primeiro volume conta com a participação da professora Doutora Maria Helena Souto e centra-se no período compreendido entre 1900 a 1919. Ao longo deste volume são mencionados diversos artistas masculinos, designers e seus respetivos projetos, enquanto que as mulheres referenciadas resumem-se a Maria Augusta Bordalo Pinheiro³³, associada a um projeto com o seu irmão, e Sarah Affonso³⁴. Ao longo deste volume não é mencionada nem destacada nenhuma obra ou projeto, demonstrativos do trabalho destas artistas. De seguida, o segundo volume tem continuidade com Rui Afonso Santos, e aborda o período temporal entre 1920 e 1939, quando a ilustração ocupa um dos momentos mais importantes em Portugal. O terceiro volume é assinado por Maria João Baltazar, e abrange o período entre 1940 e 1959, altura em que o campo editorial começou a ganhar visibilidade. Seguidamente, no quarto volume, Victor M. Almeida contextualiza a época entre 1960 e 1979, quando surge a criação do IADE e o primeiro curso de design, o que

³² Centro de investigação da ESAD – Faculdade de Artes e Design.

³³ Maria Augusta Bordalo Pinheiro (1841 – 1915) foi uma pintora, rendeira, decoradora e designer portuguesa. Marcou a renovação da indústria das rendas de bilros em Portugal e foi pioneira do design industrial português.

³⁴ Sarah Affonso (1899 – 1983) o seu nome artístico de Sara Sancha Afonso, foi uma artista plástica e pintora portuguesa. Realizou exposições individuais, participou na Exposição do Mundo Português em 1940.

marca a gradual institucionalização do design português, juntamente com a *1ª Exposição de Design Português*, tal como aprofundado no capítulo da Revisão da Literatura. No decorrer deste volume, em conjunto com outros artistas, já são mencionadas mais mulheres artistas e designers, em comparação com o primeiro volume desta coleção, sendo estas, Alda Rosa, Maria Helena Matos, Cristina Reis, Alice Jorge³⁵, Emília Nadal³⁶, Ana Hatherly³⁷, Salette Tavares, Clara Menéres³⁸, Maria Keil³⁹, Salette Brandão⁴⁰, entre outras. Ao longo deste volume, Alda Rosa é a artista com maior destaque, apresentando-se o design para a capa do Plano Geral de Atividades da Divisão de Formação e Aperfeiçoamento do Instituto Nacional de Investigação Industrial (INII), executada em 1972, sendo posteriormente destacada a capa do 1º número da coleção *LIVRO B*, com uma curta descrição sobre o mesmo.

O quinto volume, escrito por Helena Sofia Silva, trata o período de 1980 a 1999 e apresenta Madalena Figueiredo⁴¹. Relacionadas à joalheria são mencionadas: Paula Cabral, Ana Campos, Paula Crespo, Cristina Filipe e Leonor Hipólito, e é demonstrado visualmente o design da revista *Flirt*, com a autoria de Bárbara Says, executado em 1999 para a Galeria Zé dos Bois, e ainda uma coleção de cartazes de Helena Sofia Silva⁴². O sexto volume é assinado por José Bártolo, focado na época de 2000 a 2015, e ao contrário da maioria dos volumes anteriores sugere uma diversificada menção feminina ao longo da sua composição. Desta forma, são mencionadas, a designer gráfica Eva Gonçalves, a ilustração Odalisca da ilustradora Mariana a Miserável, e a designer gráfica Sara Westermann, juntamente com o cartaz e imagens de processo que desenvolveu em 2014 para *The Portuguese Conspiracy*.

A coleção encerra com dois volumes que apresentam uma organização visual mais esquematizada, abordando variados acontecimentos desde 1900, mapeados cronologicamente e mais favorecidos visualmente, através da utilização de um vasto número de imagens. O sétimo volume é escrito por José Bártolo e esquematiza o período de 1900 a 1959, sobressaindo a menção da ilustração de Maria Vasconcelos para a *capa Aventuras de um Lusito, Coleção dos Miúdos*, nº4, executada em 1946. O oitavo e último volume, que fecha a coleção do Design Português, também assinado por José Bártolo e termina com a linha temporal de 1960 a 2015,

³⁵ Alice Jorge (1924 – 2008) foi uma pintora e ceramista portuguesa, que pertenceu à terceira geração de artistas modernistas em Portugal.

³⁶ Emília Nadal (1938) é uma artista plástica portuguesa, dedicada à pintura, ao desenho e à gravura. Foi vencedora de prémios como, o Prémios Anunciação, o Prémio Lupi de Pintura e o Prémio de Desenho Joan Miró.

³⁷ Ana Hatherly (1929 – 2015) foi uma artista plástica e escritora portuguesa, com diversas obras editadas e livros lançados.

³⁸ Clara Menéres (1943 – 2018) foi uma escultora portuguesa. Trabalhou no ramo da educação e desenvolveu vários trabalhos, desde a arte feminista, ao erotismo e à religião.

³⁹ Maria Keil (1914 – 2012) foi uma pintora e ilustradora portuguesa. Compôs obras vasta e diversificadas, desde pintura, desenho, ilustração, design gráfico, tapeçaria e azulejo. É até hoje celebrada pelo seu papel na renovação do azulejo em Portugal.

⁴⁰ Salette Brandão é uma designer portuguesa, com atividade desde 1975. Foi professora universitária entre 1976 a 2013.

⁴¹ Madalena Figueiredo (1944 – 2012) foi uma designer portuguesa. Foi sócia fundadora da Associação Portuguesa de Designers em 1976, onde pertenceu aos corpos gerentes durante 34 anos.

⁴² Helena Sofia Silva é uma designer e investigadora portuguesa. Autora do *Design Português – 1980/1999 (Verso da História)*, 2015). O seu trabalho centra-se na expressão gráfica do protesto em Portugal.

onde são destacadas a designer de moda Ana Salazar e o design de Cândida Teresa Ruivo para o jornal Blitz, em 1984.

Após uma análise quantitativa, sobre a menção feminina ao longo destas publicações é possível aferir que, embora a coleção compreenda oito volumes dedicados à evolução do design em Portugal, com inúmeros apontamentos também sobre o design gráfico e ilustração, os destaques destas obras são maioritariamente masculinos. Tal como referido nos parágrafos anteriores, são efetivamente feitas menções a mulheres no campo criativo e do design, porém, estas menções são muito pouco expressivas, ou seja, não é inserido um enquadramento que permita compreender e conhecer estas mulheres e os projetos que desenvolveram, não existindo nenhum estudo aprofundado sobre o trabalho de mulheres designers, nem sobre a sua importância para o crescimento da disciplina do design em Portugal, o que faz com que os seus contributos permaneçam desconhecidos. Relacionando com o capítulo da Revisão da Literatura, enquanto objeto de comunicação, esta coleção não define o devido espaço para as artistas femininas aparecerem, talvez devido à falta de informação ou estudos desenvolvidos nesse sentido.

2.3. Coleção Designers Portugueses

A coleção *Designers Portugueses*, composta por treze volumes, foi um lançamento exclusivo do jornal Público em maio de 2016 e contou com a edição da ESAD – IDEA e da Cardume Editores. A investigação deste projeto foi liderada por José Bártolo, o diretor científico da ESAD, e contou com a participação de outros membros da mesma instituição, tais como Inês Nepomuceno, designer gráfica das capas, e João Tiago Santos como designer gráfico do conteúdo visual interior. Relativamente à participação do conteúdo escrito, esta coleção contou com a cooperação de Leonor Ferrão, Mário Moura, Francisco Providência, Bárbara Coutinho, Maria João Baltazar, Helena Sofia Silva, Joana Quental, Helena Barbosa, Pedro Piedade Marques, Vasco Medeiros Rosa, entre outros.

O lançamento desta coleção surge na sequência da coleção *Design Português* ter sido bastante valorizada. Desta forma, o conjunto de livros que compõem a coleção *Designers Portugueses* vai além de uma abordagem e introdução histórica, ou demonstrativa, do percurso do design português, e centra-se na exibição dos mais influentes nomes do design em Portugal. Sendo esta uma coleção dedicada à apresentação de artistas nacionais, cada um dos treze volumes é dedicado a um criador, apresentando designers prestigiados nas áreas do design gráfico, ilustração, pintura, escultura, mobiliário, interiores e moda, onde cada objeto é visualmente enriquecido com uma diversa seleção de obras, de cada autor. Desta forma, é possível constatar que o principal objetivo do desenvolvimento destes produtos editoriais, passa precisamente por dar a conhecer o nome e o trabalho destes designers, considerados os mais pertinentes na representação histórica e ascensão do design português do início do século XX. De acordo com a seleção feita, estes treze volumes apresentam: João Machado, designer gráfico, ilustrador e escultor, presente no volume 1; Daciano da Costa, arquiteto, pintor e designer, sobre o qual se dedica o volume 2; no volume 3 é apresentado o designer gráfico Sebastião Rodrigues; o volume 4 dedica-se ao arquiteto, pintor, ilustrador e cartoonista João Abel Manta; o volume 5 apresenta a obra do designer gráfico José Brandão; o volume 6 é dedicado ao fotógrafo e designer gráfico Pedro Silva Dias; o designer gráfico Jorge Silva abrilhanta o volume 7; o designer José Albergaria no volume 8; João Nunes, designer de comunicação, é o nome do volume 9; o designer de comunicação Francisco Providência encontra-se no volume 10; de seguida, a designer de moda Ana Salazar apresenta-se no volume 11; o 12 é dedicado ao designer Toni Grilo e, por fim, esta coleção encerra com o volume 13 dedicado ao designer gráfico e ilustrador Bernardo Marques.

Ao analisar este conjunto de publicações é possível considerar esta coleção como uma das melhores iniciativas literárias produzidas a fim de divulgar os designers nacionais, levando em consideração a escassez de suportes literários dedicados exclusivamente ao design e designers portugueses, tal como se faz sentir no desenvolvimento do capítulo da Revisão da Literatura. Desta forma, esta coleção pode ser considerada uma forte contribuição para completar e dar a conhecer o percurso dos designers nacionais, onde o design gráfico ocupa um espaço maioritário. Contudo, na composição deste projeto, apenas um volume é dedicado a uma designer, sendo este o volume

11 referente à designer de moda Ana Salazar, fazendo com que esta seja a única mulher com destaque em toda a coleção. A evidente falta de menções femininas e de estudos aprofundados sobre o trabalho das mulheres designers, faz com que a coleção Designers Portugueses, apesar de ser uma iniciativa pertinente, não seja suficientemente representativa dos profissionais destas áreas no contexto português, acentuando uma expressiva disparidade entre a obra de criativos e criativas, e perdendo-se uma evidente oportunidade para uma mais equitativa abordagem. Acresce que este investimento na publicação de números dedicados a designers dos quais já existem monografias publicadas, se torna redundante, contribuindo ainda para o desequilíbrio no reconhecimento da igualdade de género no panorama do design nacional.

2.4. MUDE: Museu do Design e da Moda

O MUDE é um museu nacional, situado em Lisboa, fundado a 21 de maio de 2008, que se dedica à exposição de todos os tipos de manifestação do design. Esta instituição museológica defende a preservação, a investigação, a exibição e a disseminação internacional das diversas obras e coleções em que se envolve. Considerando-se multigeracional, o MUDE abrange uma seleção variada e dirigida a todas as pessoas, das mais diferentes áreas, promovendo o sentido crítico e criativo do público que o visita, “contribuindo para a formação de utilizadores mais informados, conscientes críticos e criativos, de modo a provocar mudanças de atitude perante a cultura material e a vida” (MUDE, 2014). Desta forma, o MUDE posiciona-se enquanto um museu contemporâneo, influente e produtivo, que se encontra envolvido em diversas parcerias com outros organismos, desde universidades, a empresas, instituições, entre outras. O MUDE promove um espaço onde o design e as diversas áreas artísticas coexistam em harmonia, de forma a fomentar o debate e o sentido crítico sobre os temas ligados tanto à criatividade como às questões sociais mais atuais.

O Museu do Design e da Moda conta com a curadoria e direção de Bárbara Coutinho e apresenta como parceiros diretos a Trienal de Arquitetura de Lisboa, a Moda Lisboa, o Porto Fashion Show, a Renova e a IKEA.

O MUDE tem sido um epicentro de diversas exposições, conferências e outros eventos, dos quais se torna relevante mencionar alguns. A primeira exposição a destacar foi a exposição *Design Português, Formas de uma Identidade (1950-2015)*, inaugurada em 2017 na Suíça, que contou com a curadoria de Bárbara Coutinho e com o design expositivo de Mariano Piçarra. Esta exposição foi uma exposição internacional e possibilitou a divulgação da herança histórica e cultural do design português. Ainda no mesmo ano, a exposição: *Como se Pronuncia Design em Português: Brasil hoje*, é inaugurada no Palácio dos Condes de Calheta, em Belém, com a curadoria de Frederico Duarte e com o design de comunicação de Joana Batista Costa e Mariana Leão. Foi uma exposição dedicada às várias formas e interpretações que o termo design pode ter, por parte de vários designers portugueses, e ao longo de mais de 100 anos. Entre 2016 e 2017 é lançada a exposição *Cidade Gráfica*, no Convento da Trindade, que contou com a curadoria de Rita Múrias e Paulo Barata, com o design expositivo de Raquel Santos e com o design gráfico de Paula Guimarães. Esta exposição deu origem à composição do catálogo *Cidade Gráfica: Letreiros e reclames. Lisboa no Século XX*, que contou com a participação de Bárbara Coutinho na conceção geral, com o contributo no texto institucional de Catarina Vaz Pinto, Bárbara Coutinho, Rita Múrias e Paulo Barata, e com o design gráfico de Rita Múrias. Em 2018, este mesmo catálogo propiciou o debate: *Conversa sobre o catálogo Cidade Gráfica* na Feira de Livro de Lisboa, com a diretora do MUDE, e os designers Rita Múrias e Paulo Barata. É de salientar ainda a conferência organizada pelo MUDE em 2016, *Conversa em torno de Ana Salazar*, focada na apresentação do livro sobre Ana Salazar, da *Coleção Designers Portugueses*.

Esta conferência teve lugar no Convento da Trindade e foi uma conversa moderada por Bárbara Coutinho, juntamente com os testemunhos de Ana Mesquita, Cristina Barradas, Julião Sarmento, Mário Matos Ribeiro e Paulo Gomes.

O MUDE é também autor de quatro artigos sobre artistas femininas, disponíveis online no site do próprio museu, sendo estes artigos sobre Maria Gambina (1969), escrito por Bárbara Coutinho, onde é descrita a Coleção Maria Gambina. O artigo sobre Maria Helena Matos (1924-2015), escrito por Maria Helena Souto, a convite do museu em 2020, onde é tratada a forma como Maria Helena Matos se afirma na história do design em Portugal e as suas obras. O artigo dedicado a Cristina Reis (Lisboa, 1945), em 2020, assinado por Bárbara Coutinho, com uma introdução detalhada sobre a artista e as suas obras. O último artigo disponível destina-se a Ana Salazar (Lisboa, 1941) e a seu percurso e ascensão enquanto designer de moda em Portugal.

No decorrer da composição escrita destes quatro artigos, as artistas abordadas são descritas de forma expressiva e é feito um enquadramento pessoal e profissional das mesmas, que permite ao leitor compreender quem foram, ou quem são estas mulheres e o que representam para o design nacional, juntamente com o que produziram ao longo das suas carreiras. Ao analisar estas iniciativas levadas a cabo pelo MUDE, é possível aferir que, apesar que não haver efetivamente exposições dedicadas a designers femininas, ou a organização mais frequente de conferências neste sentido, são significativos os contributos prestados por mulheres designers e investigadoras, tal como consta nas menções de cada exposição, evento, conferência e artigo.

2.5. Errata

A *Errata* é um projeto dedicado à reformulação e reestruturação histórica das mulheres no design gráfico português. Este projeto de investigação e de ação, tem a autoria de Isabel Duarte, uma designer e investigadora portuguesa, dedicada à história do design e ao feminismo. Isabel Duarte fundou a *Errata* em 2020, levando este projeto de investigação mais a fundo e dando-lhe outro tipo de palcos, traduzindo a sua investigação em plataformas de publicações inteiramente dedicadas à visibilidade feminina no campo do design gráfico nacional, dos quais nasceram exposições, publicações e uma coletânea de *podcasts* que, até à data, continuam a decorrer. Exemplo desta continuidade foi a primeira exposição, onde o projeto foi demonstrado fisicamente, organizada na cidade do Porto, em 2021, tendo lugar no Gabinete Gráfico do Museu da Cidade a exposição *Errata: Uma revisão feminista da história do design gráfico português*, que contou com a curadoria de Isabel Duarte e Olinda Martins, e incorporou as coleções de Alda Rosa, Ana Filipa Tainha, Assunção Cordovil, Fátima Rolo Duarte, Cristina Serejo, Joana Batista Costa & Mariana Leão, Igor Ramos, José Bártolo, Macedo Cannatà, Mário Moura, Né Santelmo e Francisco Keil Amaral, bem como, o contributo das coleções do *Arquivo do Teatro da Cornucópia*, do Atelier Nunes de Pã, da Biblioteca da Ordem dos Arquitetos - Secção Regional Norte, da Biblioteca Silva, Col. Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, a Coleção da Biblioteca Pública Municipal do Porto e da Fonoteca Municipal do Porto.

O projeto *Errata* está também no centro de recentes iniciativas nacionais e internacionais, onde se apresenta à educação e à sociedade através de conferências, palestras e *workshops*, tais como a *Enciclopédia de Mulheres – Percursos FBAUL*, Lisboa, em 2021; o ciclo de conversas *Expanding Graphic Design Histories*, na Universidade de Brighton, no Reino Unido, em 2021; a conversa no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, em Évora, em 2021; o *MFA Workshop*, juntamente com Nina Paim, no *CalArts*, na Califórnia em 2021; a conversa na FBAUL, em Lisboa, em 2021; a conversa na ETIC com Eva Gonçalves, em Lisboa, 2022; e a conversa na Central Saint Martins, em Londres, também em 2022.

É possível compreender que este projeto se traduz em diversas iniciativas, nomeadamente o arquivo de entrevistas em formato áudio, traduzidos em *podcasts*, divulgados a partir do web site oficial do projeto, e nas suas plataformas digitais (*instagram* e *facebook*). A utilização desta estratégia funciona como “uma ferramenta de investigação que reflete sobre as mulheres designers em Portugal a partir de conversas com pensadores, curadores, historiadores e designers sobre as suas experiências e os seus trabalhos” (Errata, 2020). Desta forma, este arquivo de *podcasts* inicia-se com uma introdução à *Errata* e aos seus objetivos, seguidamente Vera Sacchetti, curadora e crítica de design, inaugura o primeiro episódio destes *podcast*; no segundo episódio ouvimos a designer de comunicação Susana Carvalho; no terceiro e quarto episódios é convidada a partilhar a sua visão e conhecimento, a historiadora Maria Helena Souto; no quinto episódio encontramos o contributo de Né Santelmo; o sexto episódio conta com a participação de Emília Ferreira; o sétimo episódio conta com o contributo das designers Joana & Mariana; no oitavo

episódio surge Assunção Cordovil; no nono episódio a designer e investigadora Eva Gonçalves e o décimo episódio é fechado com o último *podcast* lançado até à data, que contou com o contributo da designer e editora Tereza Bettinerdi.

Ao longo deste projeto são utilizadas referências femininas, tanto de designers como das suas investigações relativamente ao tema em questão. De acordo com o capítulo da Revisão da Literatura, foram utilizadas referências textuais e estudos feitos neste sentido, que o próprio projeto da *Errata* utiliza para a construção da sua investigação, tais como: o artigo de Cheryl Buckley: *Made in Patriarchy: Towards a Feminist Analysis of Women and Design*; o de Ece Anli; *Design History Interrupted: A Queer-Feminist Perspective*; e o artigo de Martha Scotford: *Messy History vs. Neat History: Towards an Expanded View of Women in Graphic Design*.

O projeto *Errata* poderá ser considerado com o mais relevante levado a cabo recentemente porque reúne uma série de informações, nunca investigadas, que colmatam uma evidente falta de referências, relativamente à invisibilidade das mulheres na história do design gráfico em Portugal, sendo também um contributo para a igualdade representativa de género no mesmo campo de estudos.

2.6. Comparação dos Estudos de Caso

Após a análise dos cinco casos de estudo anteriormente descritos é possível ressaltar que existe um desequilíbrio do estatuto feminino no campo do design em Portugal. Enquanto os casos de estudo do catálogo *MoMoWo* e *Errata* se apresentam como contributos significativos para a valorização da projeção feminina no design português, a *Coleção Design Português*, coleção *Designers Portugueses* e o MUDE revelam esta fragilidade de uma insuficiente e pouco equitativa contribuição para a divulgação de um design no feminino em contexto nacional.

É possível verificar o acréscimo da investigação e do desenvolvimento de projetos, focados em desmistificar o campo do *design* em Portugal, porém, ainda é possível ressaltar que existe um desequilíbrio do estatuto feminino no campo do *design* gráfico e da ilustração neste contexto, como se comprova, pelos casos acima analisados, em particular as coleções – *Design Português* e *Designers Portugueses* – onde a menção feminina é vagamente aprofundada.

CAPÍTULO 3

3. Metodologia de Investigação

3.1. Desenho Metodológico da Investigação

Com o propósito de dar resposta à questão de investigação levantada, foi desenvolvida uma estratégia metodológica, assente na triangulação de dados, onde se apresenta os tópicos referentes: ao enquadramento teórico (Capítulo 1), à análise de estudos de caso (Capítulo 2) e à execução de uma análise quantitativa e de uma análise qualitativa, onde constam as entrevistas feitas às designers e ilustradoras.

O enquadramento teórico, foi particularmente composto, pela pesquisa e compreensão da composição histórica do design gráfico e do posicionamento feminino nesta mesma esfera, aferindo de que forma o percurso das mulheres no design têm vindo a ser dissociado e subvalorizado, não apenas pelos meios historiográficos, mas também no contexto de uma sociedade dominada ainda por noções patriarcais (estas intrinsecamente ligadas a uma historiografia mais tradicional). Após a execução deste enquadramento, realizou-se uma análise específica de casos práticos, onde foi possível concluir que em Portugal já existem alguns projetos que, efetivamente, analisam e enfatizam as mulheres no campo do design. Porém, esta promoção sente-se mais a nível da arquitetura, do design de produto, do design de ambientes, do que propriamente no design gráfico e na ilustração, conforme comprovam a maioria dos casos anteriormente analisados, com exceção do projeto *Errata*, que é, possivelmente, o caso prático que melhor tem representado e dado corpo a esta problemática, precisamente por ser focar exclusivamente na presença feminina no design gráfico português.

Posterior a estas considerações, a estratégia definida divide-se em duas análises fundamentais utilizadas para consolidar e aferir a premissa de investigação: o método quantitativo, onde sobressai o questionário realizado num formato *online*; e o método qualitativo, onde consta a demonstração e análise das entrevistas realizadas às criativas.

3.1.1. Método Quantitativo

No âmbito da demonstração do desenho metodológico da investigação, pretende-se realizar uma análise ao estudo quantitativo, utilizado através da execução de um questionário previamente divulgado. A construção do corpo e a divulgação deste questionário, partiu da utilização da plataforma *Google Forms*, tendo sido lançado a 19 de Maio de 2022. Este questionário direcionou-se, em específico, às pessoas inseridas no meio criativo e que, de alguma forma, se encontram relacionadas ao design.

Este questionário contou com a participação de 52 pessoas, considerando-se, para um estudo quantitativo, uma amostragem bastante reduzida, comparativamente com o objetivo inicialmente delineado. Contudo, estes dados não deixam de ser resultados relevantes que corroboram a pesquisa inicial, dado que, apesar de não ter alcançado um elevado número de participantes, encontram-se patentes diferentes perspetivas.

Desta forma, o questionário inicia-se com questões destinadas a apurar dados demográficos, como idade, género, nacionalidade, entre outros, de forma a definir melhor a diversidade dos participantes. Seguidamente, após estas primeiras seis perguntas, surgem questões direcionadas à recolha da opinião e do sentido crítico dos participantes.

À primeira questão colocada: Em que faixa etária se insere (figura 1), é possível verificar que a maioria dos participantes (71,2%) se encontra numa faixa etária entre os 18 e os 25 anos. Em seguida, é notória a presença de participantes que se inserem na faixa etária entre os 25 e os 30 anos (11,5%). Tal como é possível observar, ainda que em contagens bastante reduzidas, houve a participação de quase todas as faixas etárias propostas, com exceção de participantes com uma idade superior a 60 anos.

Em que faixa etária se insere?

