

Orientador(es): Sara Patrícia Martins Gancho



Campus de Santos . Av. D. Carlos I, 4, 1200-649 Lisboa | Portugal
Telf: (+351) 213 030 600 . iade@iade.pt



Bhya Sugai Medeiros Mortoza

FRONTEIRAS CRIATIVAS ENTRE DESIGNER, ARTISTA E ARTESÃ

Orientador(es): Sara Patrícia Martins Gancho



2022

**BHYA SUGAI
MEDEIROS
MORTOZA**

**FRONTEIRAS CRIATIVAS ENTRE
DESIGNER, ARTISTA E ARTESÃ**

2022

**BHYA SUGAI
MEDEIROS
MORTOZA**

**FRONTEIRAS CRIATIVAS ENTRE
DESIGNER, ARTISTA E ARTESÃ**

Dissertação apresentada ao IADE - Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design Management realizada sob a orientação científica da Doutora Sara Patrícia Martins Gancho, Professora Assistente, da IADE - Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia.

AGRADECIMENTOS

Expresso o meu profundo agradecimento à minha orientadora, professora Sara Patrícia Martins Gancho, por sua disponibilidade e compreensão. Agradeço a presença amorosa dos meus pais e irmãos, apesar da distância física. Agradeço ao Felipe Faillace por estar ao meu lado, diante de todas as alegrias e desafios que este projeto proporcionou. Um agradecimento a todos aqueles que colaboraram e me ajudaram durante este projeto, especialmente ao Pedro Afonso. Expresso também meu agradecimento e reconhecimento à Filipa Belo, uma mulher potente e inspiradora que abriu caminho não só para mim, mas para tantos *Novos Artesãos*.

Resumo e Palavras-chave

Fronteiras Criativas entre Designer, Artista e Artesã é o título da dissertação e do estudo realizado no âmbito do Mestrado em Design Management do IADE-Universidade Europeia, Lisboa, Portugal. Este estudo reflete sobre a renovação a que o saber manual e os processos de manufactura artesanal têm sido sujeitos em Portugal, mais especificamente, mas também no mundo ocidental em geral desde o início do século XXI. Existem várias técnicas artesanais, antes vistas como processos de fabrico comuns e até há bem pouco tempo consideradas obsoletas, que estão a marcar presença em Feiras de Arte e de Design, em Galerias e Oficinas. Designers, artistas e artesãos atuais estão a cruzar linhas industriais com técnicas manuais. Este trabalho de reflexão tem por objetivo investigar e explorar algumas das fronteiras criativas entre os processos criativos, as obras e as tradições de designers, artistas e artesãos em Portugal. Para isso seguiu-se uma metodologia de apresentação e análise teórica que culminou no exame de três estudos caso, através dos quais se comparam conceitos, legados e objetos de várias áreas como objetos da cerâmica, com técnicas de impressão e de algumas outras artes plásticas. Observou-se também a execução de cada um dos ofícios para refletir sobre o entrelaçamento dos seus conceitos, diferenças e complementaridades. Através desta reflexão, compreender-se-á como o modelo modernista da unificação das artes poderá estar a concretizar-se em pleno século XXI em Portugal e como, na contemporaneidade, a tecnologia digital está a tornar-se parte vital da sociedade ocidental.

Palavras-chave:

Designer, Artista, Nova Artesã, Processo Criativo, Revivalismo e Contemporaneidade em Portugal.

Abstract and Key-words

Creative Borders between Designer, Artist and Craftswoman is the title of the dissertation and study carried out within the scope of the Master's in Design Management at IADE-European University, Lisbon, Portugal. This study reflects on the renewal to which manual knowledge and artisanal manufacturing processes have been subjected in Portugal, more specifically, but also in the Western world in general since the beginning of the 21st century. There are several artisanal techniques, previously seen as common manufacturing processes and until recently considered obsolete, which are being present in Art and Design Fairs, in Galleries and Workshops. Today's designers, artists and artisans are crossing industrial lines with manual techniques. This reflection work aims to investigate and explore some of the creative boundaries between the creative processes, works and traditions of designers, artists and artisans in Portugal. For this, a methodology of presentation and theoretical analysis was followed, which culminated in the examination of three case studies, through which concepts, legacies and objects from various areas such as ceramic objects, with printing techniques and some other plastic arts are compared. The execution of each of the crafts was also observed to reflect on the intertwining of their concepts, differences and complementarities. Through this reflection, it will be understood how the modernist model of the unification of the arts could be taking place in the 21st century in Portugal and how, in contemporary times, digital technology is becoming a vital part of western society.