52 respostas

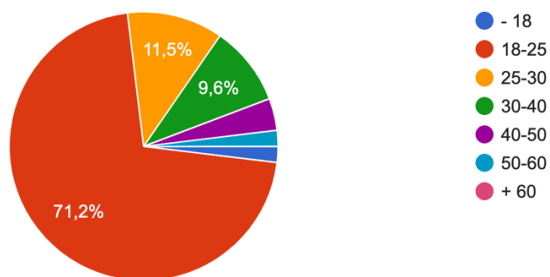


Figura 1: Primeira pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre *designers* gráficas e ilustradoras portuguesas.

A segunda questão colocada: Qual a identidade de género com a qual se identifica (figura 2), destina-se a verificar a diversidade de género com a qual os participantes se identificam, com o objetivo de compreender a maior ou menor colaboração de participantes femininos ou masculinos. Esta questão surge com opção de resposta curta para que possibilite uma identificação de género que ultrapasse as tradicionais noções de “feminino” e “masculino”, que atualmente não são tão lineares. Desta forma, é possível concluir que a maior parte dos participantes, são mulheres e identificam-se como tal, observando-se a presença de apenas 9 participantes masculinos, num total de 52 respostas ao questionário.

Qual a identidade de género com a qual se identifica?

52 respostas

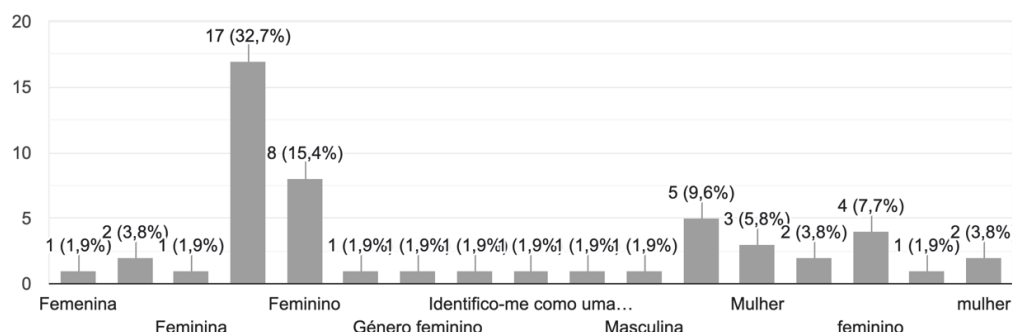


Figura 2: Segunda pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre designers gráficas e ilustradoras portuguesas

Na terceira questão: Qual a sua nacionalidade (figura 3), pede-se aos participantes que identifiquem a sua nacionalidade. Considerando que este questionário serve para uma análise projetada no contexto português, torna-se um dado importante compreender que nacionalidades colaboraram para esta análise. Tal como é possível verificar, este questionário contou com a participação, praticamente absoluta de indivíduos de nacionalidade portuguesa.

Qual a sua nacionalidade?

52 respostas

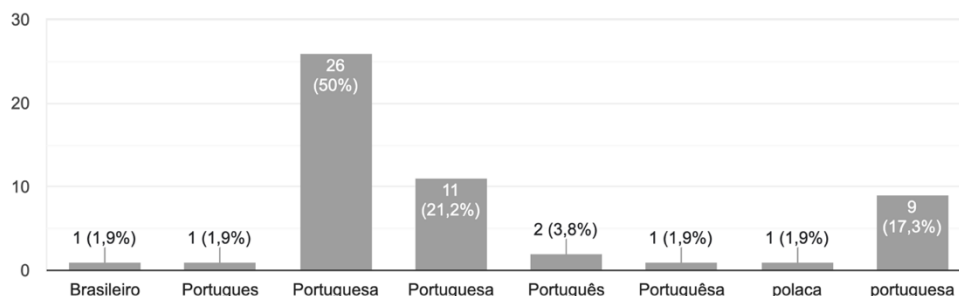


Figura 3: Terceira pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre *designers* gráficas e ilustradoras portuguesas.

A quarta questão colocada: Em que estatuto se insere (figura 4), surge no segmento de compreender, dos 52 participantes, quantos é que se inserem na categoria de estudantes, profissionais, docentes, ou se inserem em mais que um estatuto. De acordo com o gráfico, verifica-se a evidente participação por parte de estudantes (57,7%) e, em seguida destaca-se a participação de profissionais da área do *design* (36,5).

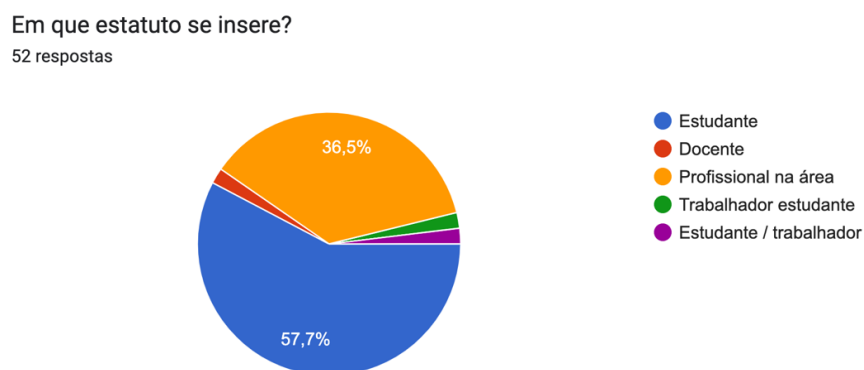


Figura 4: Quarta pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre *designers* gráficas e ilustradoras portuguesas.

Ainda dentro dos dados demográficos, a quinta questão: Identifique o nível académico que frequenta/possui (figura 5), visa ressaltar o grau académico dos participantes. Perante os dados indicados, compreende-se que 56,6% dos participantes possuem, ou encontram-se a frequentar um curso de mestrado e 40,4% dos participantes possuem, ou encontram-se a realizar, o grau de licenciatura. Esta estimativa serve como uma guia ao grau de ensino e ao estatuto académico que os participantes possuem.

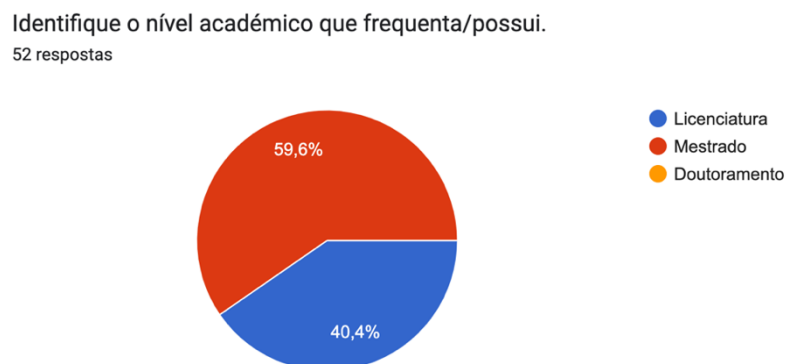


Figura 5: Quinta pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre *designers* gráficas e ilustradoras portuguesas.

Conforme o âmbito da pesquisa, a sexta questão: Qual a sua área de estudos (figura 6), é inserida com o propósito de apurar em que áreas profissionais se inserem os participantes. Sendo esta uma pesquisa conduzida no sentido do campo do design e da ilustração, torna-se relevante perceber que outras áreas criativas participaram neste questionário e qual a opinião dos participantes dessas mesmas áreas. Desta forma, verifica-se a colaboração de participantes cujos estudos se inserem nas áreas do design de animação, ilustração, gravura, artes plásticas, artes visuais, arquitetura, design e publicidade, design e marketing, design digital, design e cultura visual, design de produto, design de equipamento, design de espaço, design gráfico e de comunicação e design (figura 6). Esta recolha de dados apresenta uma resposta menos homogénea, sendo visível uma diversificada menção de áreas incorporadas no campo criativo, no entanto, é possível ressaltar a presença de mais participantes inseridos no campo de estudos do design e do design gráfico.

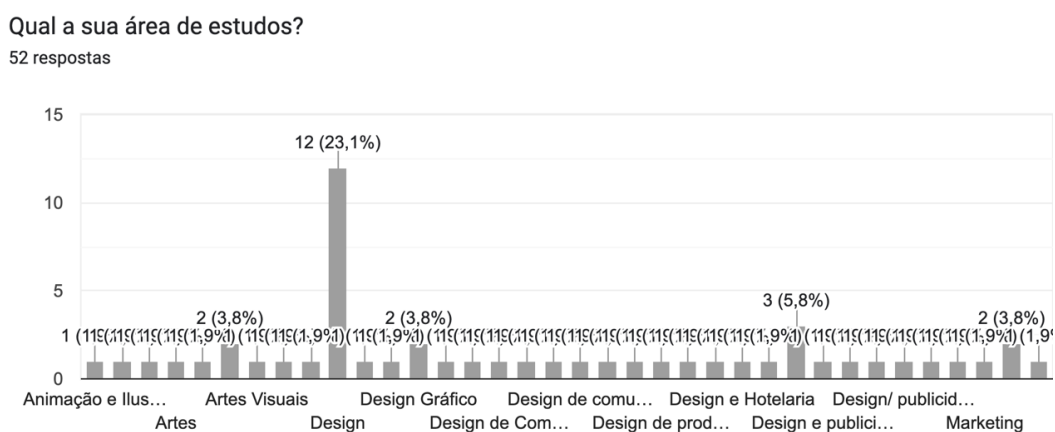


Figura 6: Sexta pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre *designers* gráficas e ilustradoras portuguesas.

Na sétima questão colocada: Qual a sua percepção, dentro do campo do design em Portugal, sobre a divulgação do trabalho das mulheres comparativamente com o dos homens (figura 7), começam a ser levantadas as questões de opinião pessoal dos participantes, de forma a apurar a percepção que existe em relação à divulgação do trabalho das mulheres em comparação com os designers masculinos. A partir da análise realizada às respostas dos participantes, é possível verificar que não existe uma concordância em relação a esta questão. Desta forma, existem participantes que não têm uma opinião sobre o tema, participantes que consideram a existência de homogeneidade face à premissa colocada e participantes que consideram, efetivamente, existir uma discrepância de representatividade entre mulheres e homens no campo do design em Portugal.

Qual a sua percepção, dentro do campo do design em Portugal, sobre a divulgação do trabalho das mulheres comparativamente com o dos homens?

52 respostas

Em Portugal noto que conheço muito menos mulheres designers do que homens
Sinto que está equiparado
Em Portugal há muitas mulheres conceituadas na área do design
Tenho ideia que tem havido um esforço para divulgar mais trabalho de mulheres, uma vez que até a pouco tempo divulgava-se mais trabalho realizado por homens.
Na minha perspetiva, Portugal carece de representatividade feminina na área do Design. Considero que o trabalho de mulheres nesta área é pouco publicitado, tanto atualmente como ao longo da história. Temos mulheres designers, ilustradoras etc muito capazes e profissionais que se encontram por mencionar nos mais diversos livros da história do design, sendo periorizado o trabalho do género masculino. Deste modo, considero que a divulgação deveria ser mais elevada, na medida de se igualar à do género masculino e de incentivar o crescimento e a representatividade das mulheres na área do design.

Figura 7: Sétima pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre *designers* gráficas e ilustradoras portuguesas.

Na sequência da questão anteriormente colocada, a oitava pergunta: Se considera que existe um desequilíbrio no reconhecimento das mulheres na área do design e da ilustração em Portugal onde o identifica (figura 8), serve para clarificar em que contexto estas discrepâncias são sentidas por parte dos participantes, nomeadamente aqueles que anteriormente mencionaram a presença desta carência de equidade. No decorrer das respostas elaboradas, observa-se a neutralidade de alguns dos participantes, devido à falta de conhecimento sobre o tema, porém, muitos reconhecem este desequilíbrio e identificam-no no campo salarial, na composição das equipas nas agências, no menor reconhecimento profissional e académico e na ausência de mulheres a preencher cargos de chefia nas empresas.

Se considera que existe um desequilíbrio no reconhecimento das mulheres na área do design e da ilustração em Portugal, onde o identifica?

52 respostas

No que toca ao design nota-se muito em produto, gráfico, entre outros. Nos meios televisivos também raramente se creditam mulheres por trabalho gráfico, e em agências de design que tive oportunidade de visitar a maioria é homens. No que toca à ilustração felizmente sinto que vejo mais mulheres no ramo especialmente em ilustração infantil, mas somente tenho mais percepção disso nesse ramo específico.
Não considero que exista desequilíbrio
Considero que existe um desequilíbrio, no sentido do reconhecimento dos seus trabalhos, os homens continuam a ter um pouco mais de reconhecimento. Mas desde que houve um aumento exponencial de mulheres nesta áreas isso está a mudar.

Figura 8: Oitava pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre *designers* gráficas e ilustradoras portuguesas.

No decorrer desta análise, a nona questão: Já experienciou, na sua atividade profissional, algum tipo de preconceito devido à sua identidade de género (figura 9), é colocada com o propósito de aferir se, efetivamente, é sentida uma subvalorização ou discriminação, numa perspetiva mais pessoal, de uma situação vivenciada pelos próprios participantes. Esta questão centra-se em recolher acontecimentos privados, de situações onde os participantes possam ter sentido diretamente algum tipo de descrédito ou preconceito. Apesar de haver um feedback sensivelmente empatado nas questões anteriormente descritas, nesta verifica-se que a maioria dos participantes não sentiram de forma direta algum tipo de iniquidade, tanto a nível profissional como a nível pessoal.

Já experienciou, na sua atividade profissional, algum tipo de preconceito devido à sua identidade de género? No caso de uma atividade profissional ligada às áreas criativas, já experienciou uma subvalorização do seu trabalho?

52 respostas

Não sou homem
Felizmente não, mas conheço quem tenha sido rebaixada ou que tenha passado por "mansplain", ou até mesmo estagios onde homens com menos qualificações ganham mais do que estudantes com mais habilitações e formação.
Nunca senti
Felizmente não
Não experienciei pessoalmente

Figura 9: Nona pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre *designers* gráficas e ilustradoras portuguesas.

Conforme apresentado, a décima pergunta: Nomeie ou identifique um/a designer ou ilustrador/a português que conheça (figura 10), é lançada com o objetivo de analisar o conhecimento dos participantes sobre o coletivo de designers nacionais. Desta forma, é solicitado que os participantes nomeiem um/uma designer ou ilustrador/a que tenham como referência no contexto português. De acordo com a triagem feita às respostas, observam-se várias menções a nomes masculinos, reconhecidos e divulgados na esfera do design, bem como uma pequena percentagem de participantes que não aponta nenhum nome, pela inexistência de referências no meio. Ainda assim, é possível concluir que a maioria das menções feitas foi a mulheres, tanto da área do design como na ilustração, sendo que os dados apresentam uma diversificada seleção de criativas e vários participantes não se limitaram a mencionar apenas um nome.

Nomeie ou identifique um/a designer ou ilustrador/a português/a que conheça.

52 respostas

João Neves
Fernanda Fragateiro
Marta Nunes/ Teresa Rego/ Isabel Duarte
Kruella, Ana Seixas, Fatima Bravo, Carolina Búzio, Tina Siuda
Kid Galindro, Akacorleone, lamfromlx
Jorge Silva
Pedro Campiche AkaCorleone

Figura 10: Décima pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre *designers* gráficas e ilustradoras portuguesas.

A décima primeira questão: Se não identificou uma designer ou ilustradora portuguesa, tem alguma referência de uma designer gráfica ou ilustradora estrangeira (figura 11), centra-se em aferir se os participantes que não referiram nenhuma designer/ilustradora na questão anterior, ou que não apresentaram conhecimento de alguma referência neste contexto, identifiquem alguma referência de mulheres no campo criativo internacional. É perceptível a existência de uma confusão neste campo, devido à menção de artistas portuguesas, considerando-as estrangeiras, como por exemplo, a menção da pintora e ilustradora Maria Keil. Ao longo da análise feita às respostas, vários participantes não referiram qualquer referência nesta matéria, no entanto, também se apresentam respostas bastante pertinentes, com menções diversificadas tanto no *design* gráfico como na ilustração.

Se não identificou uma designer ou ilustradora portuguesa, tem alguma referência de uma designer gráfica ou ilustradora estrangeira?

52 respostas

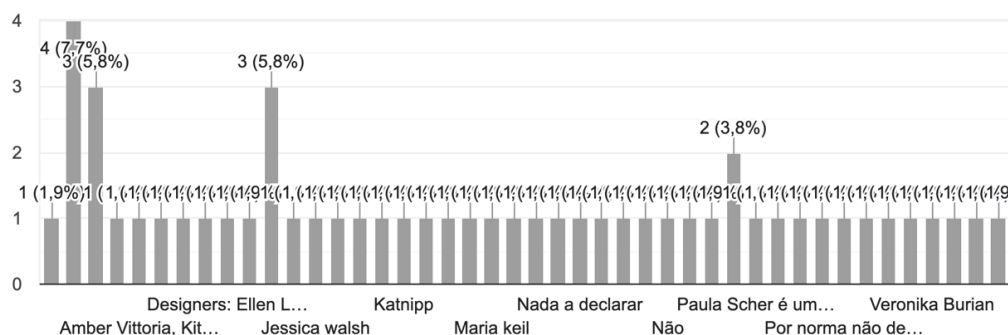


Figura 11: Décima primeira pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre *designers* gráficas e ilustradoras portuguesas.

Na décima segunda questão: Quais as pessoas que tem como referência na sua carreira criativa (figura 12), pede-se aos participantes que mencionem pessoas que sejam referências e inspirações na sua atividade criativa em geral. Na sequência das questões colocadas, e com o objetivo de aferir o conhecimento dos participantes face aos nomes que compõem a cultura criativa, tanto a nível nacional como a nível internacional, pretendeu-se comparar a perceção que existe entre ambos os contextos. Desta forma, pretendeu-se verificar quem é que os participantes consideram uma inspiração e uma referência, nas suas práticas criativas. Face uma análise às respostas descritas, são feitas menções diversificadas a vários designers/artistas, sendo estes maioritariamente estrangeiros.

Quais as pessoas que tem como referência na sua carreira criativa?

52 respostas

Artistas estrangeiros que sigo o trabalho através das redes e amigos e colegas criativos.
Malila Favre
David Carson
Luís Alegre, Olafur Eliasson, Louis de Burgouis
Paula Rego
Neste momento não tenho pessoas como referência mas sim marcas
Walsh, Paul Rand, BIG (Bjarke Ingels Group)

Figura 12: Décima segunda pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre *designers* gráficas e ilustradoras portuguesas.

Na sequência desta análise, a décima terceira questão colocada: Costuma visitar exposições sobre design/designers (figura 13), pretende-se aferir o interesse dos participantes em frequentar exposições e divulgações produzidas neste formato. Conforme o resultado obtido, é possível verificar um evidente empate (50/50%), entre as 52 repostas apuradas.

Costuma visitar exposições sobre design/designers?

52 respostas

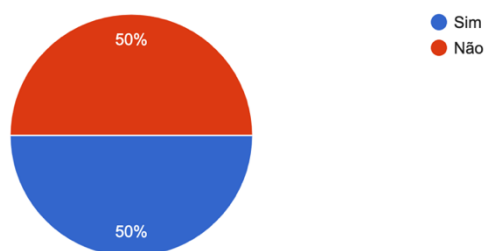


Figura 13: Décima terceira pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre *designers* gráficas e ilustradoras portuguesas.

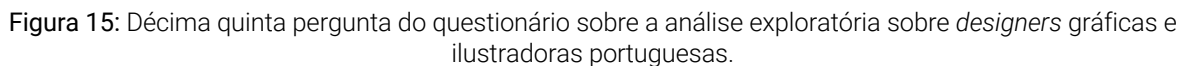
Na sequência da questão anteriormente colocada, a décima quarta questão: Gosta de adquirir livros sobre designers (figura 14), serve, igualmente, para aferir o interesse dos participantes em adquirir suportes editoriais dedicados à demonstração do trabalho de designers ou dedicados à representação de artistas femininas no meio criativo. Através do gráfico apresentado, é possível aferir que a maioria dos participantes (73,1%), apreciam a aquisição deste género de objetos, enquanto os restantes (26,9%), considerados a minoria na análise dos dados apresentados, não manifestam interesse na aquisição destes formatos.



Figura 14: Décima quarta pergunta do questionário sobre a análise exploratória sobre *designers* gráficas e ilustradoras portuguesas.

A décima quinta questão: Se sim, qual seria a designer ou ilustradora sobre a qual gostaria de ver uma edição publicada (figura 15), em relação com a anterior, pede aos participantes que, novamente, sugiram uma criativa, do campo do design ou da ilustração, sobre a qual teriam interesse em ver um objeto editorial dedicado. Conforme a análise retirada das propostas partilhadas, uma parte dos participantes não demonstra conhecimento ou interesse sobre uma artista em específico, deixando de parte alguma possível sugestão neste sentido. Os restantes participantes partilham sugestões interessantes e diversas, tais como: Joana Estrela, Marta Nunes, Catarina Sobral, Susana Diniz, entre outras. Surge ainda uma sugestão que defende a produção de objetos editoriais focados no coletivo das mulheres nestas áreas e não apenas nas abordagens individuais das artistas.

52 respostas



Para além dos livros e exposições, que outras iniciativas considera pertinentes na divulgação do design gráfico e da ilustração no feminino?

Eventos

Blogues

palestras, comunicação social, aulas criativas com os designers e, posteriormente, incluídos no currículo académico de história na sequência dos módulos da história da arte.

Mais exposição televisiva, redes sociais e outros meios de comunicação

Feiras, Workshops, Palestras

Algum tipo de divulgação de prémio do design nacional, sei que teríamos muitas mulheres a ganhar prémios

58

3.1.2. Método Qualitativo

Com o intuito de melhor compreender e solidificar os dados apurados, foi utilizado um estudo qualitativo, além dos estudos de caso (capítulo 2), sendo este o método de entrevistas semi-estruturadas, que permitiu compreender, de forma mais clara, opiniões concretas e objetivas face à premissa em análise. Desta forma, foram entrevistadas cinco mulheres criativas: Joanna Latka, Daiena Dâmaso, Marta Nunes, Marta Poeira e Teresa Rego, que, tal como tantas outras artistas, apresentam uma forte expressão no mundo do design e da ilustração em Portugal. Pretende-se assim analisar e correlacionar os dados levantados nas entrevistas, obtidos através das perguntas colocadas. O suporte que serviu de base condutora destas entrevistas foi a construção de um guião, composto de forma a dar espaço à opinião pessoal das artistas e particularmente interessado na experiência, na história, nas vivências e no trabalho das criativas a serem entrevistadas.

Este método iniciou-se com a primeira entrevista, realizada a Joanna Latka, a 13 de Maio de 2022 (Apêndice 1), onde foi possível conhecer um pouco da sua história, nomeadamente, a mudança do seu país de origem, a Polónia, para Lisboa, onde já vive há 20 anos. É ilustradora, gravurista e professora no IADE – Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação. Segue-se a entrevista a Daiena Dâmaso, a 17 de Maio de 2022 (Apêndice 2), onde se apresenta como *designer* e ilustradora, com um especial espírito de artista. Trabalhou grande parte da sua carreira criativa como *freelancer* e, atualmente, trabalha como professora artística na Escola TAIP, na Reboleira, uma escola de terreno interventivo à qual se apegou fortemente e considera ser um local onde poderá fazer a diferença. Em seguida, surge a conversa com Marta Nunes, a 18 de Maio de 2022 (Apêndice 3), em que se dá a conhecer a sua transição enquanto profissional na área de arquitetura para a sua dedicação integral ao trabalho como ilustradora. A quarta entrevista a ser apresentada, é a conversa com Marta Poeira, a 31 de Maio de 2022 (Apêndice 4), em que se destaca a sua irreverência, por ter sido a primeira da sua família a seguir o caminho das artes, licenciando-se em design, no IADE onde é atualmente professora. Enquanto *designer* gráfica, há muito que trabalha como *freelancer*. A última conversa, foi com a ilustradora Teresa Rego, a 03 de Junho de 2022 (Apêndice 5), onde indica o processo de transição da sua área de formação em arquitetura para o mundo do design e da ilustração, no qual trabalha atualmente de forma independente, no seu estúdio situado na cidade do Porto – teresarego.studio.

No seguimento de cada entrevista foram colocadas questões direcionadas ao envolvimento destas mulheres com o campo criativo, o que possibilitou conhecer melhor o seu crescimento como artistas e as suas ambições para o futuro. Posteriormente, foram introduzidas questões mais focadas em desmistificar a opinião pessoal destas criativas, mediante ao seu estatuto de mulheres no mundo do design e da ilustração em Portugal, da eventual desvantagem que possam,

ou não, sentir perante uma igualdade de oportunidades entre as artistas femininas e os artistas masculinos, bem como compreender a sua perceção face à projeção das designers e ilustradoras através de suportes editoriais, convocações para conferências, exposições em museus, publicações, mas, sobretudo, sobre a concretização de espaços que deem visibilidade às mulheres criativas. Após estas questões, focadas em aferir a perceção destas criativas sobre a igualdade de oportunidades no contexto criativo em Portugal, foram introduzidas perguntas centradas no futuro das mulheres destas áreas criativas e na possível criação de espaços e iniciativas que promovam a expressão do feminino nas áreas do design gráfico e da ilustração. Por fim, a entrevista foi concluída com uma última questão, centrada nas inspirações pessoais, neste caso, que mulheres, designers e ilustradoras impulsionam e incentivam o trabalho pessoal destas criativas.