Key-words:

Designer, Artist, New Artisan, Creative Process, Revival and Contemporaneity in Portugal.

Índice

Resumo e Palavras-chave	4
Abstract and Key-words	5
Índice	6
Índice de Figuras	7
Introdução	11
Objetivos e Perguntas de Investigação	25
Metodologia e Terminologia	26
Estrutura do Documento	33
Capítulo 1 - União das Artes: alguns aspectos históricos	34
1.1 Breves notas sobre a Escola Bauhaus	42
1.2 Em Portugal, a união das artes segue a utopia ou é real?	50
Capítulo 2 - Fronteiras criativas entre Designer, Artista e Artesã	56
2.1 Divisões disciplinares ou fronteiras criativas?	56
2.1.1 Breves notas sobre o fenómeno “Slow”	67
2.1.2 Breves notas sobre o fenómeno “Novo”	71
2.2 Alguns aspectos sobre a crescente valorização das mulheres	78
2.3 Artistas e Ofícios - Casos de Estudo	84
2.3.1 Maria Pratas e o Artesanato	90
2.3.2 Sofia Cruz e a Pintura	96
2.3.3 Joana Estrela e o Design	101
2.3.4 Cruzamento de Testemunhos	107
Notas Conclusivas	110
Limitações do estudo e Recomendações para Futuras Investigações	116
Referências Bibliográficas	118
Anexos	131
Anexo 1 – Entrevista com Maria Pratas realizada em 19/02/2022.	131
Anexo 2 – Entrevista com Sofia Cruz realizada em 23/02/2022.	134
Anexo 3 – Entrevista com Joana Estrela realizada em 16/03/2022.	137
Anexo 4 – Observações feitas com base nas entrevistas com Maria Pratas, Sofia Cruz e Joana Estrela.	139

Índice de Figuras

Figura 1. Foto da feira da 1ª edição da Bienal de Artes & Ofícios e Novo Design.	11
Figura 2. Três Kimonos criados por mim no âmbito do Projeto Kimono, 2014-2015.	13
Figura 3. Rudra, Devi (ambas 1982) e Vanshree (1994) por Madeline Weisburg. Exposta na Bienal de Veneza (59ª edição), em 2022.	18
Figura 4. Satélite (2022, bronze, 24 pés × 10 pés × 7 pés e 7 polegadas) por Simone Leigh. Exposta na Bienal de Veneza (59ª edição), em 2022.	18
Figura 5. Lilicoptère (2012) de Joana Vasconcelos em exposição no Museu Guggenheim de Bilbao, em Espanha, 2018.	19
Figura 6. Imagem da obra premiada Ananasakäämä (2021), cerâmica e metal, (570 × 470 × 700 mm), de Mariane Huotari.	21
Figura 7. Imagem da obra finalista Many & Deliberated (2017), de Patrícia Domingues.	22
Figura 8. Excerto do painel da exposição permanente do Museu de Design, em Londres.	22
Figura 9. Imagem que representa o processo da exposição <i>Discovered: Designers for Tomorrow</i> de 13 de setembro até 10 de outubro de 2021.	23
Figura 10. Espreguiçadeira dupla longa (1952) com dois candeeiros suspensos (1958) estante Isamu Noguchi e Nuage, edição Steph Simon (1958) criado por Charlotte Perriand. Exposto na <i>Galerie Laffanour Downtown</i> , Paris.	24
Figura 11. Uma Vista para o Templo (1987) por Ian Hamilton Finlay para a documenta 8 em Kassel.	25
Figura 12. Plano de Investigação.	29
Figura 13. Moldura de janela de José António Jorge Pinto (1875-1945). Década de 20 do século XX. Está localizada no acervo do Museu da Cidade de Lisboa.	36
Figura 14. O protótipo da máquina de fiação de Richard Arkwright, 1769. Coleção do Grupo do Museu de Ciências.	37
Figura 15. Kleine Dada Soirée (português: Pequena Noite Dada), 1922, pela Escola de Theo van Doesburg. Litografia colorida (29,8 cm x 29,8 cm).	38
Figura 16. Ladrão de morangos, tecido para decoração, desenhado por William Morris, feito por Morris & Co., 1883. Acervo de Victoria and Albert Museum, Londres.	39
Figura 17. Capa de almofada (85.200) desenhada por May Morris e costurada por Dame Alice Mary Godman usando um kit vendido pela Morris & Co. Criado por volta de 1890. Tecido plano de linho com bordados de seda. Cortesia do Museu RISD, Providence, Rhode Island.	40
Figura 18. Ilustrações em aquarela feitas pelas irmãs MacDonald, 1897. Coleção da Universidade de Buffalo.	41
Figura 19. Kakaokanne (1923) de Otto Lindig. Cerâmica com esmalte azul (19.6 cm).	45
Figura 20. Cadeira de Marcel Breuer com tecidos de Gunta Stölzl, Sedia, 1922.	46
Figura 21. Atelier de tecelagem de Gunta Stölzl, data desconhecida.	49