A execução destas entrevistas permitiu compreender a opinião de cada designer e ilustradora, nomeadamente, perante a questão que aborda a existência de uma igualdade de oportunidades, sendo que as criativas consideram esta uma questão sensível e que requer alguma reflexão. Contudo, a maioria das entrevistadas considera que, efetivamente, existe um equilíbrio entre as oportunidades concedidas, tanto aos homens destas áreas de estudo, como às mulheres, principalmente na área da ilustração, considerando esta uma área onde cada vez mais prevalece o domínio feminino. Ainda assim, são levantados fatores de desigualdade que, apesar de numa visão geral as criativas sentirem a igualdade entre géneros cada vez mais presente, a questão da maternidade não deixa de ser levantada, visto que permanece como uma desvantagem para as mulheres criativas.

A área do design gráfico é também descrita nas entrevistas como o campo onde as mulheres não apresentam tanta força, evidenciando-se mais um desequilíbrio nesta área, comparativamente com a ilustração. Em termos de projeção, através de museus, conferências e outros formatos que proporcionam um palco aos criativos, nas entrevistas foi possível aferir, que na perspetiva das designers e ilustradoras, no campo do design gráfico sente-se mais esta ausência de oportunidades para projetar o trabalho e é, de facto, uma área mais escorada em referências masculinas. O sentido de disponibilidade é também um fator mencionado, na medida em que é expectada uma menor disponibilidade por parte das mulheres na sociedade, para com o seu meio de trabalho, partindo do princípio que existirá sempre um menor empreendimento face à conciliação entre a vida profissional e familiar, uma realidade que não se aponta da mesma forma para com o sexo masculino. No entanto, de acordo com a opinião presente nas entrevistas, a constatação da existência de desigualdades torna-se mais complexa, considerando esta uma questão intrínseca na sociedade e não propriamente um problema particular do campo do design.

Perante as entrevistas, foi possível compreender que as designers e ilustradoras consideram que o futuro das mulheres criativas em Portugal tende a ter uma divulgação mais heterogénea, ainda que, atualmente, sejam conhecidos mais designers masculinos do que mulheres nesta área, cada vez mais as mulheres compõem um coletivo maior, tornando a importância que as mulheres representam, tanto no presente como no futuro destas áreas criativas, num tema cada vez mais atual. Porém, ainda existe um caminho a ser construído, a favor da paridade entre géneros, onde as áreas criativas não são uma exceção. Desta forma, em cada entrevista, além da perceção e opinião destas criativas, foram também recolhidas sugestões, que, do ponto de vista das criativas, poderiam ser iniciativas eficazes no sentido de colmatar a pouca representatividade que as designers gráficas e ilustradoras apresentam no contexto nacional, tais como: a organização de mais concursos e exposições dedicadas ao design e ilustração no feminino, workshops e *talks* sobre as mulheres presentes nestas áreas, iniciativas de atribuição de prémios no feminino, possibilitando uma maior disseminação e divulgação dos nomes e do seu trabalho. A nível académico, as universidades despenham um papel bastante relevante no sentido de dar a conhecer estes nomes, sendo mencionado como uma iniciativa imprescindível inserir as ilustradoras e designers gráficas neste contexto, através de convites e apresentações nas universidades, para que os alunos que se iniciam nestas áreas adquiram conhecimento sobre percursos profissionais mais variados.

Conclui-se ainda que o futuro das designers e ilustradoras em Portugal, só pode ser promissor, porém, as entrevistas permitiram compreender que, enquanto as questões de igualdade de oportunidades entre os artistas forem debatidas, as iniciativas centradas no trabalho específico de mulheres criativas e das mulheres artistas, serão sempre uma mais valia.

CAPÍTULO 4

4. Análise e Triangulação de Dados

Este capítulo visa analisar, objetivamente, o conhecimento anteriormente adquirido, articulando a informação do Capítulo 1, onde consta o enquadramento teórico, do Capítulo 2, referente aos estudos de caso, e aos métodos quantitativos e qualitativos cujos resultados foram apresentados no Capítulo 3.

Primeiramente, de modo a executar um projeto desta natureza, foi imprescindível a realização de uma análise, em profundidade, sobre o design em Portugal, sendo que o interesse e o objetivo deste projeto advêm da necessidade de desmistificar e celebrar o posicionamento feminino na esfera do design gráfico e da ilustração no contexto português. Assim, este projeto visa analisar esta premissa, bem como explorar visualmente, o posicionamento da figura feminina no meio do design.

Atendendo à investigação realizada, é possível afirmar que existe um desequilíbrio naqueles que são os métodos historiográficos do design gráfico, que impedem a clarificação do percurso feminino ao longo da sua história (Triggs, 2002). Esta questão foi inicialmente levantada por Linda Nochlin, tornando-se decisiva para o progresso dos estudos efetuados com o propósito de recuperar os nomes das designers claramente ausentes da História do Design (Littlejohn, 2014). A literatura dos últimos dez anos construída em torno da História do Design Gráfico, apresenta um evidente conflito face à representação das mulheres designers que a constituem (Scotford, 1994). Ainda que, atualmente, o design ocupe um papel socialmente importante, ao analisar a sua história é perceptível o uso de uma abordagem seletiva, realizada por historiadores, nas mais diversas áreas. Esta abordagem contribuiu para uma metodologia focada em compilar as informações mais evidentes, ocultando a participação de diversas mulheres designers ao longo deste percurso. Assim, é essencial que o papel destes historiadores do design, passe por identificar e colmatar as lacunas existentes (Buckley, 2020).

Deste modo, é possível concluir que o percurso histórico das mulheres no design gráfico se encontra marcado por estereótipos provenientes da época em que o conceito de design foi estabelecido e que, inevitavelmente, se espelharam no seu contexto histórico através de diferenças de género. É necessário compreender que foi, durante séculos, assumida uma noção patriarcal que conduziu à subvalorização de contributos fornecidos por mulheres (Sellers, 2017).

Atualmente, as mulheres desempenham um papel mais presente na disciplina do design gráfico, tanto enquanto profissionais como oradoras e investigadoras, trabalhando para se tornarem igualmente visíveis, comparativamente ao seu passado. Porém, os nomes que conhecemos como sendo as maiores referências no mundo do design, são predominantemente homens. Os contributos masculinos continuam a ser celebrados, promovendo uma narrativa maioritariamente masculina e ocidental, que negligencia todas as mulheres e minorias, afastando-as para as subcategorias do design (Sellers, 2017).

Com o intuito de melhor analisar a premissa desta investigação, assim como reforçar a seleção dos estudos de caso, surge a necessidade de realizar uma pesquisa mais aprofundada e objetiva. O recurso a entrevistas, foi um método essencial para o desempenho deste projeto, tanto na sua vertente de pesquisa como para a sua execução, atuando como uma base de evidências face aos tópicos, anteriormente desenvolvidos. Estes suportes apresentam, frequentemente, um paradigma que leva à descridibilização feminina, manifestando-se através de um padrão geralmente praticado na execução das entrevistas, onde as questões são direcionadas no sentido da vida pessoal das artistas, focando-se pouco na sua vida profissional. Esta abordagem neutraliza a profissão, evidenciando um maior contraste com o tipo de entrevista feita aos homens da mesma área profissional, tornando a execução destes registos uma evidência à consecutiva negligência das mulheres designers e das suas práticas (Gorman, 2001). Desta forma, surge a importância e a emergência de produzir guiões de entrevista equilibrados e focados na representação artística das criativas, de modo a atribuir um valor mais sólido e útil a estes suportes.

Com o propósito de melhor analisar casos concretos, surge o recurso a estudos de caso com o objetivo de executar uma avaliação onde o posicionamento feminino esteja, ou não, a ser reforçado. Torna-se notório através desta recolha que existem, de facto, projetos a trabalhar no sentido de colmatar estas falhas, tais como o projeto *MoMoWo*, a coleção *Design Português*, a coleção *Designers Portugueses*, o *MUDE* e o projeto *Errata* – já anteriormente analisados no Capítulo 1. Esta análise realizada, veio corroborar a pesquisa elaborada ao longo da investigação. A utilização destes métodos de pesquisa, possibilitou a recolha de outros horizontes comparativos de diversos formatos, para aferir se existe de facto um desequilíbrio neste meio e que projetos têm vindo a ser produzidos recentemente.

Perante esta análise, considerou-se necessário relançar um questionário para aferir a sensibilidade de um público específico. Através do método dos questionários foi possível aferir que este tema se demonstra bastante controverso e que, por vezes, poderá gerar diversos pontos de vista, nomeadamente, a respeito dos inquéritos onde se verificam diferentes perspetivas. Aquando solicitada a menção de nomes de mulheres que inspiram e contribuem para o design

gráfico e ilustração em Portugal, é constatável a carência de conhecimento presente no núcleo específico em análise. Já no recurso a entrevistas foi notório que todas as criativas entrevistadas pela candidata sentiram, no ingresso do mundo profissional, uma igualdade de oportunidades, porém, consoante a sua evolução no meio, a grande maioria menciona que foram sendo levantadas questões mais pessoais, principalmente no que refere à questão da maternidade, sendo esta uma realidade que não sentiram acontecer perante o sexo masculino. Foi possível ainda aferir a existência de poucas publicações na área e a falta de espaço que existe dedicada às mulheres, mais no design gráfico do que propriamente na ilustração.

Considerando os fatores apresentados, com o propósito de dar resposta à insuficiente comunicação do trabalho no feminino, tanto nas áreas do design gráfico como da ilustração em Portugal, surge como proposta o desenvolvimento de um projeto editorial, no qual se considerou indispensável a utilização das entrevistas realizadas, transcritas na íntegra, de modo a que os dados levantados nas entrevistas não ficassem apenas em anexo numa dissertação, mas para que estas fizessem parte de um corpo editorial que represente as próprias criadoras e o seu trabalho, introduzindo as várias criativas e os seus projetos artísticos no corpo editorial da *fanzine*, tornando-as na essência da sua arte final.

CAPÍTULO 5

5. Projeto

5.1. Conceito

O conceito do presente projeto apresenta como ponto de partida o interesse pessoal em investigar a presença da figura feminina no campo do design gráfico e da ilustração em Portugal. Desta forma, foi idealizada a composição de um projeto que traduz a abordagem desta proposta, através de uma vertente mais visual. Assim, propôs-se a criação de um objeto editorial, cuja informação se encontra estruturada através da utilização de elementos gráficos tornando-se num vínculo interativo, não apenas pela sua riqueza visual como também pela sua versatilidade.

A proposta recai sobre a composição de uma coletânea de *fanzines* que surgem com o objetivo de contribuir para a amplo espectro da cultura visual, através da representação das mulheres presentes no campo do design gráfico e da ilustração, com o intuito de colmatar o equilíbrio entre a representatividade masculina e feminina neste âmbito, a partir de uma investigação e recolha de trabalhos de mulheres designers e ilustradoras.

O desenvolvimento do projeto Mulheres Criativas surge, deste modo, com base neste conceito, comportando nele a essência feminina da igualdade e valorização profissional no meio criativo e nos métodos historiográficos do mesmo, de forma a promover a construção de uma esfera criativa mais heterogénea. Desta forma, o primeiro volume, projetado e produzido materialmente, contém a transcrição de entrevistas realizadas a três criativas, centrando-se nas suas histórias e opiniões. O conteúdo desta *fanzine* passa, precisamente, por expor, não só os ideais destas mulheres como os seus projetos e trabalhos pessoais, permitindo dar a conhecer estas artistas não apenas pelo conteúdo escrito, mas também visual, onde são incorporados vários elementos e interações que reforçam a expressividade desta proposta editorial.

5.2. Processo Criativo e Técnico

O processo criativo do projeto iniciou-se com a composição de três *moodboards*, que compõem uma recolha visual através da qual se procurou explorar uma diversidade de imagens, desde o *layout* a elementos gráficos, que se enquadrassem na apresentação gráfica pretendida. Na recolha visual previamente feita foram selecionadas imagens representativas da figura feminina e em torno de elementos que poderiam remeter às mulheres, tais como: os olhos, ou *gaze* fortemente presente no terceiro *moodboard* desenvolvido (figura 17), as mãos, o toque e os gestos são também elementos destacados na construção dos três *moodboards*.



Figura 17: Terceiro *moodboard* de inspiração para o projeto editorial.

As imagens de referência à vertente editorial são dominantes nos primeiros dois *moodboards*, sendo que o primeiro (figura 18) é composto por imagens remetentes ao *design* editorial, tendo sido a primeira recolha feita neste sentido.



Figura 18: Primeiro *moodboard* de inspiração para o projeto editorial.

O segundo *moodboard* (figura 19) apresenta um equilíbrio das inspirações gráficas, do editorial à ilustração. Neste estudo inicial foi feita uma primeira seleção cromática, com base nas cores que, à partida, poderiam ser uma boa opção para aplicação no projeto.

formato, o número de páginas e o conteúdo escrito que a *fanzine* deveria conter. Seguidamente foi decidida a organização destes conteúdos e foi feita a divisão das criativas, de acordo com os números pensados, tal como a escolha visual dos trabalhos das criativas a serem inseridos na secção de cada entrevista. Na vertente editorial existiu uma particular atenção à organização dos textos, com a intenção de atribuir uma leitura fluída juntamente com o estilo gráfico adotado. Nesta etapa foi também estabelecido o título do projeto e de que forma este se iria apresentar visualmente.

Terminada a estruturação dos conteúdos principais: o título, a dimensão, o formato, as entrevistas, as criativas e as imagens dos projetos de cada uma, seguiram-se as primeiras experiências cromáticas e tipográficas. Foi nesta fase que o design do *layout* sofreu vários testes e alterações até atingir a linguagem visual e a disposição pretendida, tal como a realização das ilustrações e dos símbolos que seriam caraterísticos, tanto do projeto em geral, como desta *fanzine* em particular. Concluída a seleção das imagens que o projeto iria conter, foi realizada a sua organização de acordo com o *layout* definido e em sintonia com o texto de cada entrevista, estabelecendo uma leitura visual coerente entre o tema da entrevista e a imagem apresentada. Foi também na sequência desta organização que ficou definida a edição dos conteúdos visuais, em particular das imagens, tanto das criativas como dos seus trabalhos, que passou pela aplicação do efeito *halftone*, ou meio-tom de cinzas, um processo de edição fotográfico realizado em *Photoshop*, muito caraterístico do estilo serigráfico (figura 20).



Figura 20: Demonstração do resultado do efeito *halftone* na impressão.

Seguidamente, foram compostos outros grafismos e elementos específicos que caracterizam a linguagem visual da *fanzine*, com especial inspiração nas mulheres e em detalhes que as definem, nomeadamente as ilustrações que retratam os olhos e o olhar feminino, presentes na capa e ao longo deste primeiro volume das Mulheres Criativas, estabelecendo-se como o símbolo que melhor o representa. Este projeto foi desenhado em virtude da sua continuidade e da produção de mais números após este primeiro volume, de forma a constituir uma coletânea de *fanzines* sobre as mulheres criativas. Como tal, esta intenção é manifestada no final do objeto, onde consta uma última ilustração, de uma mão feminina, que deixa implícita a continuação pretendida. A atribuição de símbolos sensoriais a cada volume remete à atividade das mulheres no meio criativo, o que torna a utilização dos sentidos: visão, tato, audição e fala, em pormenores característicos de cada volume idealizado.

A respeito da utilização da *fanzine* como o suporte editorial deste projeto, este trata-se de um formato não *mainstream*, desvinculado das tendências e do que é atualmente praticado em termos editoriais, antagónico ao estilo em que os conteúdos são hoje divulgados. O propósito da sua utilização para a transcrição do projeto, passa precisamente por aplicar uma abordagem interventiva e expositiva da investigação, através de um formato independente.

Após o amadurecimento criativo e a definição do design e do *layout* do projeto, iniciou-se o processo de preparação dos ficheiros para a impressão em serigrafia. Este processo iniciou-se com a paginação e estruturação do documento, através do emparelhamento das páginas, partindo da construção de diversos monos que permitiram visualizar o objeto e auxiliaram na sua organização, na divisão da informação visual e no ajuste da aplicação das páginas vegetais no caderno. Posteriormente foi necessário fazer uma separação cromática do documento, por *layers*, ou seja, todos os elementos cromáticos: magenta, preto, branco e vermelho, separados por camadas.

Finalizada esta separação, o documento foi inteiramente convertido para apenas uma cor, o preto, restando apenas as *layers* que correspondem à cor de cada informação da componente visual. Esta etapa exigiu a concretização de dois ficheiros distintos, um que manteve a apresentação das cores, e um segundo documento, com os conteúdos convertidos a preto, para a impressão das películas que serviram de guias, tanto para a gravação das telas como para a sua impressão. Após esta etapa o processo criativo encontrou-se concluído e iniciou-se o processo técnico de produção do objeto. Seguiu-se a preparação da impressão em serigrafia, que reuniu diferentes etapas até chegar ao momento da impressão em si, partindo da impressão digital das cores presentes em cada página individualmente. Depois de reunidas todas as impressões digitais da arte final, seguiu-se a preparação das telas para a gravação do conteúdo que se pretendia imprimir.

A gravação foi feita numa tela de poliéster com 90 linhas por centímetro, a quantidade adequada para impressão em papel. A gravação foi feita através da emulsão da tela, com uma substância fotossensível, posteriormente exposta a uma luz ultravioleta, que proporciona a gravação do quadro, tendo aberto a parte de grafismo que permite a passagem da tinta para o papel. Este é um processo de pré-impressão, que requer alguns intervalos entre cada etapa, um fator que torna este um processo mais demorado.

Seguidamente, a tela foi lavada de forma delicada, sem danificar a gravação e com o objetivo de a evidenciar, removendo a emulsão das zonas gravadas. Após a secagem a tela ficou pronta para a impressão, tendo sido isoladas todas as extremidades com fita adesiva, encaixando-a por último na máquina.

As películas previamente impressas serviram para a execução do registo da impressão, que compreende o ajuste entre a folha impressa, a gravação da tela e a marcação de um registo na máquina, que serviu de ponto de referência à impressão. Apenas quando finalizados estes passos é que a impressão se encontra pronta a ser executada, sendo esta uma sequência a aplicar em cada impressão pretendida.

5.2.1. Elementos da Composição Visual

5.2.1.1. Técnica de Serigrafia

Na produção física do objeto determinou-se que este seria realizado através da utilização da técnica de impressão em serigrafia, uma técnica de impressão analógica. A impressão em serigrafia é uma técnica bastante particular, contém um processo complexo, desde a preparação da arte final digital à preparação da impressão em si. Porém, a escolha da serigrafia como meio de reprodução do projeto Mulheres Criativas, surge precisamente pelo aspeto manual, rústico e singular que a técnica proporciona. A impressão da *fanzine* possibilitou a criação de vários exemplares, com características singulares entre si, próprias do estilo serigráfico, atribuindo particularidades próprias a cada exemplar. Os pormenores que esta técnica proporciona, desde o excesso de tinta, a eventuais erros de impressão, torna os oito exemplares impressos em objetos gráficos individuais e portadores de uma expressividade única.

5.2.1.2. Tipografia

Com o objetivo de melhor apresentar o conteúdo escrito do projeto, foram utilizadas duas tipografias distintas na sua composição. Perante o conteúdo redigido na *fanzine* Mulheres Criativas, que se baseia na transcrição das entrevistas realizadas, foi selecionada para representar o corpo de texto a tipografia Roboto (figura 21), presente nas questões colocadas e nas respostas expressas pelas criativas, ou seja: na introdução colocada no início da *fanzine*, onde se apresenta a premissa; no separador que indica o começo das entrevistas; nos agradecimentos introduzidos na página final e na ficha técnica do objeto, presente na contra capa, onde se encontram as especificações da *fanzine*.

Roboto Medium

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789! ? # %

Roboto Medium Italic

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789! ? # %

Roboto Bold

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789! ? # %

Roboto Bold Italic

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789! ? # %

Roboto Black

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789! ? # %

Roboto Black Italic

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789! ? # %

Figura 21: Estilo tipográfico utilizado no projeto.

A Roboto é também aplicada nas descrições das obras das artistas e no número de cada página, juntamente com o título do projeto (figura 22). Esta tipografia é utilizada em todos os textos que devem ser evidenciados de forma clara e organizada, facilitando a sua legibilidade. A Roboto é uma família tipográfica não-serifada e apresenta um design reto, com linhas modernas, tendo sido inserida na sua vertente regular e em bold, principalmente para retratar as questões e as respostas, com o intuito de as distinguir, em conjunto com algumas partes dos textos, também colocadas a bold, de forma a fazer sobressair ou a reforçar algo dito pelas entrevistadas.



Figura 22: Detalhe gráfico do miolo da *fanzine*.

A escolha desta fonte tipográfica para a produção da *fanzine* parte da simplicidade, legibilidade e volume que a Roboto comporta, tornando-se numa mais-valia visualmente. Esta é também uma tipografia bastante apropriada para o tipo de impressão escolhida, visto que é uma fonte com letras maiores e mais espaçadas, permitindo a passagem de mais tinta, o que resulta numa impressão serigráfica de maior qualidade, tendo visibilidade, tanto digitalmente, como no seu uso analógico.

Em conciliação com esta fonte, foi utilizada uma segunda tipografia, que, mediante a simetria que a Roboto apresenta, levanta a necessidade de inserir alguma expressão gráfica, resultando na aplicação de uma letra mais fluída e despreocupada que contrarie a rigidez da Roboto. Desta forma, foi incluído um cunho pessoal através da aplicação da caligrafia da própria autora do projeto

(figura 23), atribuindo uma componente visual muito própria. A aplicação desta caligrafia manifesta-se em primeira instância na capa da *fanzine*, onde consta o título Mulheres Criativas. A caligrafia é consecutivamente aplicada ao logo da *fanzine*, tendo sido utilizada nas etapas mais interventivas do objeto, nomeadamente nas folhas vegetais que atuam sobre a página em papel normal, para apresentar as citações partilhadas pelas entrevistadas e também noutros pormenores gráficos.

A conjugação destes dois estilos distintos surge na procura de um equilíbrio entre a geometria da Roboto e a liberdade que a caligrafia pessoal da autora deste projeto apresenta, sendo precisamente esta conciliação que atribui singularidade gráfica ao objeto.



Figura 23: Demonstração da segunda tipografia aplicada.

5.2.1.3. Paleta Cromática

Com o propósito de completar a componente gráfica deste projeto editorial, foram selecionadas quatro cores, que compõem a paleta cromática estipulada para a aplicação da identidade visual deste objeto. Segundo a seleção das tonalidades cromáticas preto, branco, magenta e vermelho, é possível observar que estas são cores que refletem e a essência idealizada, através de uma conjugação unificadora na vertente visual da *fanzine*.

Apesar de todas as cores utilizadas apresentarem um valor marcante na sua identidade gráfica e transportarem uma importância unânime no equilíbrio deste projeto, a cor magenta destaca-se como a cor predominante e de maior notoriedade ao longo da apresentação visual da *fanzine*. Desta forma, foi-lhe atribuído um simbolismo, estando este associado à feminilidade, ao empoderamento das mulheres criativas e à sua forte expressão no atual campo criativo. A cor magenta marca um contraste visual irrefutável, tal como a presença das mulheres no design gráfico e na ilustração. Com o propósito de seguir a linha inicialmente estipulada, da produção de um objeto com traços interventivos, a utilização do vermelho surge, precisamente, com esta finalidade de destacar as manifestações inseridas aos longo da *fanzine*, tal como a representação de outros grafismos, promovendo um equilíbrio visual e posicionando-se com uma simbologia interventiva.

A utilização do preto surge também como uma aplicação cromática bastante relevante neste projeto, posicionando-se enquanto uma cor forte e de alto contraste, permitindo uma leitura fácil e clara. A colocação desta cor em simultâneo com as restantes, ameniza o contraste da cor magenta e equilibra a vivacidade do vermelho, contribuindo para uma harmonia visual. Por fim, o branco compõe o fundo da maioria das páginas do miolo, permitindo enaltecer a essência e sinestesia das restantes cores. No entanto, a aplicação do branco na capa da *fanzine* dá-lhe destaque quando inserido sobre o fundo preto, provocando um evidente contraste entre estas duas cores, um processo presente apenas na composição visual da capa. Em geral, a utilização cromática do branco é aplicada como um ponto de equilíbrio, mediante o impacto causado pelas restantes cores.