Figura 22. Anni Albers, Casement Cloth, 1950. Algodão (ou sintético) e folha de metal (27.6 x 17.1 cm).	49
Figura 23. Fotos do Projecto de Arquitectura (1971) para o Hotel Penta, Lisboa. Feito por Frederico George e Manuel Magalhães, com Daciano da Costa.	50
Figura 24. Jorge Colaço, Estação Ferroviária de São Bento no Porto, 1915.	52
Figura 25. Mural de azulejos na fachada de um edifício no Porto, feito por Joana Vasconcelos, 2017.	52
Figura 26. Imagem do banner da exposição Um Cento de Cestos exibida no Museu de Arte Popular de Lisboa.	54
Figura 27. Máscaras e objetos feitos de cerâmica criados pela Grau Cerâmica de Lisboa, Portugal. Exposto na Feira FIA. Exemplo de um Novo Artesão.	55
Figura 28. Bolsas criadas pelo Artesanato Lourenço de Santarém, Portugal. Exposto na Feira FIA. Exemplo de um Artesanato Tradicional.	55
Figura 29. Marcel Duchamp. Fonte, 1917 (83.8 x 59.1 cm).	60
Figura 30. Camisola à venda no portal da estilista Tory Burch, 2021.	67
Figura 31. Zanini de Zanine Caldas: Banco Triangulo (par), 2009 (40.6 x 38.1 x 36.8 cm).	70
Figura 32. Pannel sobre sustentabilidade na exposição “Um Cento de Cestos”.	76
Figura 33. Caldeirão em vime desenhado por Miguel Soeiro e feito à mão por Fernando Nelas. Exposta na da exposição “Um Cento de Cestos”, 2021.	77
Figura 34. Colar feito de cânhamo, sisal, lã, ráfia, algodão e madeira por Maria Pratas (aprox. 180 x 50 cm), data desconhecida	85
Figura 35. Como a Maria Pratas se apresenta na plataforma <i>Instagram</i> .	86
Figura 36. Escultura em contraplacado pintado, azinheira portuguesa e pormenores em latão por Sofia Cruz.	87
Figura 37. Como a Sofia Cruz se apresenta na plataforma <i>Instagram</i> .	87
Figura 38: Ilustração feita por Joana Estrela para a Retrosaria de Rosa Pomar, data desconhecida.	88
Figura 39. Como a Joana Estrela se apresenta na plataforma <i>Instagram</i> .	88
Figura 40. Cesto feito de cânhamo, sisal, lã, ráfia, algodão e madeira por Maria Pratas, data desconhecida.	91
Figura 41. Cesto feito de cânhamo, ráfia, lã, algodão e madeira por Maria Pratas, data desconhecida.	92

Figura 42. Cestos feitos por Maria Pratas, 2019 .	93
Figura 43. Intervenção Mural para o Festival de Arte de Rua - Conversas, feita por Sofia Cruz. Lisboa, Portugal, 2020.	97
Figura 44. Escultura em contraplacado pintado, azinheira portuguesa e pormenores em latão por Sofia Cruz em Lisboa, Portugal, 2021.	98
Figura 45. Técnica mista, acrílico, pastel oleoso e elementos costurados à mão por Sofia Cruz em Lisboa, Portugal, 2021.	99
Figura 46. <i>Graphic Novel Propaganda</i> de Joana Estrela, publicação independente, 2013.	102
Figura 47. Livro Mana de Joana Estrela Publicado por Planeta Tangerina, 2016.	103
Figura 48. Imagem da ilustração de Joana Estrela para a Revista Dois Pontos, 2020.	104