5.2.1.4. Materiais

A composição física deste objeto editorial parte da utilização de vários materiais que contribuem para a complexidade e dinamismo visual do projeto. Esta diversidade manifesta-se desde os materiais próprios da impressão em serigrafia, as tintas adequadas para aplicar neste tipo de impressão, até à conjugação de materiais distintos para a composição da capa e, posteriormente, do miolo da *fanzine* Mulheres Criativas. Desta forma, foram utilizadas tintas acrílicas *Amsterdam* à base de água, indicadas e normalmente utilizadas para a impressão deste tipo de projetos. Na concretização da capa foram trabalhados dois materiais distintos, sendo estes: a cartolina preta, de papel mate, de 2020g, com a dimensão de 100 por 70, onde cada plano

possibilitou a execução de quatro capas, num formato aberto de 50 por 35 cm, o que promoveu o aproveitamento do plano. A folha vegetal foi o segundo material utilizado, com uma folha de 92g, também com a dimensão de 100 por 70 e cortada de igual forma à cartolina, para que os materiais se complementassem e fossem aproveitados na sua totalidade.

O miolo é composto por dois materiais distintos, que se completam visualmente. Deste modo é utilizado o papel Academia, com 120g e com uma medida de 100 por 70, que foi cortado em quatro vezes, tal como os planos da capa. Juntamente com este material, foi inserido o papel vegetal, com a mesma gramagem e dimensão do papel utilizado para a capa da *fanzine*.

A escolha da dimensão da *fanzine*, uma medida de 250 por 350 mm, possibilitou rentabilizar os materiais adquiridos para a produção do objeto. Este projeto contou com a aplicação de três materiais distintos, sendo este: a cartolina preta para a capa, o papel Academia para o miolo e o papel vegetal, que funcionou tanto como encarte na capa como intercalado com o miolo.

5.2.2. Descrição do Projeto Editorial

A *fanzine* Mulheres Criativas apresenta o formato 250 por 350 mm e é composta por 28 páginas, distribuídas por sete planos. Em conjunto com estas páginas, apresentam-se inseridos os três planos em folha vegetal, que correspondem às seis páginas transparentes distribuídas no interior do caderno. Mediante a organização previamente feita, os vegetais foram estrategicamente colocados ao longo da *fanzine*, com o propósito de comportarem citações, grafismos, imagens e partes das entrevistas, de modo a proporcionar a expressão e ativismo visual que, de início, se compreendeu que não seria possível aplicar diretamente nas imagens das artistas. Desta forma, a aplicação da folha vegetal surge como uma alternativa ao estilo *anti-design* que se pretendia adotar, possibilitando a representatividade das criativas neste formato. Os vegetais funcionam em sobreposição das restantes folhas, de forma a completar o conteúdo nelas presente, possibilitando a leitura integral do objeto.

A respeito da componente visual, as imagens selecionadas para a aplicação no projeto partem de um critério assente, primeiramente, na demonstração das entrevistadas, tendo sido colocadas diversas imagens pessoais das mesmas. Em relação aos projetos selecionados, esta escolha parte do tipo de projetos desenvolvidos pelas criativas, da existência de projetos focados nas mulheres, para as mulheres ou que apresentam um contributo expressivo para o contexto português, como é o caso do projeto da ilustradora Marta Nunes, “As Mulheres de Artur Pastor”. A disposição dos projetos de cada artista ao longo da *fanzine* parte também do equilíbrio entre o trabalho apresentado e o tema que a entrevista apresenta em cada momento.

Os fundos, contruídos em *Photoshop*, apresentam a aplicação do efeito em *halftone* de modo a reproduzir uma impressão coerente com as restantes imagens utilizadas. Estes fundos são aplicados nos intervalos entre conteúdos da *fanzine*, que constituem separadores entre o início e a conclusão de cada etapa. O desenvolvimento destes fundos, parte da construção de outros elementos visuais, contribuindo para a composição diversificada da componente gráfica do projeto e para a dinâmica da transição entre páginas.

Relativamente à capa da *fanzine*, esta apresenta uma dupla simbologia, que comporta em si a conjugação do lado feminino com a presença do masculino, onde os grafismos em magenta remetem à feminilidade e a impressão executada a branco sobre a cartolina preta, representa o *gaze* masculino. A atuação destas impressões em sobreposição, tornam a capa num material artístico, onde estas duas vertentes, retratam a visibilidade das mulheres criativas.

A aplicação da folha vegetal na constituição visual da capa, apresenta a função de encarte e atribui uma singularidade própria ao objeto, tornando-o num suporte extremamente delicado e texturado. Devido à sensibilidade deste material, o encarte é colocado à parte, com a aplicação de uma fita própria com cola de dupla face, quase transparente, inserida na zona lateral da *fanzine*. Esta foi uma solução que surgiu, mediante a encadernação do objeto por agravo que danificava o encarte da capa. Devido à sensibilidade que apresenta, surge a necessidade de utilizar uma embalagem, sendo esta uma película pp com pala adesiva, garantindo a sua preservação.

Tal como mencionado anteriormente, este é um projeto que compreende a utilização de uma técnica analógica na sua transcrição visual. Porém, esta componente não se cinge à escolha da técnica de impressão, ultrapassando-a, estendendo-se ao longo de todo o desenvolvimento manual do processo, sendo este: o corte dos materiais para a preparação da impressão; a lavagem consecutiva das telas utilizadas; a rentabilização das tintas evitando desperdícios; os vincos feitos folha a folha com uma dobradeira de osso (figura 24); a montagem das páginas; a encadernação feita com agrafo; a colagem individual do encarte (folha vegetal exterior); e , por fim, ao aparo da *fanzine*, feito com X-Acto e régua sobre a base de corte, utilizada como guia deste ajuste final. Esta é a etapa final da preparação do objeto e exige várias passagens para acertar as páginas da *fanzine* e retirar o excesso de material das suas extremidades.

Deste modo é possível perceber que o projeto editorial se tratou de um processo faseado e minucioso, que requer uma seleção e organização cuidada, de forma a construir um objeto que se destaque tanto pelo seu detalhe quanto pela sua expressividade. A seleção de uma técnica analógica para a reprodução visual de um projeto é um meio cada vez menos aplicado, porém, possibilita uma diversidade de *inputs*, mais pessoais que proporcionam uma série de resultados gráficos que uma produção automática não permitiria. O retorno ao analógico, neste contexto do *slow design/ slow print*, surge como um processo de afirmação de um estilo autoral próprio, tal como recurso a estas técnicas para a criação de uma identidade visual própria, num contexto digital saturado.



Figura 24: Sequência do processo manual de vincos, com a utilização da dobradeira de osso.

5.3. Arte Final

Após a explicação e justificação que corroborou o processo de concretização do projeto proposto, surge a necessidade de apresentar o resultado deste mesmo processo. Desta forma, este tópico estabelece, enquanto espaço expositivo do projeto editorial Mulheres Criativas, uma *fanzine* dedicada às mulheres designers gráficas e ilustradoras, que manifesta a urgência de dar a conhecer os nomes e os trabalhos das mulheres presentes nestas áreas em Portugal.



Figura 25: *Fanzine* Mulheres Criativas vol.1 – composição com os 8 exemplares.



Figura 26: Demonstração da capa da *fanzine*, em conjunto com os exemplares.

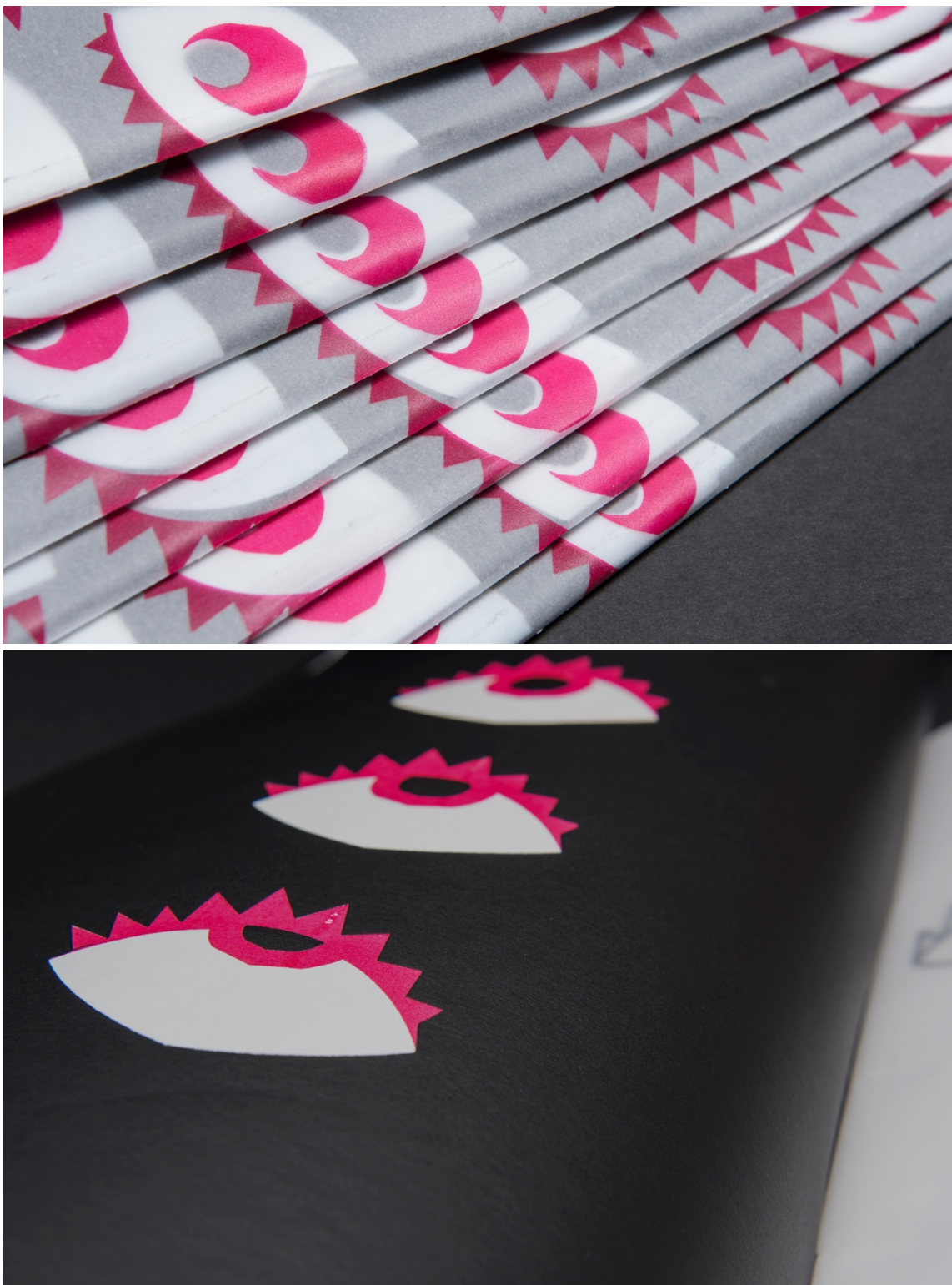


Figura 27: Captação fotográfica de detalhes gráficos (encarte e sexta página).



Figura 28: Captação fotográfica de detalhes gráficos (primeira página e capa).



Figura 29: Captação fotográfica de detalhes gráficos (terceira página e meio do caderno).



Figura 30: Captação fotográfica de detalhes gráficos (*halftone* e aplicação da folha vegetal).



Figura 31: Captação fotográfica de detalhes gráficos (agradecimento e ficha técnica).



Figura 32: Demonstração da capa com o encarte (frente e verso).



Figura 33: Demonstração do funcionamento visual do encarte com a capa.



Figura 34: Composição sequencial da fotomontagem da *fanzine*.

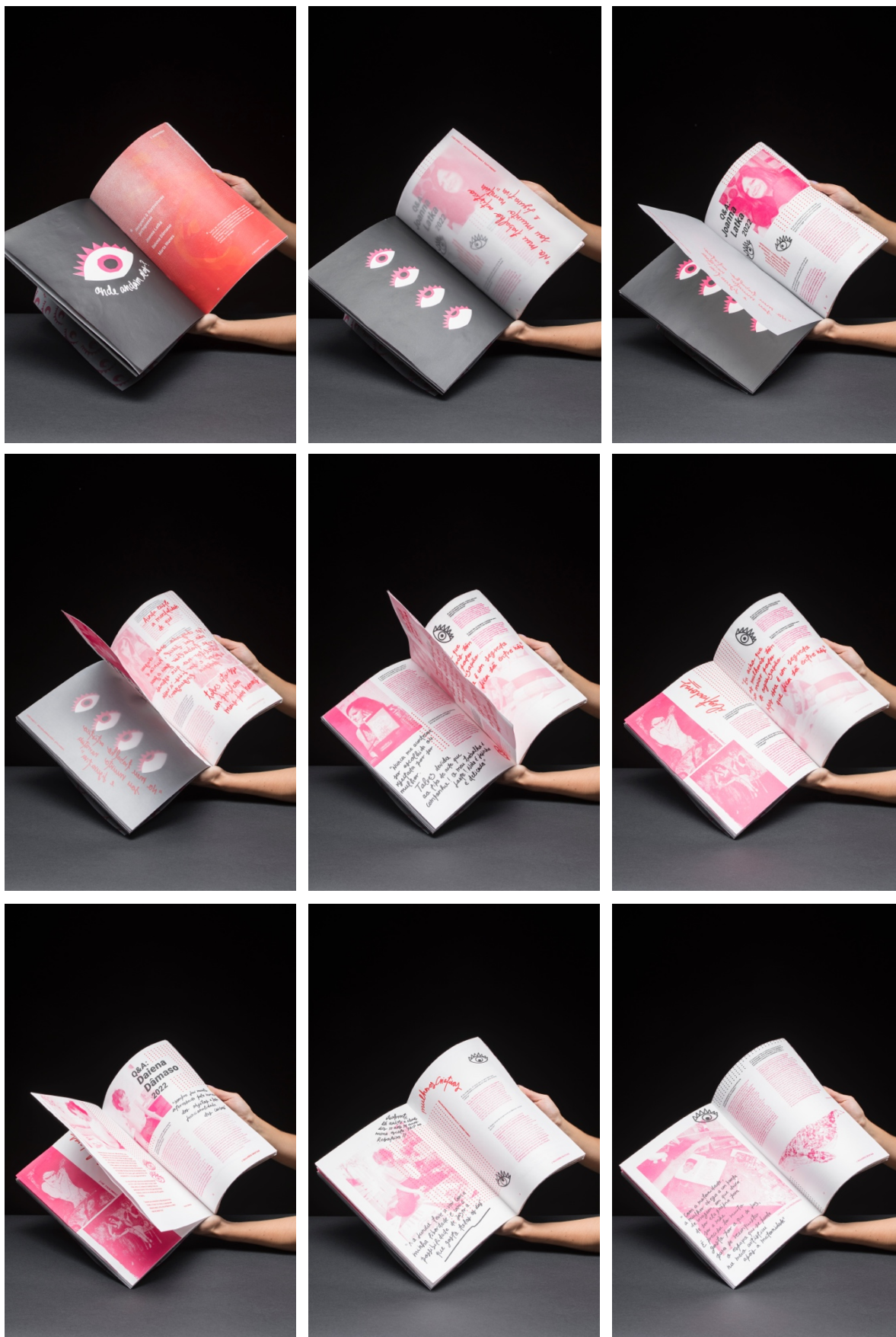


Figura 35: Composição sequencial da fotomontagem da *fanzine*.

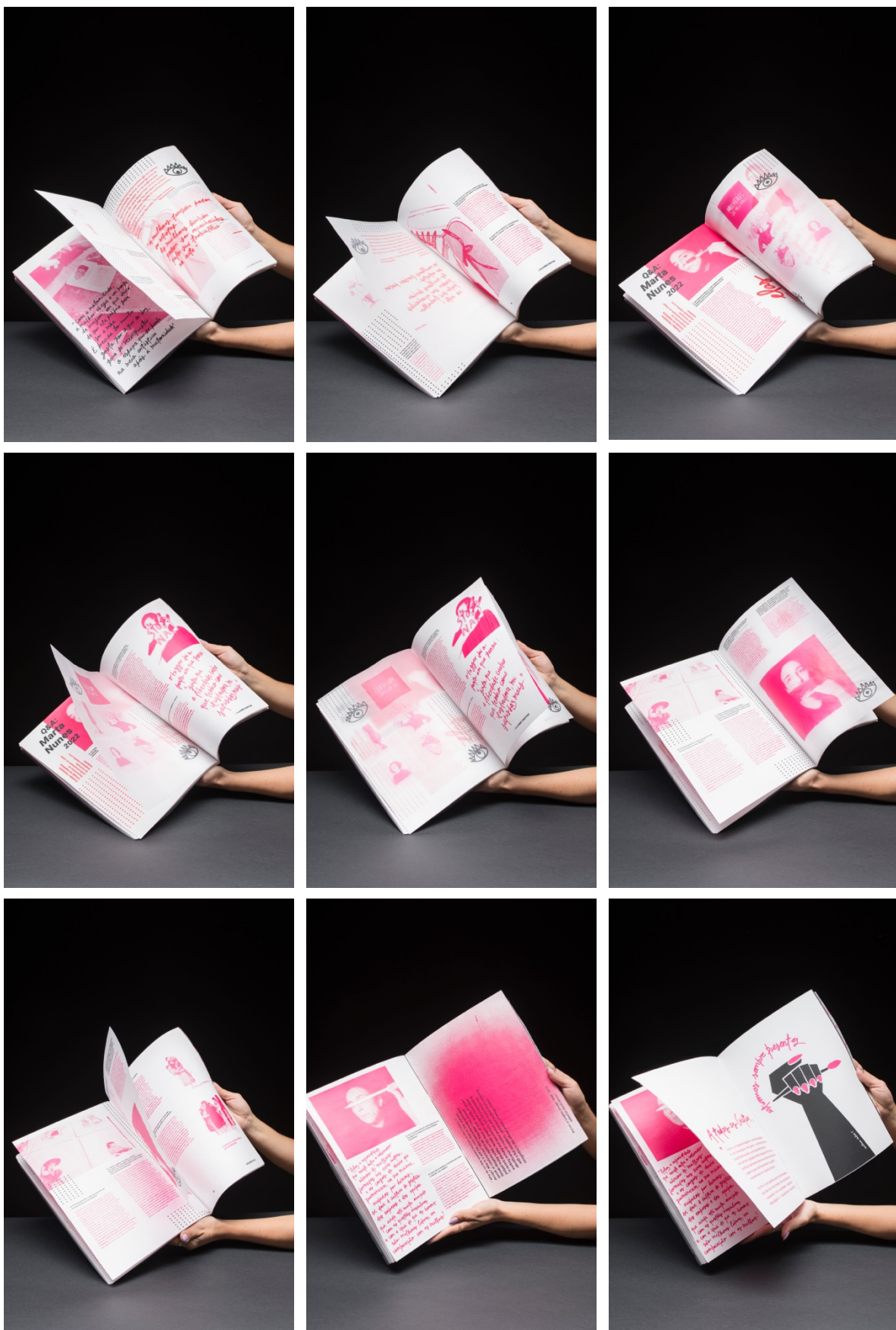


Figura 36: Composição sequencial da fotomontagem da *fanzine*.



Figura 37: Composição sequencial da fotomontagem da *fanzine*.



Figura 38: Objeto guardado em película pp com pala adesiva.

CAPÍTULO 6

Conclusão

Com o propósito de aprofundar o posicionamento das mulheres no campo do design gráfico e da ilustração, com a demarcação temporal desde o início do século XX à contemporaneidade, este projeto contou com uma profunda investigação, assente em dois contextos distintos, iniciando-se com a análise da premissa no panorama internacional e, posteriormente, com a análise que incidiu sobre o contexto português.

Através de um processo de estudo e aquisição de bases para o desenvolvimento projetual, foi indispensável a leitura e reflexão sobre a visão de vários historiadores/as e investigadores/as destas áreas, tendo sido aplicada a análise de autores, possibilitando uma investigação que se traduziu num conhecimento amplo e diversificado. Numa análise sustentada por um leque variado de opiniões, foi indispensável reunir a perceção pessoal em relação à desigualdade de género, identificando casos individuais, onde se destacam as mulheres e o seu papel no contexto da cultura visual atual, estabelecendo-se neste processo como uma parte integrante da composição projetual.

A investigação e metodologias aplicadas, traduziram-se na composição editorial *Mulheres Criativas*, que constitui o primeiro volume da coletânea de *fanzines*, uma proposta à desmonstração descritiva do conhecimento apurado ao longo da investigação, apoiada numa componente gráfica e visualmente predominante, onde a utilização da *fanzine* como suporte representativo, surge enquanto um meio de autoexpressão, visual e interventivo perante a valorização das mulheres na disciplina do design gráfico. Ao refletir sobre o passado, talvez exista hoje uma maior visibilidade face ao trabalho das mulheres (designers gráficas e ilustradoras) e talvez essa visibilidade seja hoje maior do que alguma vez foi, porém, desde que o design se entende por disciplina que existem mulheres neste campo, a contribuir para o seu crescimento, da mesma maneira que no passado contribuíram para a sua institucionalização.

Desta forma, o projeto surge como um contributo expressivo para a investigação e para a documentação historiográfica do design gráfico e da cultura visual, incorporando uma diversidade de processos necessários à sua compreensão, que tornaram este processo, numa experiência pessoal enriquecedora, com um primeiro contributo prestado pela candidata, para o crescimento e avanço mediante a valorização da figura feminina no contexto social, a fim de promover o seu acréscimo na temática da cultura visual e do design gráfico em Portugal. Enalteceu a execução de atividades, projetos e iniciativas, dedicadas à representatividade das mulheres no design gráfico e na ilustração, fazendo desta *fanzine* o maior e mais completo contributo prestado pela candidata, no sentido de reforçar a urgência de uma revisão histórica e equidade no meio criativo.

A proposta do projeto, construído em contexto do trabalho final do mestrado, recai sobre a composição de uma coletânea de *fanzines*, idealizada em virtude da sua continuidade, para a produção de mais números além deste primeiro volume Mulheres Criativas. O contexto no qual o objeto foi construído, apenas possibilitou a produção desta primeira edição, porém, fica implícita a continuidade pretendida perante este projeto pessoal, na ilustração onde é indicado o título Mulheres Criativas II, havendo já material produzido para um segundo número. Neste segundo volume seriam graficamente representadas as entrevistas realizadas às criativas Marta Poeira e Teresa Rego, que não foram inseridas nesta primeira edição, ainda que mencionadas no índice de artistas da *fanzine*.

Deste modo, procurou-se contribuir para um conhecimento mais equitativo do design gráfico e da ilustração em Portugal, assim como para os estudos femininos em geral, colaborando para o desenvolvimento de umas das linhas de investigação da UNIDCOM/IADE-UE (*Mapping Portuguese Design*), dando continuidade a temas semelhantes, embora noutras áreas do Design, já anteriormente desenvolvidas por investigadores do Centro.

Referências Bibliográficas

Bártolo, J. e Souto, M. H. (coord.) (2015). Design Português: 1900-1919 (vol.1). Vila do Conde: Verso da História. ISBN 978-989-8657-94-7.

Bártolo, J. e Santos, R. A. (coord.) (2015). Design Português: 1920-1939 (vol.2). Vila do Conde: Verso da História. ISBN 978-989-8657-95-4.

Bártolo, J. e Baltazar, M. J. (coord.) (2015). Design Português: 1940-1959 (vol.3). Vila do Conde: Verso da História. ISBN 978-989-8657-96-1.

Bártolo, J. e Almeida, V. M. (coord.) (2015). Design Português: 1960-1979 (vol.4). Vila do Conde: Verso da História. ISBN 978-989-8657-97-8.

Bártolo, J. e Silva, H. S. (coord.) (2015). Design Português: 1980-1999 (vol.5). Vila do Conde: Verso da História. ISBN 978-989-8657-98-5.

Bártolo, J. (coord.) (2015). Design Português: 2000-2015 (vol.6). Vila do Conde: Verso da História. ISBN 978-989-8657-99-2.

Bártolo, J. e Guimarães, M. (coord.) (2015). Design Português: 1900-1959 (vol.7). Vila do Conde: Verso da História. ISBN 978-989-8657-0-3.

Bártolo, J. (coord.) (2015). Design Português: 1960-2015 (vol.8). Vila do Conde: Verso da História. ISBN 978-989-99377-2-7.