Introdução

Fronteiras Criativas entre Designer, Artista e Artesã é o título da dissertação e do estudo realizado no âmbito do Mestrado em Design Management do IADE-Universidade Europeia, Lisboa, Portugal. Este estudo reflete sobre a renovação a que o saber manual e os processos de manufactura artesanal têm sido sujeitos em Portugal, especificamente, mas também um pouco por todo o mundo ocidental no início do século XXI. Existem várias técnicas artesanais ancestrais, vernaculares e comuns, técnicas estas consideradas até há bem pouco tempo obsoletas, que estão a marcar presença em Feiras de Arte e de Design, em Galerias e Museus de Arte e Oficinas. Um reflexo deste fenómeno em Portugal, por exemplo, é a primeira edição da Bienal de Artes & Ofícios e Novo Design, que se realizou entre 20 e 25 de setembro 2022, em Oeiras, e que segundo a sua diretora, Catarina Valença Gonçalves, pretende «iniciar um processo de artes e ofícios como movimento trendy relevante, num território urbano» (Gonçalves em entrevista *Roteiro Cultural Oeiras 2022*)¹. Este trabalho de reflexão, tem por isso como objetivo principal investigar e explorar algumas das fronteiras entre os vários processos criativos em análise, os objetos e as tradições de designers, artistas e artesãs em Portugal.



Figura 1. Foto da feira da 1ª edição da Bienal de Artes & Ofícios e Novo Design.²

¹ Disponível em: <https://bienalarteseoficios.pt/>. Acesso em: 10/07/2022.

² Foto captada por Bhya Mortoza na Bienal de Artes & Ofícios e Novo Design em 2022.

Existem actualmente designers, artistas e artesãs que estão a cruzar linhas industriais com técnicas manuais. No meu percurso o fazer manual sempre esteve presente, não só por influência dos trabalhos do meu pai e da minha avó materna, mas também pelo olhar terno que eu própria lançava à manualidade. Gostava de desenhar, costurar e brincar com as mãos - coisa que não acontecia aos meus irmãos. Não tardou por isso que a minha avó Maria Nilza de Souza Medeiros me desse a conhecer a costura. Os meus olhos estavam fixos nos trabalhos que fazia quando a visitava e as horas passavam por nós quando ela se sentava diante da máquina de costurar. A minha avó dedicava-se sobretudo a costurar roupas, mantas, panos de prato e outras coisas para casa. Não só costurava, mas pintava, criava.

O meu pai foi igualmente uma grande referência do fazer manual, quebrando com o estigma de que certas atividades são exclusivas dos interesses femininos. Ele costura muito bem, refaz e remenda as suas calças, as suas blusas e até costura a sua gravata. O meu pai é o homem que cozinha, que cria objetos em madeira, que reconstrói e conserta utensílios por prazer e não como sustento. Lembro-me muito bem quando o meu pai me deu a minha máquina de costura, tinha eu 15 anos, e disse: “Olha, essa máquina é pra você. Aliás, pra nós. Pois também irei costurar muito com ela.”

Graças a gestos como esse, o interesse pela costura e a manualidade cresceram comigo. Fundei um projeto de design de *kimonos*, em 2014, que intitulei de *Projeto Kimono*. Esta iniciativa não ambicionava ter uma longa duração e sim apenas seis meses. Um projeto desenvolvido à partida com início, meio e fim à vista. Os *kimonos* são um traje centenário, típico do Japão e ainda usado em certas ocasiões formais como casamentos, funerais e outras cerimónias. Comecei a criar *kimonos* e a vendê-los através da rede social *Instagram* e também pessoalmente. Como a receptividade foi grande, a dada altura foi possível contar com a colaboração da minha irmã. O seu papel neste projeto foi o de colaborar no gerenciamento dos pedidos e das encomendas. Eu podia assim dedicar-me quase exclusivamente a criar e a costurar estas peças de roupas. Os *kimonos* foram desenvolvidos para a estação do verão no Brasil, por isso, utilizaram-se estampas florais e coloridas, foram escolhidos tons mais claros e leves que representam a estação. O design do kimono foi adaptado para o contexto brasileiro e, à vista disso, foi escolhida uma modelagem de kimono curto e aberto. Para adornar o kimono, foi escolhido o acabamento com franjas na barra,