Blauvelt, A. (1994). *An Opening: Graphic Design's Discursive Spaces. Visible Language*. Acedido a 15 de Janeiro de 2022 <https://readings.design/PDF/problem-design-history.pdf>

Buckley, C. (1986). *Made in Patriarchy: Toward a feminist analysis of women and design. Design Issues*. Acedido a 10 de Janeiro de 2022, a partir de <https://www.jstor.org/stable/1511480?origin=crossref>

Buckley, C. (2020). *Made in Patriarchy II: Researching (or Re-Searching) Women and Design*.
https://www.researchgate.net/publication/338333212_Made_in_Patriarchy_II_Researching_or_Re-Searching_Women_and_Design

Clegg, S., & Mayfield, W. (1999). *Gendered by Design: How Women's Place in Design Is Still Defined by Gender*. *Design Issues*.
https://www.researchgate.net/publication/269514137_Gendered_by_Design_How_Women's_Place_in_Design_Is_Still_Defined_by_Gender

Duarte, I. (s.d). Isabel Duarte. Acedido a 15 de Junho de 2022, a partir de
<https://duarteisabel.com/about/>

Errata. (2022). Acedido a 15 de Junho de 2022, a partir de <https://www.errata.design/pt/>

Errata. (s.d). Home [Página Facebook]. Facebook. Acedido a 10 de Junho de 2022, a partir de
<https://pt-br.facebook.com/errata.design/>

Errata. [@errata.design]. (s.d). Uma revisão feminina à história do design gráfico português. Instagram. Acedido a 10 de Junho de 2022, a partir de <https://www.instagram.com/errata.design/>

ESAD-IDEIA. (s.d). *Research in design and Art*. Acedido a 12 de Junho de 2022, a partir de
<https://esadidea.pt/>

ESAD. (2022). Coleção Design Português. Acedido a 12 de Junho de 2022, a partir de
<https://esad.pt/pt/news/colecao-design-portugues>

ESAD. (2022). Coleção Designer Portugueses. Acedido a 13 de Junho de 2022, a partir de
<https://esad.pt/pt/news/colecao-designers-portugueses>

Feldman, R. M. (1993). *[Review of Discrimination by Design: A Feminist Critique of the Man-Made Environment, by L. K. Weisman]*. *Design Issues*.
https://www.researchgate.net/publication/347728842_Architectural_Historiography_and_Fourth_Wave_Feminism

Franchini, C. & Garda, E. (2016). *About MoMoWo - Women's Creativity since the Modern Movement (1918-2018)*. In A. M. F. García, C. Franchini, E. Garda & H. Seražin (Eds), *MoMoWo 100 works in 100 years. European women in architecture and design 1918-2018*. Ljubljana/Turin, France Stele Institute of Art History.

Gorman, C. R. (2001). *Reshaping and Rethinking: Recent Feminist Scholarship on Design and Designers*. *Design Issues*. <http://www.jstor.org/stable/1511921>

Guedes, M. G. (2022). Ano do Design Português. Acedido a 12 de Junho de 2022, a partir de <http://www.gutamg.pt/ano-do-design-portugues/>

Leedy, P. D. & Ormrod, J. E. (2015). *Practical Research: Planning and Design* (11. Ed.). Pearson.

Lisboa, A. L. C. (2020). As Mulheres no Design Gráfico em Portugal. Preservação da Memória Coletiva de Alda Rosa e Cristina Reis [Dissertação de mestrado, Faculdade de Belas Artes do Porto]. Repositório Comum. <https://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/130888/2/433556.pdf>

Littlejohn, D. (2014). [Review of *Women in Graphic Design 1890-2012*, by G. Breuer & J. Meer]. *Design Issues*. https://www.researchgate.net/publication/264591054_Women_in_Graphic_Design_1890-2012_Review_Article

Margolin, V. (1994). *Narrative Problems of Graphic Design History*. *Visible Language*. Acedido a 09 de Janeiro de 2022, a partir de <https://www.proquest.com/docview/1297966554?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>

Meer, J. (2012). *He, She, It – Women and the problems of gender in the history of graphic design*. https://www.academia.edu/10887738/He_she_it_Women_and_the_problems_of_gender_in_the_history_of_graphic_design

MoMoWo. (s.d). Home [Página Facebook]. Facebook. Acedido a 10 de Junho de 2022, a partir de <https://www.facebook.com/MoMoWomen/>

MUDE. (2014). Acedido a 14 de Junho de 2022, a partir de https://www.mude.pt/mude/missao-estregia_5

Muratovski, G. (2016). *Research for Designers: A Guide to Methods and Practices*. SAGE Publications Ltd.

Purvis, W. A., & Meggs, B. P. (2016). *Meggs' History of Graphic Design* [6.^aed.]. John Wiley & Sons INC.

Sellers, L. (2017). *Women Design*. Frances Lincoln Limited Publishers. ISBN 978-0-7112- 3923-4.

Scotford, M. (1994). *Messy History vs. Neat History: Toward an expanded view of women in graphic design*. *Visible Language*. <https://readings.design/PDF/messy-history-vs-neat-history-toward-an-expanded-view-of-women-in-graphic-design.pdf>

Souto, M. H. (2018). *Craftswomen and Designers in Portugal: Improbable Paths*. In C.Franchini & E. Garda (Eds), *MoMoWo: Women's Creativity since the Modern Movement. An European Cultural Heritage*.

Smith, M., & Cook, A. (2015). *People of Print: Innovative, Independent Design & Illustration* [1.^aed.]. Thames & Hudson.

Teixeira, P.M.M. & Neto, J.M. (2017). Uma proposta de tipografia para pesquisas de natureza interventiva. *Ciênc. Educ.*, Bauru, 23, 1055-1076.
<https://www.scielo.br/j/ciedu/a/cBjf7MPDSy5V5JYwFJR4bd/?lang=pt>

Triggs, T. (2011). *Graphic Design History: Past, present, and future*. *Design Issues*.
<https://direct.mit.edu/desi/article/27/1/3/69022/Graphic-Design-History-Past-Present-and-Future>

Triggs, T. (2002). [Review of *Clean New World: Culture, Politics and, Graphic Design*, by M. Lavin]. *Design Issues*.
https://www.researchgate.net/publication/270787375_Graphic_Design_History_Clean_New_World_Culture_Politics_and_Graphic_Design

UNIDCOM/ IADE. (2018). *Women's Creativity Since the Modern Movement – MoMoWo*. Acedido a 10 de Junho de 2022, a partir de <https://www.unidcom-iae.pt/research/>

Viction:ary. (2020). *Design[H]ers: A Celebration of Women in Design Today* (2.^oed.). Viction:ary.

Apêndices

Apêndice 1

Entrevista a Joanna Latka, docente no IADE – Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação – ilustradora e gravurista.

13 de Maio de 2022

Ser *designer* gráfica, ou estar ligada à área da ilustração, esteve desde sempre presente, ou foi desde cedo uma ambição pessoal?

R: Sou ilustradora, vim da área de artes e envolvi-me na ilustração no âmbito de trabalhos que desenvolvi para projetos artísticos pessoais. Neste caso, encontrar trabalho a nível da ilustração é mais difícil do que na área do *design* gráfico. Comecei por ir para o campo da ilustração, fiz cursos, participei em *workshops* e em várias formações e assim comecei a melhorar competências que já tinha adquirido na área dos meus estudos.

Em que momento é que se apercebeu que tinha a ambição, e de facto, a vontade de progredir e de realmente projetar uma carreira criativa. Qual foi o *trigger* que despertou esta vontade?

R: Acho que foi uma coisa espontânea. No meio de outros projetos, começaram a surgir propostas para realizar *fanzines* e outras edições, sempre num registo alternativo. Comecei do lado editorial, como revistas alternativas, novelas gráficas e edições de artes gráficas. Surgir estes projetos, então comecei a trabalhar aos poucos e acho que entrei nesta área assim sem perceber. Diria que foi natural, quase instinto. No meu trabalho artístico sou muito narrativa e figurativa, portanto foi uma coisa que foi muito natural no meu caso. Nunca mudei o meu estilo, nem senti que precisava de me adaptar, mantive-me sempre muito fiel à minha linha artística. Acredito que seja o que nos diferencia enquanto artistas e é também o nosso cartão de visita. Alguém olha para determinado projeto e reconhece-o como sendo produzido por mim. Para mim isso é muito importante.

Relativamente ao seu percurso académico, a Joanna tem formação na área, mas como é que foi o seu percurso até chegar aqui?

R: Eu sou natural da Polónia, onde estudei e realizei a licenciatura, o mestrado, no Instituto de Artes e onde me especializei em desenho e gravura. Cheguei a realizar alguns projetos de ilustração, mas não era algo que na altura tivesse consciência que ia fazer profissionalmente. Entretanto, vim fazer Erasmus para Portugal, e após concluir a etapa académica surgiram várias oportunidades. Foi quando voltei a Portugal por alguns meses. Atualmente já vivo cá há 20 anos. No início, quando estive em Portugal, nunca pensei que iria acabar por ficar. No entanto, senti que precisava de aprender mais, estando noutro país, tendo acesso a outras referências e outras perspetivas. Foi

bom, então aproveitei o contexto, para realizar cursos, *workshops* e tirar algum proveito nesse sentido, para depois regressar à Polónia com referências e experiências da minha passagem por Lisboa. Tive num curso na Gulbenkian, de Centro de Imagens e Técnicas Narrativas, dirigido por João Catarino. Marcou a transição dos projetos académicos para algo mais profissional e tive o prazer de conhecer muitos colegas da mesma área. Mais tarde percebi que de facto a ilustração era o que eu realmente queria fazer, então quis aprender mais e inscrevi-me numa pós-graduação no ISEC – Instituto Superior de Educação e Ciências – foi dos primeiros cursos que eles abriram em ilustração.

Profissionalmente, o que é que gostaria de alcançar através do seu trabalho?

R: Já tive a oportunidade de realizar bastantes exposições a nível do meu desenho e da ilustração. Atualmente gostaria de conquistar um prémio importante, internacional, uma espécie de valorização neste sentido. Os concursos são bastante concorridos e participam artistas muito bons e com trabalhos de alta qualidade. Algum dia vencer um concurso seria uma honra. Acho que enquanto artistas é uma valorização muito gratificante. De resto, estou bastante satisfeita de ter chegado onde cheguei, não foi fácil, nunca é. Exige trabalhar “grau a grau”, acreditar no que estamos a fazer e ser fiéis à nossa própria linguagem.

Enquanto mulher a trabalhar na área da ilustração, sente que existe uma igualdade de oportunidades entre os *designers* e ilustradores homens e as *designers* e ilustradoras mulheres?

R: É um pouco difícil responder, mas considero que hoje em dia sim.

Atualmente existem muitas mulheres ilustradoras. No *design* talvez haja mais homens, mas por exemplo, se me reger pelo contexto académico, as turmas são cada vez mais compostas por mulheres. No entanto, nunca me aconteceu ser escolhida ou rejeitada por ser mulher, mas também acho que isso parte do meu trabalho, o meu trabalho é forte, não é fofinho e delicado e às vezes isso influencia.

Sente que ainda existe muito a ideia pré-concebida de que as mulheres produzem materiais criativos mais delicados e frágeis?

R: Sim. Por vezes pensam que as mulheres fazem trabalhos mais delicados. Ainda existe um pouco a mentalidade de “talvez isto seja um projeto mais para homens”. Mas acho que, cada vez mais, caminhamos no sentido de diluir este pensamento.

Relativamente a mais oportunidades, sente que os seus colegas homens dispõem de mais oportunidades e possibilidades de projetar a sua carreira profissional, especialmente em termos de exposições, publicações, na comunicação social, mesas redondas, conferências etc.?

R: Talvez no *design* isso ainda aconteça mais frequentemente, nomeadamente no âmbito das empresas e nas universidades. Antigamente os homens acabavam por ser mais contratados, também devido a questões de maternidade. Mas na área da ilustração é possível estar em casa e a trabalhar, então, a meu ver, existe outra facilidade. A questão do género, atualmente, acho que existem muito menos, sobretudo na área da ilustração. Talvez no *design* gráfico se sinta mais, contudo, tenho muitas amigas que trabalham na área do *design*.

Como é que se sente a nível de oportunidades profissionais, tendo em conta que o ensino é a sua atividade principal?

R: No mercado português é muito difícil viver unicamente da ilustração, porque é uma área muito mal remunerada, comparativamente com outros países europeus. Conheço artistas que conseguem viver unicamente do seu trabalho, mas são exemplos isolados, num panorama normal é quase impossível viver apenas da ilustração em Portugal. Tive a oportunidade de dar aulas, então escolhi este caminho e é algo que gosto de fazer, não abandonando a ilustração e os meus projetos pessoais.

Qual a perspetiva que tem sobre o futuro das mulheres na área do *design* gráfico e da ilustração, em Portugal?

R: Somos cada vez mais! Podemos dizer que a mãe natureza já pautou o caminho neste sentido. Cada vez mais as mulheres estudam e fazem coisas muito interessantes e eu acho que já neste momento existe um coletivo de ilustradoras portuguesas muito boas, com uma qualidade gráfica excecional. Acho que nos espera um futuro grande. Embora, se olharmos bem, os mais conhecidos são homens, também produzem muito internacionalmente... Mas realmente são homens os mais conhecidos. Não sei se se trata também de uma questão geracional, a verdade é que no contexto português não se encontram mulheres assim tão conhecidas ou com tanto destaque, comparativamente com os homens.

Que iniciativas poderiam contribuir para uma maior divulgação do trabalho de mulheres *designers* e ilustradoras?

R: Mais concursos, mais exposições e sobretudo abrir mais o mercado para dar mais espaço às artistas. A verdade é que também não existe muito esse espaço. Por exemplo, nos jornais, que raramente publicam ilustrações. Em termos de espaço para a ilustração em Portugal, diria que é pouco. Precisa de ser expandido nesse sentido.

Quais são as designers, ilustradoras que a inspiram e inspiram o seu trabalho?

R: Tenho muitas referências. Destaco principalmente a Ana Pez, Mariana a Miserável e Sofia Morais. Também gosto muito do trabalho da Susana Monteiro. Destaco ainda outras grandes artistas que tenho como referência, como: Marika Maijala, Klara Persson, Johanna Benz, Joanna Concejo, JiHyeon Lee e Beatrice Alemagna.

Apêndice 2

Entrevista a Daiena Dâmaso, *designer* e ilustradora. Trabalhou grande parte da sua carreira como *freelancer* e atualmente trabalha como professora na Escola TAIP na Reboleira.

17 de Maio de 2022

Ser *designer* gráfica, ou estar ligada à área da ilustração, esteve desde sempre presente, ou foi desde cedo uma ambição pessoal?

R: Não! Eu sempre desenhei e sempre fui muito interessada pelas artes visuais, mas quando chegou a altura de ingressar na faculdade tive a ideia de que não podia seguir pintura ou escultura, por ter pouca empregabilidade. O que me levou a optar por *design* de equipamento, que é uma área pela qual mantenho um grande interesse. Sempre fui muito interessada pelo mundo dos objetos e pela funcionalidade das coisas, contudo, durante o curso comecei a sentir falta da espontaneidade do desenho. A minha licenciatura foi na época pré-Bolonha e quando comecei, produzíamos tudo manualmente, (mesmo os desenhos técnicos). No quarto ano as coisas mudaram, houve a transição do manual para a tecnologia e tivemos todos que nos adaptar. Com esta mudança tivemos de ser autónomos, aprender a utilizar os programas informáticos e a desenvolver o trabalho em torno do computador. Esta mudança tirou-me aquilo que eu mais gostava de fazer, que no fundo, era a parte do desenho. Para além disso, a vertente criativa sempre foi o que mais me aliciou, desde a parte da pesquisa inicial do projeto à procura de inspiração nos métodos tradicionais.

Acabei por me desinteressar um pouco e não desenvolver muito trabalho ao nível do *design* de equipamento. Antes de terminar o curso, decidi fazer Erasmus em Barcelona onde estagiei. Nesta altura, apercebi-me de que se quisesse trabalhar no meu campo de estudos, tinha que me submeter a estar atrás de um computador, simplesmente a executar sem a parte criativa, até ganhar experiência e nome no mercado. De volta a Lisboa, trabalhei durante algum tempo em eventos, e aos 27 anos, certa de que aquilo que realmente gostava de fazer era desenhar, usar as minhas mãos e sujá-las com tinta, apercebi-me de que se não investisse naquele momento, provavelmente depois seria tarde demais. Foi a partir daqui que comecei a investir mais na ilustração, sendo o que mais gostava e comecei a investir em formação, a acreditar em mim e a desenvolver trabalhos.

Foi então nesse período dos 27 anos, que se apercebeu que tinha a vontade e a ambição de seguir esta vertente criativa?

R: Sim. No fundo foi um ultimato a mim mesma: “se não arriscar agora quando o irei fazer?”. Foi o momento em que percebi o que queria realmente ser e o que queria fazer. Se analisar a minha vida até agora, nunca ambicionei ter um trabalho fixo das 9h às 17h e sempre foi uma coisa da qual eu fugi. Para mim sempre foi difícil compreender esse modo de vida. É difícil para mim entender que

as pessoas têm de trabalhar sempre às mesmas horas, com as mesmas pessoas e no mesmo sítio, sem ter tempo para viver a própria vida. No fundo teve a ver com a minha liberdade e com a possibilidade de fazer o que me faz feliz diariamente.

Relativamente ao percurso académico, como é que foi?

R: O meu percurso académico foi bastante favorável. Comecei por estudar *design* de equipamento na Faculdade de Belas-Artes, em Lisboa, tive acesso a excelentes professores e colegas. Acabou por ser um percurso bastante normal e produtivo, tive a oportunidade de aprender muito. Porém, tal como mencionei, no final deparei-me com esta mudança do analógico para o digital e quebrou o meu interesse pela vertente profissional da área que estudava. Por isso, optei pelo Erasmus, supostamente já tinha concluído o curso, mas na altura falei com um professor e acabei por fazer disciplinas adicionais, de *design* gráfico e ilustração em Barcelona. Este momento foi bastante importante para mim, porque fui confrontada com um tipo de ensino diferente.

Profissionalmente, o que é que gostaria de alcançar através do seu trabalho?

R: Existem tantas coisas que ainda desejo alcançar. Tenho alguns projetos pendentes desde que fui mãe. Gosto muito de pintura mural, pintar em grande formato e procuro concretizar mais projetos a este nível. Sou apaixonada por livros infantis e quero chegar ao momento em que tenho os meus próprios livros editados. Livros infantis, álbuns ilustrados e livros objeto, para mim sempre foram uma grande paixão. A ideia de revelar ou de contar uma história através de uma imagem é algo que eu sinto que me completa. Não esquecendo a relação que atualmente tenho com a educação. Como professora vejo que cada vez mais os livros caem em esquecimento, em desuso. Para além disso, se olharmos para as histórias que ainda continuamos a contar às crianças, em pouco ou nada se identificam com as vivências que temos nos dias de hoje. Neste momento dou por mim a contar a história da Cinderela ao meu filho, e ao ler o livro dou por mim a querer alterar o conto a cada instante. Para mim não faz sentido, estar a contar ao meu filho que a “princesa” tem de ser salva pelo “príncipe”, entre outra infinidade de coisas absurdas que ali são contadas.

Enquanto mulher a trabalhar na área do *design* e da ilustração, sente que existe uma igualdade de oportunidades entre os *designers* e ilustradores homens e as *designers* e ilustradoras mulheres?

R: Sinto que a igualdade de oportunidades está cada vez mais presente. No entanto, enquanto mulher, sinto falta de um apoio ao nível da maternidade, por exemplo. Cada vez temos filhos mais tarde, a maternidade é agora um período mais solitário e menos apoiado pela comunidade familiar em contexto urbano.

Se me sentisse mais apoiada neste sentido, talvez já tivesse mais filhos. A artista acaba por ficar desamparada no processo. Falo nomeadamente no caso das artistas *freelancers*. Nos últimos 10 anos trabalhei como *freelancer*, tinha o meu próprio negócio, eu era a minha própria empresa.

Depois de engravidar, trabalhei até aos nove meses de gestação, o meu filho entrou para a creche aos 15 meses, ao longo desse período estive praticamente sem conseguir produzir, o que acabou por criar uma rutura na minha vida profissional. Deste modo, perdi clientes, contactos e oportunidades. Para além disso, com a maternidade, existe a necessidade de ter outra estabilidade financeira e foi isso que me levou a dar aulas e a abraçar o campo da educação. Como *freelancer*, o rendimento não é fixo, porque existem meses em que as oportunidades surgem mais do que em outros. Como mulher artista a carreira é consequentemente prejudicada.

Neste sentido, sente que os seus colegas homens dispõem de mais oportunidades e possibilidades de projetar a sua carreira profissional, em termos de exposições, publicações, na comunicação social, mesas redondas, conferências etc.?

R: No fundo acredito que tenha muito a ver com a disponibilidade. Os homens têm mais disponibilidade horária, mesmo quando chega este momento da vida, também relacionado com a cultura patriarcal que ainda vivemos. Neste caso, somos convidadas para conferências ou para mesas redondas, mas, como não é um “trabalho” acabamos por abdicar desses pequenos palcos, em prol do tempo despendido com os cuidados necessários aos filhos. Não sinto que as mulheres sejam menosprezadas, são simplesmente prejudicadas, porque a sua disponibilidade infelizmente ainda não é a mesma que a dos homens.

Como é que se sente a nível de oportunidades profissionais, visto que o ensino é a sua atividade principal no momento, mas fora deste contexto sente que tem espaço para dar a conhecer o seu trabalho?

R: Nos últimos anos tenho-me vindo a focar no ensino, tenho estado dedicada a esta nova profissão. Comecei a dar aulas o ano passado. A minha ideia sempre foi cumprir meio horário na escola e conseguir conciliar esse horário com a minha arte e continuar a criar. Tenho tido alguns trabalhos, como artista tens de correr atrás de novos projetos, e quanto mais trabalhos fizeres, mais o teu trabalho é visto e reconhecido. Atualmente vivo um momento de viragem, já me sinto com coragem e com disponibilidade para voltar a investir na minha carreira de artista. Participei recentemente na exposição da Ar.co - “Problema – Solução – Catarse”, que, curiosamente, contou com a participação de uma maioria de mulheres: Ana Dias, Anna Bouza da Costa, Catarina Pires Silva, Eduarda Lima, Inês Esteves, Joana Matos, Maria Giovanna Mura, Marina Gibert, Nádia Neves, Nani Brunini, Sara Baptista e Vera Machado.

Qual a perspetiva que tem sobre o futuro das mulheres na área do *design* gráfico e da ilustração, em Portugal?

R: Tenho uma perspetiva otimista. Acho que cada vez mais as mulheres têm mais oportunidades de se desenvolver neste meio. O futuro tende a ser mais enriquecedor, com uma participação cada vez mais heterogénea de artistas.

Que iniciativas poderiam contribuir para uma maior divulgação do trabalho de mulheres *designers* e ilustradoras?

R: Essencialmente, poderia haver um apoio financeiro diferente. Se houvesse um suporte, talvez as artistas e *designers* mulheres não abdicassem tanto dos projetos pessoais e de todos os sonhos planeados devido à maternidade. Se eu tivesse outro apoio financeiro, certamente teria arranjado uma solução e teria mais tempo para me dedicar ao meu trabalho artístico. Em relação a iniciativas, não querendo ser sexista, mas já sendo, talvez criar mesmo oportunidades direcionadas às mulheres, às mães artistas. A construção de ajudas, que reinsiram as ilustradoras e as *designers* no meio criativo, durante e após a maternidade. *Workshops* e conversas poderiam ser também iniciativas interessantes.

Quais são as *designers* e ilustradoras que a inspiram e inspiram o seu trabalho?

R: Eu nunca tive preferência por artistas mulheres ou homens, normalmente foco-me no trabalho em si. Sinto-me inspirada por várias áreas, pela música, pela arte tradicional, pela tatuagem ou por elementos e personagens do quotidiano.

No entanto, ao nível nacional posso mencionar o trabalho da Eduarda Lima, minha colega no seminário de ilustração avançado, ou a Joana Estrela, os livros delas são recentes, educativos e com temáticas importantes na sociedade atual. Ao nível da pintura mural, de início inspirou-me Mariana a Miserável, pelo seu humor particular. Sublinho sem dúvida Maria Keil, como precursora e pela geometria singular apresentada nos seus trabalhos.

Apêndice 3

Entrevista a Marta Nunes, arquiteta e ilustradora. Trabalha atualmente como *freelancer* na área da ilustração.

18 de Maio de 2022

Ser *designer* gráfica, ou estar ligada à área da ilustração, esteve desde sempre presente, ou foi desde cedo uma ambição pessoal?

R: Não. A minha formação de base não é em *design* gráfico nem em ilustração, mas sim em arquitetura. Quando terminei o curso em arquitetura, foi quando começaram a aparecer, pontualmente, as primeiras colaborações para fazer ilustração. A vertente do desenho esteve sempre presente na área de arquitetura, porque é bastante importante para o desenvolvimento do projeto, então é igualmente trabalhado ao longo dos anos do curso. Desta forma, a minha formação já me tinha dado essas bases para a parte da ilustração. E, conseqüentemente, ao longo dos anos o meu trabalho começou a ser construído neste sentido da ilustração e foi aparecendo gradualmente, como costumo dizer.

No início, para além de trabalhar em arquitetura, fui sempre produzindo trabalhos em *design* gráfico, pontualmente, com algumas colaborações. Cheguei a produzir trabalho em *design* gráfico, sempre tive essa facilidade criativa e em trabalhar com alguns dos *softwares* utilizados nesta área. Foi por este caminho, e pela participação nestes trabalhos, que a ilustração foi aparecendo na minha vida, apesar de ser uma ambição que não existia logo desde o início. Foi começando a ganhar muito espaço na minha vertente profissional.

Nestes últimos dois anos, tornei-me inteiramente dedicada à ilustração. Tem sido essa a ambição até agora. Entre ter terminado o curso e estar dedicada a 100% à ilustração, estamos a falar num espaço de 10 anos, em que comecei a abraçar projetos em ilustração de forma pontual e depois me tornei *freelancer* e a trabalhar nesta área, algo que só aconteceu em 2022.

Em que momento é que se apercebeu que tinha a ambição de progredir e de realmente projetar uma carreira criativa. Qual foi o *trigger* que despertou esta vontade?

R: Na sequência deste percurso, foi exatamente com a pandemia que me decidi dedicar inteiramente à ilustração. Estava no último trabalho que tive, numa empresa, para a qual tinha sido convidada como arquiteta e estava inserida numa equipa a fazer desenvolvimento e *design* de produto, na área dos revestimentos em cortiça. Entretanto, surge a pandemia, e o contexto do trabalho na empresa tornou-se um pouco mais burocrático. Foi quando senti uma grande necessidade de me expressar mais criativamente e neste sentido a ilustração ganhou muito mais força nesta fase. Foi quando comecei também a produzir mais, podendo ser um espaço onde eu

me poderia expressar mais livremente, o que me ajudou a colmatar esta falta da parte criativa que não existia no meu trabalho.

Diria que este foi o *trigger*. Foi o ponto em que eu pensei: "Ok, sinto que esta liberdade criativa que tenho como ilustradora me satisfaz muito mais feliz no meu dia-a-dia e profissionalmente." Comecei a trabalhar num regime 50/50, em que tinha de conciliar o meu trabalho como arquiteta e o meu trabalho enquanto ilustradora. Foi quando pensei que em vez de estar a trabalhar em duas coisas a "meio gás", me poderia dedicar inteiramente apenas a fazer uma. Assim sendo, acabei por optar por aquela que mais me satisfazia e me trazia mais felicidade.

Relativamente ao seu percurso académico, como é que foi?

R: Formei-me na Universidade da Beira Interior, num curso que era muito recente. O curso em Arquitetura abriu na Covilhã em 2003 e eu entrei em 2004. Gostei bastante do curso, ainda com as lacunas existentes, na altura por ser um curso recentemente implementado, foi um curso bastante interessante e acabou por me dar ferramentas que ainda hoje me são úteis, principalmente nas áreas mais ligadas ao desenho.

Profissionalmente, o que é que gostaria de alcançar através do seu trabalho?

R: Atualmente, na área da ilustração continuo a gostar muito da vertente editorial e acho que um dos grandes objetivos que gostaria de alcançar com o meu trabalho, seria ter a possibilidade de editar mais livros. Este ano tive essa oportunidade, realizei dois livros durante a pandemia, um livro de autor, e este ano o livro "O último contador de histórias", com a autoria da ilustração, em colaboração com a editora Alfarroba. Seria, sem dúvida, uma das coisas que eu gostaria de fazer regularmente no futuro. De resto, sinto que já atingi um bom patamar profissionalmente, tenho a liberdade de levar a cabo os conteúdos a que me proponho e isso é muito gratificante. Fica o sonho de conseguir conquistar este espaço editorial, onde tanto gosto de trabalhar e criar. Gosto muito de livros e do processo que está por detrás, de ilustrar as histórias.

A Marta trabalha muito para o contexto português, sobre Portugal e sobre a nossa história.

Desenvolveu recentemente algum projeto focado nas mulheres do nosso país?

R: Realizei um projeto sobre o trabalho fotográfico do Artur Pastor, que só por si já tem um foco essencial nas mulheres. Chama-se: "As mulheres do Artur Pastor". Na altura em que descobri o arquivo de Artur Pastor, estava a fazer um trabalho de terreno com uma amiga. Estava a fazer uma recolha de histórias de vida, sobre mulheres, que temporalmente seriam as mulheres que Artur Pastor teria fotografado. Portanto, fizemos entrevistas e recolha de histórias de mulheres entre os 60 e os 80 anos e foi um feliz acaso, porque foi quando descobri o arquivo de Artur Pastor. No projeto em si, fiz um enfoque nas mulheres que estavam fotografadas por ele, logo aí é feita uma triagem, porque o trabalho do Artur Pastor é vastíssimo e tem muito conteúdo. Por isso, centrei-me apenas em ir buscar as mulheres e retratá-las. Com este trabalho, nunca tive o interesse de

fazer um desenho copia da fotografia, mas sim, dar um enfoque à mulher que estava na fotografia. O meu interesse era realmente “pegar” na figura daquelas mulheres, naqueles rostos anónimos e trazê-los para a ilustração, dando-lhes um maior destaque, dignificando-as.

Enquanto mulher a trabalhar na área da ilustração, sente que existe uma igualdade de oportunidades entre os ilustradores homens e as ilustradoras mulheres?

R: Felizmente nunca senti que tivesse sido escolhida ou deixada para trás por ser mulher, em detrimento de um homem. Acho que na nossa área, existem mais mulheres e eu conheço mais mulheres ilustradoras do que homens. Já não é como na arquitetura, por exemplo, que é um meio mais masculino, apesar de haver cotas expressivas de mulheres na profissão, em comparação, continua a ser um meio bastante masculino, onde a mulher é vista um bocado de lado e não é levada tão a sério. Eu tive essa dificuldade nos primeiros trabalhos que tive na área da arquitetura. Na área da ilustração já existem mulheres com vozes muito fortes, com trabalhos bastante poderosos e até mesmo interventivos, na defesa dos direitos das mulheres. Felizmente a ilustração é um lugar onde existe essa abertura e onde existe um espaço de expressão.

Neste sentido, sente que os seus colegas homens dispõem de mais oportunidades e possibilidades de projetar a sua carreira profissional, em termos de exposições, publicações, na comunicação social, mesas redondas, conferências etc.?

R: Em relação ao *design* gráfico, acho que essa ausência de oportunidade possa ser mais evidente. Na altura em que trabalhava mais dentro do campo do *design*, recordo-me de ser uma área mais sustentada por referências masculinas. Até porque nas agências, normalmente os cargos de chefia são mais ocupados por homens, mesmo que haja uma equipa composta por bastantes colaboradoras femininas, acaba por ser a pessoa que aparece e que representa o projeto. Na área da ilustração, por outro lado, considero que seja mais equilibrado. Vejo muitas referências, tanto a mulheres como a homens e sinto que tem havido essa preocupação.

Como é que se sente a nível de oportunidades profissionais?

R: Eu trabalho como *freelancer*, portanto no meu trabalho eu é que vou criando as minhas oportunidades e tem sido assim desde o primeiro dia. Normalmente à medida que vamos alcançando metas, vem mais responsabilidades e tem sido um trabalho feito gradualmente. Todas as oportunidades de trabalho que me vão surgindo agora, estão relacionadas com o percurso que fiz até aqui. Se no início ia mais à procura e “batia mais às portas”, para conseguir mostrar o meu trabalho, agora todos os contactos que tenho advieram dessa altura. Por isso, se no início tive de correr atrás das oportunidades, de ouvir uns “nãos”, de existirem projetos que avançaram e outros que não, atualmente, passados 10 anos, posso dizer que o percurso que construí, cheguei a uma fase, em que as oportunidades surgem e o meu trabalho ganhou esse espaço.

Qual a perspetiva que tem sobre o futuro das mulheres na área do *design* gráfico e da ilustração, em Portugal?

R: Acho que o futuro só pode ser ótimo! Conheço cada vez mais mulheres na ilustração, mesmo em contexto de formação, tenho estado em alguns grupos compostos por uma maioria de mulheres. Havendo cada vez mais mulheres a formarem-se, o futuro só pode guardar coisas boas, visto que haverá cada vez mais mulheres profissionais e a realizarem trabalhos interessantes. Existem mulheres com talentos incríveis e acredito que ainda vamos ouvir falar muito dessas pessoas agora nos próximos tempos, tal como vamos continuar a ouvir falar das que já estão no mercado. O que eu mais quero, é que, tanto as futuras artistas como as atuais, consigam singrar.

Que iniciativas poderiam contribuir para uma maior divulgação do trabalho de mulheres *designers* e ilustradoras?

R: Já existem alguns grupos, que se vão organizando no feminino, para divulgar o trabalho das mulheres, como por exemplo o grupo das Mulheres Artistas Portuguesas. Este género de iniciativas e espaços para a representatividade, são sempre interessantes e bem-vindos. Existirem estes grupos, que compõem uma voz coletiva neste sentido, torna-se mais forte em detrimento destas causas. Iniciativas de atribuições de prémios no feminino, também considero que seja uma boa via a adotar. Juntos somos mais fortes, por isso, juntemo-nos.

Quais são as *designers* e ilustradoras que a inspiram e inspiram o seu trabalho?

R: É muito difícil não ser inspirada, tenho este problema de me deixar inspirar por muita coisa, principalmente mulheres. Por isso tenho várias que me inspiram.

No contexto nacional, sou uma grande fã da Paula Rego e da Helena Almeida. A história da Vivian Maier, emociona-me e inspira-me bastante. No contexto da ilustração é impossível não ser inspirada por a Mariana a Miserável, do trabalho da Inês Soares e da Catarina Bico. Também gosto muito do trabalho da Joanna Concejo, uma ilustradora espanhola, têm uns projetos lindíssimos. A minha lista é infinita e estou sempre disposta a ser inspirada por todas as mulheres que ainda estão a surgir nestas áreas criativas.

Apêndice 4

Entrevista a Marta Poeira, *designer* gráfica. Trabalhou com professora no IADE – Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação – atualmente trabalha como *freelancer*.

31 de Maio de 2022

Ser *designer* gráfica, ou estar ligada à área da ilustração, esteve desde sempre presente, ou foi desde cedo uma ambição pessoal?

R: Na verdade, desde criança que sempre desenhei. Abracei o desenho desde cedo de forma muito natural, como ferramenta de comunicação. Paralelamente, gosto muito de escrever e escrevo por rotina. A transposição da escrita para a imagem e da imagem para a escrita, nessa relação simbiótica que é o grande pilar da ilustração, despertou também o meu interesse por esta área. Naturalmente o desenho estaria no destino dos meus estudos e da sua concretização no meio profissional. Ainda assim, no meio deste gosto pela área criativa, equacionei fortemente ser... veterinária! Mas não aconteceu. A necessidade de comunicar visualmente falou mais alto. A minha família é toda de ciências, não há ninguém ligado às artes e acabei por ser eu a quebrar a tradição. Na altura, estava focada na ilustração e na imagem sequencial, com uma grande paixão pelo cinema de animação. Mas estamos a falar de há muitos anos, década de 90, quando os cursos de animação ainda escasseavam em Portugal e havia algum preconceito em relação a esta área. Decidir ser artista, com a "agravante" de querer fazer desenhos animados, não era entendido por muitos e as saídas profissionais eram incertas. Apoiada pelos meus pais, que me incentivaram a escolher uma vertente das artes que me proporcionasse um futuro sólido e uma maior garantia de lugar no mercado de trabalho, vi no *design* a aposta ideal. Fiquei colocada em Belas Artes, em *design* de comunicação, mas abdiquei da vaga porque queria mesmo entrar no IADE! O ensino era bastante conceituado e era já visto como a melhor escola de *design* em Portugal. Licenciiei-me em 2003 em *Design* Visual e consegui de imediato ingressar num atelier. Aí trabalhei alguns anos apoiada por uma equipa fantástica e pude adquirir a experiência real do projeto de *design*.

Quando senti ter as ferramentas necessárias, optei por trabalhar por conta própria e assim me mantive desde então. E onde ficou a animação no meio disto tudo? A paixão mantém-se, as coisas acabam por seguir um rumo diferente, mas não menos entusiasmante! Fui tendo sempre boas oportunidades e projetos desafiantes que me têm preenchido, e tenho trabalhado como *designer* gráfica desde sempre.

Em que momento é que percebeu que tinha a vontade e a ambição de construir uma carreira nestas áreas criativas, qual foi o *trigger* que despoletou essa vontade?

R: Foi de forma muito natural, foi acontecendo, na verdade acho que não tive propriamente um *trigger*... Se calhar, foi no momento, em que quis ser veterinária e depois percebi que não, porque queria mesmo enveredar pelas artes. Talvez tenha sido aí que percebi. Na adolescência, na altura de decidir a área de estudos, percebi a minha grande necessidade de comunicar visualmente. Quando decidi não seguir ciências, senti que não havia mais opções. Era isto ou isto!

Relativamente ao seu percurso académico, como foi?

R: Adorava estudar e fui sempre boa aluna. Os estudos para mim nunca foram um sacrifício, mas sim oportunidades para delinear o percurso que eu queria desenvolver. Aproveitei cada trabalho que me era atribuído, para ampliar e concretizar um gosto ou uma apetência, entendendo cada desafio como uma ferramenta para a construção do meu percurso individual.

Profissionalmente, o que é que gostaria de alcançar através do seu trabalho?

R: Teria de refletir um pouco sobre esta questão. Mas de imediato, posso dizer que é importante - e tem funcionado comigo - não ter expectativas estanques. É bom termos ambições, metas e objetivos, mas prefiro abraçar os desafios à medida que vão surgindo. Obviamente que tenho lugares onde gostaria de chegar. Viver da ilustração e/ou da animação, por exemplo, foi um cenário que projetei e ainda não está cumprido a 100%. Porém, sei que não estou a desviar-me do objetivo, mas a cumpri-lo faseadamente. Desta forma é possível compor uma coleção de objetivos atingidos, em vez de sentirmos que ainda faltam muitas etapas para chegar ao objetivo principal.

Enquanto mulher a trabalhar na área do *design* e da ilustração, sente que existe uma igualdade de oportunidades entre os *designers* e ilustradores homens e as *designers* e ilustradoras mulheres?

R: Como tenho vindo a desenvolver o meu trabalho e a minha atividade de forma mais individual como *freelancer*, essa gestão tem sido feita da minha parte. O meu testemunho vale o que vale e não será exemplificativo, mas pessoalmente não tenho sentido esse desnível. Julgo que somos todos profissionais e é nisso que temos de nos focar. É certo também que uma mulher tem alguns desafios extra. Sou mãe, e se calhar tenho outras preocupações que um colega homem não tem. Ou tem menos. É inegável que o papel da mulher ainda está muito associado ao suporte da vida para além da vida profissional, e por vezes não é uma gestão fácil. Se ainda juntarmos ser *freelancer*, pode tornar-se ainda mais complexo. Em termos da atividade em si e desigualdade na atividade, considero que estar numa área criativa implica que tanto homens como mulheres tenham de batalhar muito. É um desafio para ambos os géneros. Não me parece que seja uma

área mais propícia à desigualdade até porque, enquanto *designers*, trabalhamos muito em equipa e importa tirar o máximo partido da especificidade de cada um.

Neste sentido, sente que os seus colegas homens dispõem de mais oportunidades e possibilidades de projetar a sua carreira profissional, em termos de exposições, publicações, na comunicação social, mesas redondas, conferências etc.?

R: Não sinto que a visibilidade do trabalho das mulheres seja uma questão específica das áreas criativas. Na verdade, existindo desequilíbrio, ele estará mais atrás enraizado na cultura, e será transversal a múltiplos campos profissionais. Resolver ou atenuar a desigualdade, passará por uma mudança profunda de mentalidades. E a dificuldade é mesmo essa - não estamos todos na mesma linha de pensamento. Temos grupos muito ativos com um papel importantíssimo na defesa dos direitos da mulher, mas continuam a ser grupos. Não é ainda um modo de pensar comum a toda a cultura. Claro que isso contamina também as áreas criativas, mas não me parece que este seja um terreno especialmente fértil para que a desigualdade cresça em força. De qualquer modo, também é verdade que a história da arte é feita maioritariamente de nomes masculinos, mas será um reflexo da cultura de base e não um problema específico das artes. Há, felizmente, um esforço notório por mudar paradigmas. Basta olhar um pouco para as novas empresas e *startups*, que demonstram um especial cuidado em garantir a contratação de um número elevado de mulheres.

Quero acreditar que concluíram, finalmente, que nós mulheres somos de facto muito eficientes! Mas às vezes soa mais a politicamente correto do que a uma mudança de mentalidades já estabelecida. No início da minha carreira, surgiram duas situações em que senti alguma pressão pelo facto de ser mulher. A primeira, foi logo quando terminei o curso. Iniciei a minha procura de emprego e tive algumas entrevistas onde ser mulher soava como um fator de desvantagem ou de alarme. O foco era muito colocado no facto de eu tencionar ter filhos, ou casar. Questionavam-me sobre as atividades que fazia no meu tempo livre, se dedicava muito tempo à casa e outros detalhes da minha vida pessoal, totalmente descabidos. Não creio que um homem passe por estas questões. Na segunda ocasião, já trabalhava de forma independente e tinha clientes fixos. Decidi ter a minha filha, mas não quis dar espaço para isso ser visto como um fator de desvantagem. De certa forma, acho que também vamos desenvolvendo defesas para que o nosso profissionalismo não seja posto em causa. Quando estive grávida nunca deixei de trabalhar até ao dia em que fui mãe (na verdade, foi quase até à hora!). Por um lado, porque não considero que decidir engravidar seja uma situação limitante - havendo saúde, a mulher pode trabalhar normalmente. Por outro lado, porque estava focada em evitar que a minha nova condição de mãe pudesse suscitar dúvidas quanto ao meu desempenho profissional. Por isso, quando a minha filha nasceu, continuei sempre a trabalhar sem tirar licença de maternidade - trabalhava de dia e/ou noite enquanto a bebé dormia. Foi um desafio muito grande, com muitas noites fisicamente extenuantes. Se enquanto *freelancers* é importante garantirmos o fluxo de trabalho e agarrar todas as oportunidades, quando

somos mães *freelancers* a responsabilidade é redobrada e a pressão é enorme. Em todo este processo, vão sempre surgindo alguns comentários em jeito de provocação: “Se calhar precisa de ir buscar a filha à escola...”, como que numa necessidade de provocar desconforto para testar o profissionalismo da mulher. E isso pode ser tremendamente duro. Duvido que este jogo aconteça com um homem.

Como é que se sente a nível de oportunidades profissionais?

R: Para além de *designer*, ingressei como professora de Desenho e Ilustração no IADE entre 2007 e 2010, tendo regressado em 2021. O ensino é outra das minhas grandes paixões, especialmente por sentir que posso ter um papel mais ativo na mudança de paradigmas. A educação é uma ferramenta poderosíssima que desbrava caminhos nos modos de pensar. E é aí que temos de atuar, em prol de uma sociedade que se quer equilibrada. Como *freelancer*, sinto que é preciso conquistar em permanência o espaço e tempo ideais para dar a conhecer o meu trabalho. É certo que ser *freelancer* é também estar ligado a clientes, que acabam por ser uma boa via de promoção e visibilidade do trabalho, mas há sempre espaço a ser ganho. Há que estar atualizado, atento às subtilidades das tendências e aos valores da cultura e fazer acontecer projetos em concretizações. Não é a mais fácil das tarefas, mas é sem dúvida muito desafiante e é mesmo muito bom quando cortamos metas, porque são realmente o resultado do nosso investimento pessoal.

Qual a perspetiva que tem sobre o futuro das mulheres na área do *design* gráfico e da ilustração, em Portugal?

R: Sabemos que há muito caminho a ser feito tendo em vista o equilíbrio de géneros e, naturalmente, a área criativa não será exceção - é uma questão transversal na sociedade. Enquanto mulheres criativas termos, por um lado, o desafio de afirmação da mulher enquanto profissional, como acontece em qualquer outra área. E por outro lado, a responsabilidade de reforçar a importância do papel do *design* e das áreas criativas no panorama cultural. É uma batalha dupla.

Que iniciativas poderiam contribuir para uma maior divulgação do trabalho de mulheres *designers* e ilustradoras?

R: Enquanto as questões da igualdade de género e oportunidades forem ainda debatidas, as iniciativas temáticas centradas no trabalho específico de mulheres criativas e mulheres artistas, poderão ser sempre uma opção. Levar à luz o trabalho de criativas e mostrar os rostos por trás dos projetos é sempre promotor de diálogo e potenciador de afirmação. Mas devo dizer que considero ainda de maior importância, dar a conhecer a pluralidade das equipas de *design* e como a especificidade de cada género pode ser um contributo importante para a concretização do projeto e não um fator fraturante. Mais do que procurar a igualdade, importa abraçar a diferença e encontrar o equilíbrio.

Quem são as *designers*, ilustradoras que a inspiram e inspiram o seu trabalho?

R: Admiro bastante o trabalho da Teresa Lima, da Rébecca Dautremer, da Fatinha Ramos ou da Danuta Wojciechowska... são percursos muito próprios e ligados a vivências pessoais que espelham uma sensibilidade muito particular. Se há uma ilustração e um *design* feminino? Talvez. Mas acredito que chegará o dia em que possamos falar de ilustração, *design* e arte sem outros rótulos além do equilíbrio.

Apêndice 5

Entrevista a Teresa Rego, arquiteta, *designer* e ilustradora. Atualmente trabalha como *freelancer* na área da ilustração e do *design*, no seu estúdio (teresarego.studio) no Porto.

03 de Junho de 2022

Ser *designer* gráfica, ou estar ligada à área da ilustração, esteve desde sempre presente, ou foi desde cedo uma ambição pessoal?

R: Nos últimos anos tenho-me dedicado inteiramente à Ilustração, portanto considero mesmo que seja a minha área profissional. Esta veia criativa esteve sempre presente, apesar de na altura não ter a consciência que o meu caminho seria através da ilustração e do *design*, mas são áreas com as quais me identifico desde cedo e sempre me lembro de gostar de fazer.

O percurso que tenho, anterior à ilustração, é em arquitetura. Recordo-me que já na altura a ilustração era uma área com a qual me ia envolvendo e produzindo, na altura mais como um *hobbie* e não tanto como um trabalho. À medida que as coisas foram evoluindo, fui notando cada vez mais que tinha vontade e aptidão para a vertente ilustrativa e do *design*, então fui investido cada vez mais, através de formações, divulgações, exposições ... Mas sim, este desde sempre presente.

Em que momento é que se apercebeu que tinha a vontade e a ambição de construir uma carreira nestas áreas criativas, qual foi o *trigger* que despoletou essa vontade?

R: Acho que foi quando percebi que não ia ser arquiteta! Foi quando decidi.

Eu completei o curso em arquitetura, fiz o mestrado, estágio e o acesso à ordem dos arquitetos, quando percebi que aquilo não era mesmo para mim. Apercebi-me que tinha chegado a altura de agarrar aquilo que eu realmente queria fazer profissionalmente e se era de Ilustração que eu gostava, então era o “tudo ou nada”. Decidi investir mesmo neste caminho, porque se não fosse possível progredir na área da ilustração eu teria de voltar para arquitetura, e era algo que eu não queria mesmo, por isso dei tudo por tudo para conseguir investir nas áreas da ilustração e do *design*.

Comecei por realizar alguns cursos mais pequenos, de serigrafia e *workshops* de ilustração, mas comecei a sentir que necessitava de ter uma formação mais profunda e alargada, senti necessidade de ter essa educação mais direcionada para aquilo que eu pretendia. Foi quando decidi mesmo realizar um curso de ilustração, n o estrangeiro, porque como já tinha realizado um curso em Portugal, achei que precisava de perspetivas diferentes, então apostei neste sentido.

Relativamente ao percurso académico, como foi sua experiência?

R: O meu percurso a nível académico iniciou-se em arquitetura, na Universidade do Minho em Guimarães, que finalizei em 2014. Depois realizei o estágio de acesso à ordem dos arquitetos, que

acabou por ficar sem efeito. Em 2015 fui para Londres, mas não ingressei de imediato no curso de ilustração, estive um ano a explorar a cidade, a trabalhar para juntar dinheiro para realizar o curso e aproveitei para tirar um curso de inglês. Assim que ingressei no mestrado em Londres, de início não estava a gostar, mas depois percebi que estava no sítio certo!

A formação ao nível do mestrado em Londres foi bastante exigente, eles têm métodos diferentes e isso também foi interessante. Aproveitei o facto de estar numa cidade nova e trouxe isso para o meu projeto de mestrado. Tentei sempre tirar o melhor partido possível desta experiência, traspondo-a no meu trabalho gráfico e ilustrativo, foi sempre esse o meu maior interesse.

Profissionalmente, o que é que gostaria de alcançar através do seu trabalho?

R: O que eu mais gostaria de alcançar, já alcancei! Conseguir viver inteiramente do meu trabalho e da minha arte. Foi algo que sempre quis conquistar.

Atualmente, tenho alguns projetos “na gaveta”, mas se tudo correr como esperado, para o ano vai ser possível concretizar um deles. Tenho, há muito tempo, o objetivo de conciliar a minha arte com um espaço, onde as pessoas venham e possam ficar por uns dias. O projeto passa por o desenho de uma pousada ou *guest house* onde simultaneamente dou a conhecer o meu trabalho criativo.

Enquanto mulher a trabalhar na área do *design* e da ilustração, sente que existe uma igualdade de oportunidades entre os *designers* e ilustradores homens e as *designers* e ilustradoras mulheres?

R: Para mim talvez seja difícil dar uma opinião dessa perspetiva, como eu tenho o meu próprio estúdio, acabo por trabalhar muito sozinha e por não sentir, nem ter contacto, com algum tipo de desigualdade ou injustiça que possa eventualmente existir. O meu trabalho é feito diretamente com as marcas, não trabalho com uma equipa de *design*, nem com outras pessoas, ou seja, não tenho tanto a perceção para despistar, por exemplo, diferenças salariais. Não tenho um termo de comparação direto nesse sentido.

Considero que, não é só um problema de género, acredito que seja também um problema do mundo da arte e deste mundo da criatividade, que é a maneira como as marcas e os clientes encaram os projetos.

Neste sentido, sente que os seus colegas homens dispõem de mais oportunidades e possibilidades de projetar a sua carreira profissional, em termos de exposições, publicações, na comunicação social, mesas redondas, conferências etc.?

R: É difícil avaliar. Por exemplo, o mundo dos museus e das exposições é um mundo muito mais virado para as Belas Artes, do que propriamente para o *design* e a ilustração, que acabam por ser mais comerciais. O mundo das Belas Artes está muito ligado às galerias, à curadoria e neste sentido acho que, sem dúvida, que o masculino se destaca muito mais que o trabalho das

mulheres. Há anos que tem vindo a ser assim, a ausência das mulheres neste meio não é de agora. Têm vindo a ser eliminadas da história.

Por outro lado, em algumas áreas, reparo que estão a surgir iniciativas par reposicionar nomes de artistas “esquecidas” na atualidade, quase uma tentativa de voltar atrás e de perceber, que figuras foram importantes em determinados momentos da história. Porém, acho difícil aplicar esta metodologia à ilustração. Tendo em conta que é uma área bastante recente, ainda mais recente que técnicas como o *design*, a pintura e a cerâmica. Por isso é que talvez surjam mais iniciativas deste género em outras áreas criativas e não, tão frequentemente, no mundo da ilustração.

Como é que se sente a nível de oportunidades profissionais?

R: Trabalho como *freelancer* e vivo inteiramente da minha arte, por isso, a minha maior dificuldade têm a ver diretamente com as marcas e com as pessoas.

É complicado fazer com que compreendam as condições que envolvem fazer um trabalho, ou seja, como é que se faz o contrato, os termos de pagamento, os vários pontos que influenciam o orçamento do trabalho, entre outros tópicos. A minha “luta” vai mais no sentido de fazer com que as marcas percebam, que isto são coisas importantes, que tem de ficar desde o início definido e que um desenho não é só um desenho. Existem várias condicionantes nas quais essa ilustração vai ser aplicada. Em Portugal ainda existe muita ignorância e subvalorização neste aspeto.

A nível de oportunidades, acho que temos de ser nós a criar o espaço para surgirem essas oportunidades. Existem muitos ilustradores e *designers*. Portugal é um país muito pequeno e por isso é difícil encontrar sempre trabalho só na ilustração. Em comparação com o estrangeiro, existem artistas que só fazem caixinhas, ou só fazem rótulos de garrafas. A existência de mais espaço permite que cada artista seja muito mais específico no seu trabalho, enquanto em Portugal não, o português é aquele que faz um bocadinho de tudo e “desenrasca tudo”.

Qual a perspetiva que tem sobre o futuro das mulheres na área do *design* gráfico e da ilustração, em Portugal?

R: Acredito que vá melhorar! Este é um tema cada vez mais atual, a importância que as mulheres têm no presente e no futuro, vai continuar a ser um tema de destaque e acredito que não vá ficar pelo caminho.

Talvez em Portugal não tenha tanto impacto, mas noutros países europeus, tenho como termo de comparação, que as próprias empresas se preocupam mais em encontrar um equilíbrio entre homens e mulheres nas equipas. Noto que já existe esse cuidado no estrangeiro, ainda que em Portugal não exista tanto esta preocupação. No entanto, acredito que se vá pensar mais sobre a presença das mulheres nestas áreas, até porque não há volta a dar, somos cada vez mais nas áreas criativas, simplesmente não dá para ignorar! Até mesmo os cargos de chefia nas empresas, que continuam a ser ocupados maioritariamente por homens, acho que no futuro vai mudar, até porque as mulheres, na maior parte dos casos, são melhores gestoras que os homens.

Que iniciativas poderiam contribuir para uma maior divulgação do trabalho de mulheres *designers* e ilustradoras?

R: Considero importante começar pela base. As universidades desempenham um papel de grande responsabilidade neste sentido e seria interessante começar exatamente por esse ponto! Convidarem as próprias artistas, ilustradoras, *designers*, mulheres, a irem às universidades, falar e expor o seu trabalho, para que os alunos que se estão a iniciar nestas áreas, conheçam as artistas e ganhem um maior conhecimento a esse nível. Para acabar com aquele estigma de que: “só os artistas masculinos é que são bons”. Porque são normalmente convidados a desempenhar estas atividades nas faculdades, o que alimenta o pensamento de que: “se são convidados a apresentar o seu trabalho é porque são artistas a sério”.

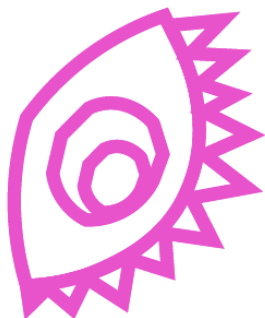
Quem são as *designers*, ilustradoras que a inspiram e inspiram o seu trabalho?

R: Tenho bastantes que me inspiram. Existem duas ilustradoras que gosto muito, produzem trabalhos muito coloridos e em grande escala, uma é a Kelly Anna, faz muito figura humana, os trabalhos dela são quase uma autointerpretação do Matisse, mas muito incorporado com formas geométricas e naturais. A Camille Walala, uma artista francesa, também ela faz interpretações em grande escala. Também tenho como referência a Printed Peanut, faz trabalhos muito focados na colagem e tem um ar artesanal. E a Beya Rebai, faz desenhos apenas com pastel seco, mas também tudo muito à base das formas e da utilização das cores. Por acaso a maioria das minhas referências são mulheres, mas mais artistas internacionais.

Apêndice 2

Construção digital da fanzine Mulheres Criativas em inDesign.





Esta fanzine transporta a diferença entre a pluralidade de linguagens visuais, estilos e perspectivas, marcadas pelo talento que as mulheres trazem para as suas respetivas áreas criativas. Este formato tem um propósito disruptivo, através da demonstração de histórias e opiniões pessoais, colocadas em entrevista. Serve como um sublinhador temporal, onde é demarcado e celebrado o percurso evolutivo das mulheres criativas, relembrando o caminho que a sociedade ainda tem a percorrer, na perspectiva de projetar um futuro não limitado pelo género.

// MULHERES CRIATIVAS

02

Desde há muito que as mulheres têm vindo, cada vez mais, a conquistar um papel dominante nas áreas criativas, nomeadamente no design gráfico e na ilustração. Contudo, esta falta de representatividade sente-se ao nível da insuficiência histórica, do trajeto que tem vindo a ser percorrido pelas mulheres no meio artístico.

A falta de representatividade do design no feminino, manifesta-se, não apenas por meio de museus e galerias, como também, através de formatos editoriais, tais como revistas e fanzines, que também possuem um papel fundamental para a comunicação visual.



JOANNA LATKA
www.joannalatka.com
[07-11]



DAIENA DÂMASO
www.daienedamaso.com
@daienedamaso
[12-18]



MARTA NUNES
www.martanunes.com
@martanunes
[19-24]



MARTA POEIRA
martapoeira05.myportfolio.com



TERESA REGO
www.teresarego.studio.com
@teresarego.studio

// MULHERES CRIATIVAS

03



// entrevistas

* designers & ilustradoras portuguesas

Joanna Latka

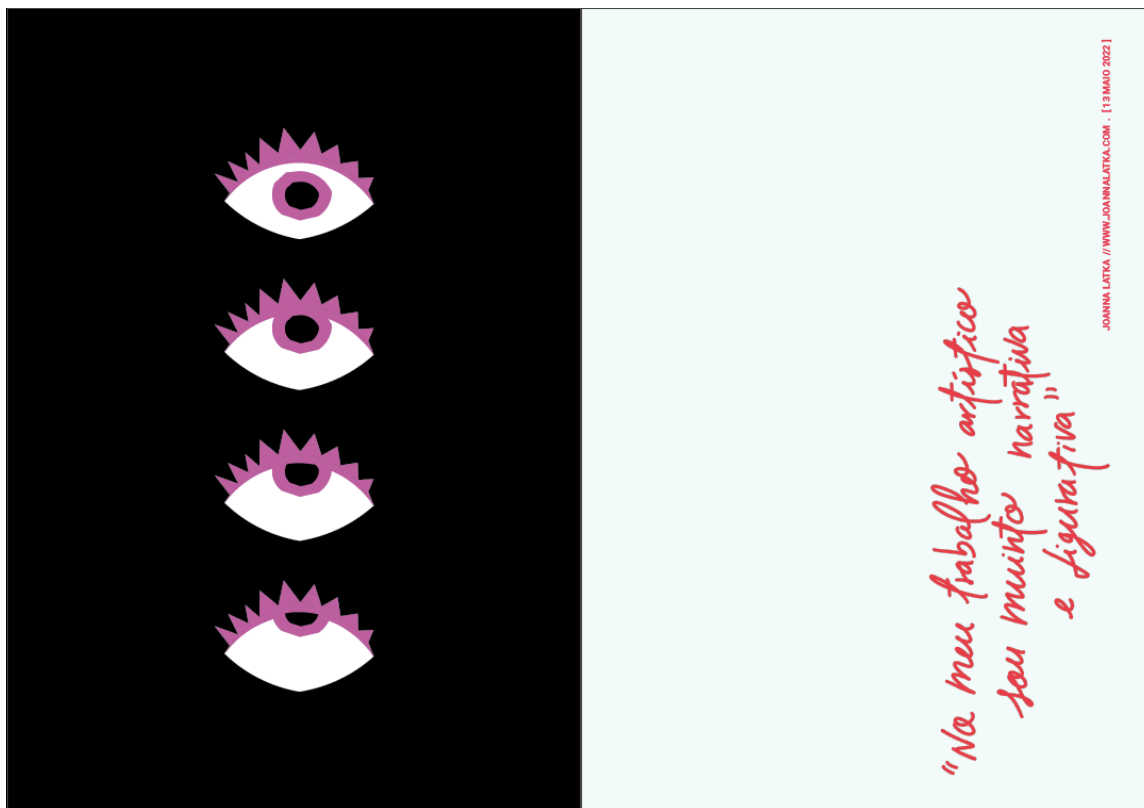
Daiena Dâmaso

Marta Nunes

* Todas as informações, tanto textuais como visuais, utilizadas na composição deste suporte editorial, têm por base os materiais disponibilizados e a colaboração das designers, ilustradoras e artistas, cujo trabalho foi incluído. Todas as entrevistas foram aprovadas pelas artistas e editadas.

05

// MULHERES CRIATIVAS



**Q&A:
Joanna
Latka
2022**



*Ilustradora / Gravurista
Da nacionalidade polaca
Vive em Portugal há 20 anos
Professora no ADE - Faculdade de
Design, Tecnologia e Comunicação
em Lisboa*

Q: Ser designer gráfica ou estar ligada à área da ilustração, esteve desde sempre presente ou foi desde cedo uma ambição?

A: Eu sou ilustradora, vim da área de artes e envolvi-me na ilustração no âmbito de trabalhos que desenvolvi para projetos artísticos pessoais. Desta forma, decidi seguir o campo da ilustração, fiz alguns cursos, participei em workshops, em várias formações e assim comecei a melhorar competências que já tinha adquirido na minha área de formação.




Q: Em que momento é que se apercebeu que tinha a ambição de projetar uma carreira criativa. Qual foi o trigger que despertou esta vontade?

A: Acho que foi de forma espontânea. No meio de outros projetos, começaram a surgir propostas para realizar fanzines e outras edições, sempre num registo alternativo. Comecei do lado editorial, com revistas alternativas, novelas gráficas e edições de artes gráficas. Foi quando começaram a surgir os primeiros projetos e comecei a trabalhar aos poucos na área da ilustração, fui entrando sem perceber. Dê-la que foi natural, quase instinto. No meu trabalho artístico sou muito narrativa e figurativa, portanto, no meu caso, foi muito natural. Não mudei o meu estilo, nem senti que precisava de me adaptar, mantive-me sempre muito fiel à minha linha artística. Acredito que seja o que nos diferencia enquanto artistas, sendo também o nosso cartão de visita. Alguém olha para determinado projeto e reconhece-o como sendo produzido por mim. Para mim isso é muito importante.

07

// MULHERES CRIATIVAS



Q: Relativamente ao seu percurso académico, a Joana tem formação na área, mas como é que foi o seu percurso até chegar aqui?

A: Foi na Polónia que nasci, cresci, e realizei os meus estudos. Fiz a licenciatura e o mestrado no Instituto de Artes, onde me especializei em desenho e gravura. Cheguei a realizar alguns projetos de ilustração, mas não era algo que na altura tivesse consciência que iria fazer profissionalmente. Entretanto, vim fazer Erasmus para Portugal e após concluir a etapa académica surgiram várias oportunidades, foi quando voltei a Portugal por alguns meses... atualmente já vivo cá há 20 anos, acho que correu bem! No início, nunca pensei que iria acabar por ficar! No entanto, senti que precisava de aprender mais, estando noutro país, tendo acesso a outras referências e outras perspetivas, foi muito bom! Aproveitei o facto de estar em Lisboa para realizar cursos, workshops e tirar o melhor da experiência. Estive num curso na Gulbenkian, de Centro de Imagens e Técnicas Narrativas, dirigido por João Catarino. Foi uma oportunidade que marcou a transição dos projetos académicos para algo mais profissional. Mais tarde percebi que a ilustração era o que eu realmente queria fazer, foi quando me decidi inscrever numa pós-graduação no ISEC - Instituto Superior de Educação e Ciências - foi dos primeiros cursos que eles abriram em ilustração.

Q: Profissionalmente, o que é que gostaria de alcançar através do seu trabalho?

A: Sempre tive a oportunidade de realizar várias exposições a nível do meu desenho e da ilustração. Atualmente, gostaria de conquistar um prémio importante, internacional, uma espécie de valorização neste sentido. Os concursos são bastante concorridos, participem artistas muito bons e com trabalhos de alta qualidade. Vencer um concurso seria uma honra. Enquanto artistas é uma valorização muito marcante. De resto, estou bastante satisfeita de ter chegado onde cheguei, não foi fácil, nunca é. Exige trabalhar grau a grau, acreditar no que estamos a fazer e ser fiéis à nossa própria linguagem.

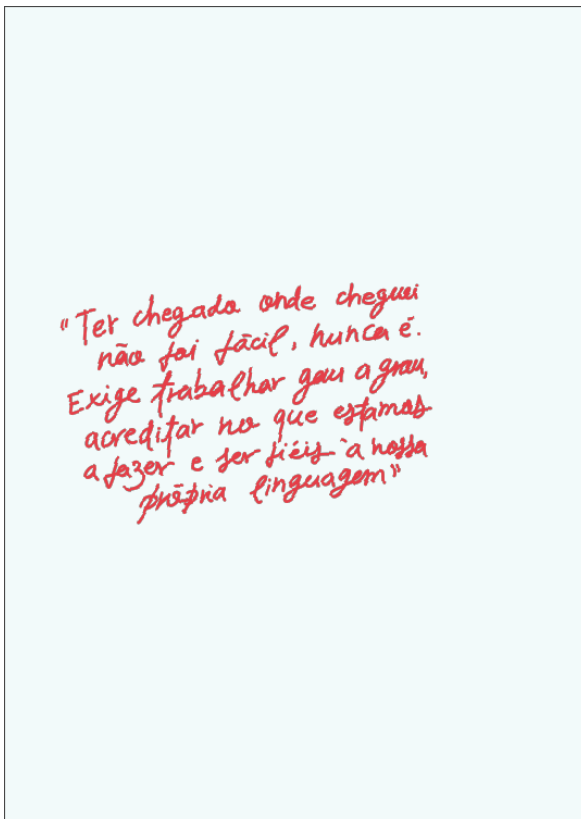
"Nunca me aconteceu ser escolhida ou rejeitada por ser mulher."

Talvez devida ao tipo de arte que compoñho! O meu trabalho é forte! Não é fofoquinha e delicada"



...Ainda existe a mentalidade de que:

"Talvez isto seja um problema mais para homens"



"Ter chegada onde cheguei não foi fácil, nunca é. Exige trabalhar grau a grau, acreditar no que estamos a fazer e ser fiéis à nossa própria linguagem"



[GOD FACTOR - 2012]

Q: Enquanto mulher a trabalhar na área de ilustração, sente que existe uma igualdade de oportunidades entre os designers/ilustradores homens e designers/ilustradoras mulheres?

A: Talvez seja um pouco difícil responder, mas considero que hoje em dia sim. Existem muitas mulheres ilustradoras, no design talvez haja mais homens, mas por exemplo, se me reger pelo contexto académico, as turmas são cada vez mais compostas por mulheres comparativamente com o número de homens. Ainda assim, posso dizer que nunca me aconteceu ser escolhida ou rejeitada por ser mulher. Também considero que seja muito diferente se tipo de arte que compoñho, o meu trabalho é forte, não é fofoquinha e delicado... por vezes isso influencia.

Q: Sente que ainda existe muito a ideia pré-concebida de que as mulheres produzem materiais criativos mais delicados e frágeis?

A: Sim, por vezes sinto que ainda existe a ideia de que as mulheres fazem trabalhos mais delicados. Ainda existe um pouco a mentalidade de "talvez isto seja um projeto mais para homens". Mas acho que cada vez mais camilhamos no sentido de diluir e contrariar este pensamento.



[GOD FACTOR - 2012]



Q: Relativamente a oportunidades, sente que os seus colegas homens dispõem de mais oportunidades e possibilidades de projetar a sua carreira profissional, especialmente em termos de exposições, publicações, na comunicação social, mesas redondas, conferências etc.?

A: Talvez no design isso ainda aconteça mais frequentemente, nomeadamente no âmbito das empresas e nas universidades. Antigamente os homens acabavam por ser mais contratados, também devido a questões de maternidade. Na área da ilustração é possível trabalhar a partir de casa, devido a isso talvez haja outra facilidade. A questão do género, atualmente acho que existe muito menos, sobretudo na área da ilustração. Talvez no design gráfico ainda se sinta mais.



[FEMME RITALE - 2011]

ilustradoras

Q: Como é que se sente a nível de oportunidades profissionais, tendo em conta que o ensino é a sua atividade principal?

A: No mercado Português é muito difícil viver unicamente da ilustração, porque é muito mal remunerada comparativamente com outros países Europeus. Tenho conhecimento de algumas artistas que conseguem viver apenas do seu trabalho ilustrativo, mas são exemplos isolados, num panorama normal é quase impossível viver apenas da ilustração em Portugal. Tive a oportunidade de dar aulas, então escolhi este caminho e é algo que gosto de fazer, não abandonando a ilustração e os meus projetos pessoais.

Q: Qual a perspetiva que tem sobre o futuro das mulheres na área do design gráfico e da ilustração, em Portugal?

A: Somos cada vez mais! Podemos dizer que a mãe natureza já pautou o caminho neste sentido. Cada vez mais as mulheres estudam e produzem coisas muito interessantes! Acredito que já neste momento existe um coletivo de ilustradoras Portuguesas muito boas, com uma qualidade gráfica excepcional, então acho que nos espera um futuro grande. Embora, se olharmos bem, os artistas mais conhecidos são homens, também produzem muito internacionalmente... Mas realmente são homens os mais conhecidos. Não sei se se trata também de uma questão geracional, a verdade é que no contexto Português não se encontram mulheres assim tão conhecidas ou com tanto destaque, comparativamente com os homens.



Q: Que iniciativas poderiam contribuir para uma maior divulgação do trabalho de mulheres designers e ilustradoras?

A: Mais concursos, mais exposições e sobretudo abrir mais o mercado! Dar mais espaço às artistas para mostrarem o seu trabalho. A verdade é que também não existe muito esse espaço, por exemplo nos jornais, raramente publicam ilustrações. Em termos de espaço para a ilustração em Portugal, diria que é muito pequeno e precisa de ser expandido nesse sentido.

Q: Quais são as designers e ilustradoras que a inspiram e inspiram o seu trabalho?

A: Tenho muitas, destaco principalmente a Ana Pés, Mariana e Misérvel, Sofia Morais. Também gosto muito do trabalho da Susana Monteleão. Destaco ainda outras grandes artistas que tenho como referência, como: Marika Majala, Klara Persson, Johanna Benz, Joanna Concejo, Jihyeon Lee e Beatrice Alemagna.

"Eu acho que as mulheres têm um maior poder de organização... Mas isso é um segredo que fica só entre nós"

- JOANNA LATKA



11

// MULHERES CRIATIVAS



"Daiena Dâmaso nasceu em 1984 em Witten, uma vila alemã outrora conhecida pela sua fábrica de dinamites. Aos dois anos, mudou-se para a margem sul, onde cresceu rodeada pelos primeiros indícios de arte urbana. Decidiu-se ficar até ser maior de idade. Então, apunhou um barco para a outra margem e concluiu uma licenciatura em Design de Equipamento na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Curiosa de outros mares, partiu para Barcelona, onde complementou o curso em regime de Erasmus."

De volta a Portugal, Daiena fez a sua primeira exposição em 2014, com o tema "Amor, Amor, ir e voltar." Desde então, pintou os 5 andares do Goodnight Hostel, em plena baixa lisboeta, ilustrou textos para várias revistas literárias e construiu um cachalote com 4335 garrafas de plástico.

É possível que a encontrem no chão de alguma livraria lisboeta, a folhear livros infantis, ou numa das sete colinas da capital, com os olhos brilhantes e os dedos sujos de caneta Posca."

- DAIENA DÂMASO



Q&A: Daiena Dâmaso 2022

"sempre fui muito interessada pela munda dos objetos e pela funcionalidade das coisas"

Q: Ser designers gráfica, ou estar ligada à área de ilustração, esteve desde sempre presente ou foi desde sempre uma ambição?

A: Não. Sempre desenhei e sempre fui muito interessada pelas artes visuais, mas quando cheguei a altura de ingressar na faculdade tive a ideia de que não podia seguir pintura ou escultura, por ter pouca empregabilidade. O que me levou a optar por design de equipamento, que é uma área pela qual mantenho um grande interesse. Sempre fui muito interessada pelo mundo dos objetos e pela funcionalidade das coisas, contudo, durante o curso comecei a sentir falta da espontaneidade do desenho. A minha licenciatura foi na época pré-Bolonha e quando comecei, produzíamos tudo manualmente (mesmo os desenhos técnicos) no quarto ano as coisas mudaram, houve a transição do manual para a tecnologia e tivemos todos que nos adaptar. Com esta mudança tivemos de ser autónomos, aprender a utilizar os programas informáticos e a desenvolver o trabalho em torno do computador. Esta mudança tirou-me aquilo que eu mais gostava de fazer, que no fundo, era a parte do desenho. Para além disso, a vertente criativa sempre foi o que mais me aliciou, desde a parte da pesquisa inicial do projeto à procura de inspiração nos métodos tradicionais.

Acabei por me desinteressar um pouco e não desenvolver muito trabalho ao nível do design de equipamento. Antes de terminar o curso, decidi fazer Erasmus em Barcelona onde estagiei. Nesta altura, apercebi-me de que se quisesse trabalhar em design industrial, tinha que me submeter a estar atrás de um computador, simplesmente a executar sem a parte criativa, aliá ganhar experiência e nome no mercado. De volta a Lisboa, trabalhei durante algum tempo em eventos, e aos 27 anos estava certa de que aquilo que realmente gostava de fazer era desenhar, usar as minhas mãos e sujá-las com tinta, apercebi-me de que se não investisse nisso naquele momento, provavelmente depois seria tarde demais. Foi a partir daqui que comecei a investir mais na ilustração e comecei a investir em formações, a acreditar em mim e desenvolver trabalho.

13

// MULHERES CRIATIVAS



"No fundo teve a ver com a minha liberdade e com a possibilidade de fazer a que gosta todos os dias"

adulterante
da autoria de
dos 11 anos 19 anos
mima orçola TAIP na
Rebofeira !!

mulheres criativas



Q: Foi então aos 27 anos, que se apercebeu que tinha a vontade e a ambição de seguir esta vertente criativa?

A: Sim. No fundo foi um ultimato a mim mesma, "se não articular agora quando o rei fazer?". Foi o momento em que percebi o que queria realmente ser e o que queria fazer. De analisar a minha vida até agora, nunca ambicionei ter um trabalho fixo das 9h às 17h e sempre foi uma coisa da qual fugi. Para mim sempre foi difícil compreender esse modo de vida. É difícil entender que as pessoas têm de trabalhar sempre às mesmas horas, com as mesmas pessoas e no mesmo sítio, sem ter tempo para viver a própria vida.

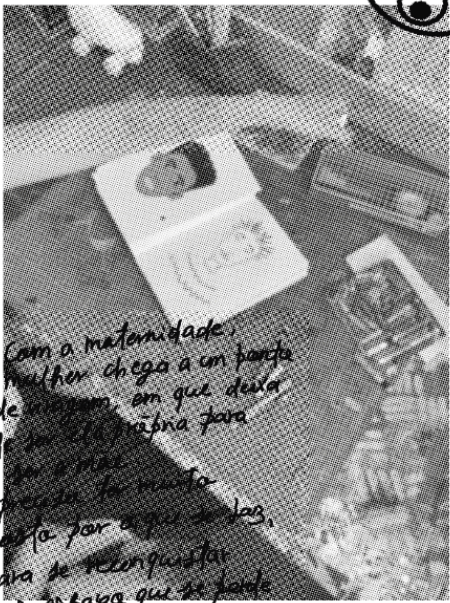
Q: Relativamente ao percurso académico, como é que foi?

A: O meu percurso académico foi bastante favorável. Comecei por estudar design de equipamento na Faculdade de Belas-Artes, em Lisboa, tive acesso a excelentes professoras e colegas. Acabou por ser um percurso bastante normal e produtivo, tive a oportunidade de aprender muito, porém, tal como mencionei, no final deparei-me com a mudança do analógico para o digital e quebrei o meu interesse pela vertente profissional da área que estudava. Por isso, optei pelo Erasmus, supostamente eu já tinha concluído o curso, mas na altura falei com um professor e acabei por fazer disciplinas adicionais, de design gráfico e ilustração em Barcelona. Este momento foi bastante importante para mim, porque fui confrontada com um tipo de ensino diferente.

15

// MULHERES CRIATIVAS





"Com a maternidade, a mulher chega a um ponto de inflexão, em que deixa de ser apenas mãe para ser também artista. É preciso encontrar o espaço que se perde na vida doméstica após a maternidade."

[ATELIER - ILUSTRAÇÃO/ESBOÇO]

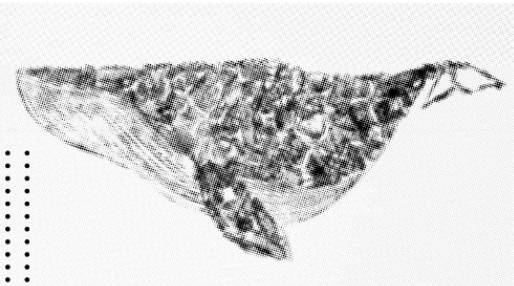
Q: Profissionalmente, o que é que gostaria de alcançar através do seu trabalho?

A: Existem tantas coisas que ainda desejo alcançar. Tenho alguns projetos pendentes desde que fui mãe. Gosto muito de pintura mural, pintar em grande formato e procurar concretizar mais projetos a este nível. Sou apaixonada por livros infantis e quero chegar ao momento em que tenho os meus próprios livros editados. Livros infantis, álbuns ilustrados e livros objeto, para mim sempre foram uma grande paixão! A ideia de revelar ou de contar uma história através de uma imagem é algo que eu sinto que me completa. Não esquecendo a relação que atualmente tenho com a educação. Como professora vejo que cada vez mais os livros caem em esquecimento, em desuso. Para além disso se olharmos para as histórias que ainda continuamos a contar às crianças, em pouco ou nada se identificam com as vivências que temos nos dias de hoje. Neste momento dou por mim a contar a história da Cinderela ao meu filho, e ao ler o livro dou por mim a querer alterar o conto a cada instante. Para mim não faz sentido estar a contar ao meu filho que uma "princesa" tem de ser salva pelo "príncipe"... entre outra infinidade de coisas absurdas que ali são contadas.

Q: Enquanto mulher a trabalhar na área do design e da ilustração, sente que existe uma igualdade de oportunidades entre os designers e ilustradores homens e as designers e ilustradoras mulheres?

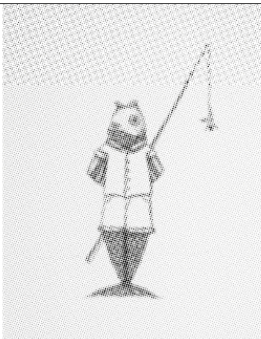
A: Sinto que a igualdade de oportunidades está cada vez mais presente. No entanto, enquanto mulher, sinto falta de um apoio ao nível da maternidade, por exemplo. Cada vez somos mães mais tarde, a maternidade é agora um período mais solitário e menos apoiado pela comunidade familiar num contexto urbano. A artista acaba por ficar desamparada no processo, falo nomeadamente no caso das artistas freelancers. Nos últimos 10 anos fui freelance, tinha o meu próprio negócio e era a minha própria empresa, depois de engravidar, trabalhei até aos nove meses de gestação e o meu filho entrou para a creche aos 15 meses. Ao longo desse período estive praticamente sem conseguir produzir, o que acabou por criar uma ruptura na minha vida profissional. Deste modo, perdi clientes, contactos e oportunidades. Para além disso, com a maternidade existe a necessidade de ter outra estabilidade financeira e foi isso que me levou a dar aulas e a abraçar o campo da educação. Como freelance, o rendimento não é fixo porque existem meses em que as oportunidades surgem mais e existe um maior fluxo de trabalho do que em outros. Neste sentido, como mulher e artista a carreira é consequentemente prejudicada.

[PLALEIA]



17

// MULHERES CRIATIVAS



[PEIXE - PESCADOR]

Q: Como é que se sente a nível de oportunidades profissionais, visto que o ensino é a sua atividade principal no momento. Fora deste contexto sente que tem espaço para dar a conhecer o seu trabalho?

A: Nos últimos tempos tenho-me vindo a dedicar ao ensino como a minha nova profissão. Comecei a dar aulas o ano passado, a minha ideia sempre foi cumprir meu horário na escola e conseguir conciliar esse horário com a minha arte, dando continuação às minhas criações. Tenho tido alguns trabalhos, mas como artista tens de correr atrás de novos projetos e quanto mais trabalhos fizeres, mais o teu trabalho é visto e reconhecido. Atualmente vivo um momento de mudança, em que já me sinto com coragem e com disponibilidade para voltar a investir na minha carreira de artista. Particpei recentemente na exposição da Arco - "Problema - Solução - Cataratas", que, curiosamente, contou com a participação de uma maioria de mulheres: Ana Dias, Anna Souza da Costa, Catarina Pires Silva, Edvarda Lima, Inês Esteves, Joana Matos, Maria Giovanna Mura, Marina Gilbert, Nélia Neves, Nani Brunini, Sara Baptista e Vera Machado.

Q: Qual a perspectiva que tem sobre o futuro das mulheres na área do design gráfico e da ilustração, em Portugal?

A: Tenho uma perspectiva otimista, acho que cada vez mais as mulheres têm mais oportunidades de se desenvolver neste meio. O futuro tende a ser mais enriquecedor, com uma participação de artistas cada vez mais heterogêneas.

Q: Neste sentido, sente que os seus colegas homens dispõem de mais oportunidades e possibilidades de projetar a sua carreira profissional, em termos de exposições, publicações, na comunicação social, mesas redondas e conferências etc.?

A: Acredito que esteja muito relacionado com a disponibilidade. Os homens têm mais disponibilidade horária, também relacionado com a cultura patriarcal em que ainda vivemos. Nesta caso, somos convidadas para uma conferências ou para uma mesa redonda, mas, como não é um "trabalho" acabamos por abdicar desses pequenos palcos em prol do tempo despendido com os cuidados necessários aos filhos. Não sinto que as mulheres sejam menosprezadas, são simplesmente prejudicadas porque a sua disponibilidade infelizmente ainda não é a mesma que a do pai.

Q: Lembro-me da primeira artista mulher que me inspirou, foi a Georgia O'Keeffe. Na altura, vendiam-se livros da Taschen nos supermercados. Ao ir ao supermercado com a minha mãe, queria sempre trazer um livro de arte comigo! Nesta coleção, cada livro abordava um artista e eram só homens. A Georgia O'Keeffe foi a primeira pintora feminina que eu vi num livro. Era ainda miúda e fiquei fascinada, foi nesse momento que pensei:

"as mulheres também podem ser artistas. As mulheres também podem ser reconhecidas pelo seu trabalho na arte"

[DAIENA DÁMASO]

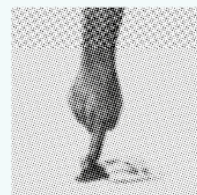


A: Essencialmente, poderia haver um apoio financeiro diferente. Se houvesse um suporte, talvez as artistas e designers mulheres não abdicassem tanto dos projetos pessoais e de todos os sonhos planejados devido à maternidade. Se eu tivesse outro apoio financeiro, certamente teria arranjado uma solução e teria mais tempo para me dedicar ao meu trabalho artístico. Em relação a iniciativas, não querendo ser sexista, mas já sendo, talvez criasse mesmo oportunidades direcionadas às mulheres, às artistas mães. A construção de ajudas que reinsiram as ilustradoras e as designers no meio criativo, durante e após a maternidade. Workshops e conversas poderiam ser também iniciativas interessantes.

A: Nunca tive preferência por artistas femininas ou artistas masculinos, normalmente foco-me no trabalho em si. Sinto-me inspirada por várias áreas, pela música, pela arte tradicional, pela tatuagem ou por elementos do quotidiano. No entanto, ao nível nacional, posso mencionar o trabalho da Eduarda Lima, foi minha colega no seminário de ilustração avançado, Joana Estrela, cujos livros são recentes, educativos e com temáticas importantes na sociedade atual. Ao nível da pintura mural, de início inspirei-me Mariana a Miserável, pelo seu humor particular. Sublinho sem dúvida Maria Keil, como precursora e pela geometria singular apresentada nos seus trabalhos.

Não, a minha formação de base não é em design gráfico nem em ilustração, a minha formação é em Arquitetura. Quando acabei o curso em arquitetura, fui trabalhar numa empresa de arquitetura, nas primeiras colaborações para a minha ilustração. O desenho sempre esteve presente na área de arquitetura, portanto a minha formação já tinha um pouco de desenho. Quando fui para a parte da ilustração, mas consequentemente ao longo dos anos, o meu trabalho começou a ser construído neste sentido da ilustração e do design gráfico. Não quero dizer que eu não saiba. No início, para além de trabalhar em arquitetura, fui sempre produzindo trabalhos em design gráfico, e depois de sair da arquitetura, fui gerente de produção na área do design gráfico, também devido à facilidade que tenho na utilização de alguns dos softwares comuns nesta área. Quando comecei a trabalhar na área de ilustração foi aparecendo na minha vida, apesar de ser uma ambição que não existia logo desde o início. Quando comecei a trabalhar na área, nas minhas ambições profissionais. Nestes últimos dois anos, tornei-me profissional dedicada à ilustração, tenho sido essa ambição até agora. Entre os meus objetivos pessoais, tenho até 100% à ilustração, estamos a fazer um novo espaço de 10 anos, em que comecei a trabalhar projetos em ilustração de forma pontual e depois me tornei responsável por uma equipa de ilustração.

day



MARTA NUNES // WWW.MARTANUNES.WORK/. [18 MAIO 2022]



Q: Em que momento é que se apercebeu que tinha a ambição de progredir e de realmente projetar uma carreira criativa. Qual foi o trigger que despertou esta vontade?

A: Na sequência deste percurso, foi exatamente com a pandemia que decidi me dedicar inteiramente à ilustração. Estava no último trabalho que tive, estava numa empresa, para a qual tinha sido convidada como arquiteta e estava inserida numa equipa a fazer desenvolvimento e design de produto, na área dos investimentos em cortiça. Entretanto, entramos em pandemia, e o contexto do trabalho na empresa tornou-se um pouco mais burocrático, foi quando senti uma grande necessidade de me expressar mais criativamente e neste sentido a ilustração ganhou muito mais força nesta fase. Foi quando comecei também a produzir mais, podendo ser um espaço onde eu me poderia expressar mais livremente, o que me ajudou a colmatar esta falta da parte criativa que não existia no meu trabalho. Dizia que este foi o trigger, foi o ponto em que eu pensei, "Ok, sinto que esta liberdade criativa que tenho como ilustradora me satisfaz muito mais no meu dia-a-dia e profissionalmente." Comecei a trabalhar num regime 50/50, em que tinha de conciliar o meu trabalho como arquiteta e o meu trabalho enquanto ilustradora. Foi quando pensei que em vez de estar a trabalhar em duas coisas a "meio gás", me poderia dedicar inteiramente apenas a fazer uma. Assim sendo, acabei por optar por aquela que mais me satisfazia e me trazia mais felicidade.

Q: Relativamente ao percurso académico, como é que foi?

A: Formei-me na Universidade da Beira Interior, num curso que, na altura, era bastante recente. O curso de Arquitetura abriu na Covilhã em 2003 e eu entrei em 2004. Gostei bastante do curso, ainda com as lacunas existentes, por ser um curso recentemente implementado, foi um curso bastante interessante e acabou por me dar ferramentas que ainda hoje me são úteis, principalmente nas áreas mais ligadas ao desenho.



O trigger foi o ponto em que pensei: "sinto que a liberdade criativa que tenho como ilustradora, me satisfaz mais."

21

// MULHERES CRIATIVAS



[PROJETO - AS MULHERES DE ARTUR PASTOR]

Q: A Marta trabalha muito para o contexto português, sobre Portugal e sobre a nossa história. Desenvolveu recentemente algum projeto focado nas mulheres do nosso país?

A: Realizei um projeto sobre o trabalho fotográfico do Artur Pastor, que só por si já tem um foco essencial nas mulheres, chama-se "As mulheres do Artur Pastor". Na altura em que descobri o arquivo do Artur Pastor, estava a fazer um trabalho de terreno com uma amiga, que estava a fazer uma recolha de histórias de vida, sobre mulheres, que temporariamente seriam as mulheres que Artur Pastor teria fotografado. Portanto, fizemos entrevistas e recolha de histórias de mulheres entre os 60 e os 80 anos e foi um feliz acaso, porque foi quando descobri o arquivo do Artur Pastor. No projeto em si, fiz um enfoque nas mulheres que estavam fotografadas por ele, logo ali é feita uma triagem, porque o trabalho do Artur Pastor é vastíssimo e tem muito conteúdo, por isso centrei-me apenas em ir buscar as mulheres e retratá-las. Com este trabalho, nunca tive o interesse de fazer um desenho cópia da fotografia, mas sim dar um enfoque à mulher que estava na fotografia. O meu interesse era realmente "pegar" na figura daquelas mulheres, naquelas rostos anónimos e trazê-las para a ilustração, dando-lhes um maior destaque e dignificando-as.

Q: Profissionalmente, o que é que gostaria de alcançar através do seu trabalho?

A: Atualmente na área da ilustração, continuo a gostar muito da vertente editorial e acho que um dos grandes objetivos que gostaria de alcançar com o meu trabalho, seria ter a possibilidade de editar mais livros. Este ano tive essa oportunidade, realizei dois livros durante a pandemia, um livro de autor, e este ano o livro "O último contador de histórias", com a autoria das ilustrações, em colaboração com a editora Alfaro. Seria sem dúvida uma das coisas que eu gostaria de fazer regularmente no futuro. De resto, sinto que já atingi um bom patamar profissionalmente, tenho a liberdade de levar a cabo os conteúdos que a que me proponho e isso é muito gratificante. Fica o sonho de conseguir conquistar este espaço editorial, onde tanto gosto de trabalhar e criar conteúdos. Gosto muito de livros e do processo que está por detrás, de ilustrar as histórias.

Q: Enquanto mulher a trabalhar na área da ilustração, sente que existe uma igualdade de oportunidades entre os ilustradores homens e as ilustradoras mulheres?

A: Felizmente nunca senti que tivesse sido escolhida ou deixada para trás por ser mulher, em detrimento de um homem. Acho que na nossa área, existem mais mulheres e eu conheço mais mulheres ilustradoras do que homens, já não é como na arquitetura, por exemplo, que é um meio mais masculino, apesar de haver cotas expressivas de mulheres na profissão, em comparação, continua a ser um meio bastante masculino, onde a mulher é vista um bocadinho de lado e não é levada tão a sério. Eu tive essa dificuldade nos primeiros trabalhos que tive na área da arquitetura. Na área da ilustração já existem mulheres com vozes muito fortes e com trabalhos bastante poderosos e até mesmo interventivos, na defesa dos direitos das mulheres. Felizmente a ilustração é um lugar onde existe essa abertura e onde existe um espaço de expressão.

Q: Neste sentido, sente que os seus colegas homens dispõem de mais oportunidades e possibilidades de projetar a sua carreira profissional, em termos de exposições, publicações, na comunicação social, mesas redondas e conferências etc.?

A: Em relação ao design gráfico, acho que essa ausência de oportunidade poderá ser mais evidente. Na altura em que trabalhava mais dentro do campo do design, recordo-me de ser uma área mais sustentada por referências masculinas. Até porque nas agências, normalmente os cargos de chefe são mais ocupados por homens, mesmo que haja uma equipa composta por bastantes colaboradoras femininas, acaba por ser a pessoa que aparece e que representa o projeto. Na área da ilustração, por outro lado, considero que seja mais equilibrado. Vejo muitas referências, tanto a mulheres como a homens e sinto que tem havido essa preocupação.



Q: Como é que se sente a nível de oportunidades profissionais?

A: Sou freelancer, portanto, no meu trabalho eu é que vou criando as minhas oportunidades, tem sido assim desde o primeiro dia. Normalmente, conforme vamos alcançando metas, as responsabilidades aumentam e tem sido um trabalho feito gradualmente. Todas as oportunidades de trabalho que me vão surgindo agora, estão relacionadas com o percurso que fiz até aqui. Se no início ia mais à procura e "batia mais às portas" para conseguir mostrar o meu trabalho e o que estava a fazer, agora todos os contactos que tenho advieram dessa altura. Por isso, inicialmente tive de "correr atrás" das oportunidades, de ouvir uma "rádio", de existirem projetos que não avançaram... Passados 10 anos, posso dizer que o percurso que construí, fez-me alcançar uma estabilidade, em que as oportunidades surgem. O meu trabalho conquistou esse espaço.



Q: Qual a perspetiva que tem sobre o futuro das mulheres na área do design gráfico e da ilustração, em Portugal?

A: Acho que o futuro só pode ser ótimo! Conheço cada vez mais mulheres na ilustração, mesmo em contexto de formação, tenho estado em alguns grupos compostos por uma maioria de mulheres. Havendo cada vez mais mulheres a formarem-se, o futuro só pode guardar coisas boas, visto que haverá cada vez mais mulheres profissionais e a realizarem trabalhos interessantes. Existem mulheres com talentos incríveis e acredito que ainda vamos ouvir falar muito dessas pessoas agora nos próximos tempos, tal como vamos continuar a ouvir falar das que já estão no mercado. O que eu mais quero, é que, tanto as futuras artistas como as atuais, consigam singrar.



[PROJETO - AS MULHERES DE ARTUR PASTOR]

23

// MULHERES CRIATIVAS



"falta a imparcialidade que existe entre o volumoso número de mulheres formadas nos árcos criativos, e os cargos de chefia que permanecem, na sua maioria, ocupados por homens, se deve à cultura da gestão dos empresas e das equipas, que ainda está muito enraizada com as questões masculinas e com a ideia de que os homens são melhores líderes, em comparação com as mulheres."

Q: Que iniciativas poderiam contribuir para uma maior divulgação do trabalho de mulheres designers e ilustradoras?

A: Já existem alguns grupos que se vão organizando no feminino para divulgar o trabalho das mulheres, como por exemplo o grupo das Mulheres Artistas Portuguesas. Este género de iniciativas e espaços para a representatividade, são sempre interessantes e bem vindos. Existem estes grupos, que compõem uma voz coletiva neste sentido, torna-se mais forte em detrimento destas causas. Iniciativas de atribuições de prémios no feminino, também considero que seja uma boa via a adotar. No fundo, juntos somos mais fortes.

Q: Quais são as designers e ilustradoras que a inspiram e inspiram o seu trabalho?

A: É muito difícil não ser inspirada, tenho este problema de me deixar inspirar por muita coisa, principalmente mulheres, tenho várias que me inspiram. No contexto nacional, sou uma grande fã de Paula Rego e da Helena Almeida. A história da Vivian Maier, emociona-me e inspira-me bastante. No contexto da ilustração é impossível não ser inspirada por a Mariana e Misericórdia, do trabalho da Inês Soares e da Catarina Blois. Também gosto muito do trabalho de Joana Candeia, uma ilustradora espanhola, têm uns projetos lindíssimos. A minha lista é infinita e estou sempre disposta a ser inspirada por todas as mulheres que ainda estão a surgir nestas áreas criativas.

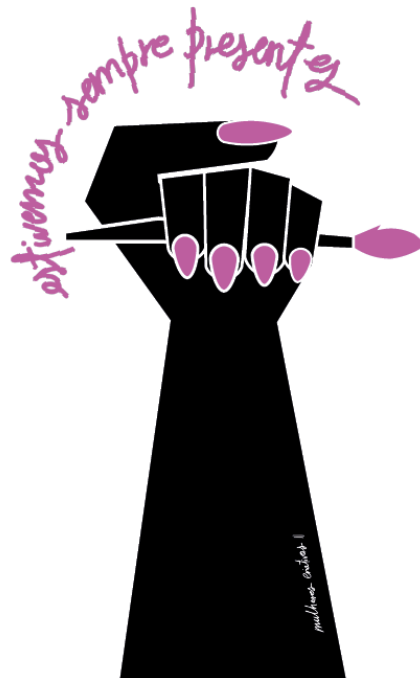
"Why do so few women feature in the history of design? Why is it still the case that so few women speak at conferences? How have previously celebrated female designers come to be "forgotten"? Are women judged today solely on the basis of their quality of work? In recent decades, female graphic designers have been working actively and successfully but the longstanding identification of creative genius with masculinity has - with a few exceptions - prevented women from receiving recognition in the official annals of design history."

Women in Graphic Design, 1890 - 2012
Edited by Gerda Breuer and Julia Meer

A todas as Criativas,

* Dedico um especial agradecimento às designers e ilustradoras que participaram e contribuíram de forma significativa para a produção desta fanzine. Um sincero agradecimento à equipa do Print.LAB, que profissionalmente esteve envolvida na produção deste objeto e que carinhosamente me guiaram e aconselharam ao longo do processo.

Por fim. É com gratidão que recordo todos aqueles que aqui não são mencionados, mas que, generosamente, colaboraram com a sua perspetiva e apreciação em cada página. A vossa ajuda será sempre valorizada.



* Todos os direitos autorais sobre o conteúdo visual e escrito deste trabalho de design estão reservados pela respetiva designer deste projeto.
2022 / IADE - MDCV

IADE
Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação
Universidade Europeia
Lisboa, 2022

Título _ MULHERES CRIATIVAS
Projeto Gráfico e Ilustração _ DANIELA C NOBRE
As Criativas _ JOANNA LATKA
DAIENA DÂMASO
MARTA NUNES
MARTA POEIRA
TERESA REGO

Impressão _ IADE PRINT.LAB
Técnica _ SERIGRAFIA
Papel _ ACADEMIA 120gm / VEGETAL 90gm
Formato _ 350x250
Tiragem _ 8 EXEMPLARES