explorando a mistura entre as texturas da seda, com a sua viscosidade, e as linhas soltas da franja de poliéster e algodão, como apresentado na figura 2. O projeto desenvolveu-se intuitivamente, sem um plano estratégico específico, porém tivemos um retorno significativo com ele, tanto a nível financeiro, quanto a nível de reconhecimento local, na cidade de Brasília, Brasil. Este projeto proporcionou-me a prática de um processo manual.



Figura 2. Três Kimonos criados por mim no âmbito do Projeto Kimono, 2014-2015.

No âmbito da minha formação como designer na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) pude aprimorar não só meu conhecimento intelectual, mas também o “conhecimento” que tinha com as minhas mãos. A formação oferecida pela PUC-Rio foi uma graduação profunda e durante esse período concebi oito projetos que variaram entre Comunicação Visual e Design de Produto.

Estive em contacto com vários professores, dentre os quais se destacam a designer Ana Branco, a designer Roberta Portas, atual Coordenadora da Graduação em Design na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, e a designer Clarissa Biolchini. Foi na PUC-Rio que aprendi aprofundadamente sobre design processual: a disciplina que pensa o início, meio e fim do processo de desenvolvimento de um projeto de design. O design processual observa o contexto, assim como as pessoas envolvidas, e avalia os pontos que são positivos no projeto, assim como aqueles que ainda precisam de melhorar. É a partir do design processual que se desenvolvem dinâmicas para investigar as relações e, a partir deles, é concebido um projeto no campo gráfico - seja ele da área de produto ou de mídias digitais. Para desenvolver esses

projetos eram oferecidos (e ainda são) aos estudantes diversos laboratórios: “Volume Têxtil”, “Produto”, “Robótica” e “Experimentos Gráficos”. Foi dentro desses cinco laboratórios, principalmente no de “Volume Têxtil” e “Experimentos Gráficos”, que passei mais tempo, com o intuito de concretizar os meus vários projetos. Dos meus anos de formação adquiri mais intimidade com a costura, a impressão gráfica, a criação de cadernos, a xilogravura e a pintura. Creio que estes laboratórios serviram para desenvolver o meu “músculo” da criatividade.

Vi e vejo no Design a possibilidade de exercer a minha criatividade e de me conectar com projetos de diferentes contextos, oriundos de diferentes meios e pessoas. Quando ingressei no mercado de trabalho fui-me dedicando maioritariamente a peças gráficas 2D e senti que me estava a afastar das formas manuais. Através dos vários programas disponíveis pela Adobe tenho vindo a desenvolver marcas, sites, apresentações e tantas outras coisas. Decidi, nesse tipo de trabalho, valorizar o aspecto humano do meu processo de criação através da implementação do *design participativo*, fazendo dele um valor primário e essencial nos meus projetos. O *design participativo* permitiu-me criar dinâmicas de co-criação, capazes de me conectar tanto com o contexto, como com as pessoas envolvidas no projeto. Segundo Maja Velden & Christina Mörtberg (2014), o *design participativo* é a metodologia, ou coleção de práticas do design que utiliza métodos participativos, ferramentas e técnicas, que facilitam a colaboração e a cooperação dos envolvidos no projeto ou sistema.

Dado o surgimento da pandemia do vírus covid-19 - denominação mais comum para o vírus SARS-CoV-2, reconhecido pela Organização Mundial de Saúde (OMS), a 31 de dezembro de 2019³ -, que afetou o panorama global e que levou Portugal a declarar estado de emergência durante vários meses. Esta situação pandémica mundial, exigiu aos seus habitantes uma quarentena e que remeteu grande parte da interação interpessoal a tornar-se virtual. O contacto humano diminuiu drasticamente, pelo que trabalho, lazer e fazer acabaram por migrar temporariamente para o campo digital. Nestas circunstâncias, reconheci a minha necessidade de voltar a pintar e decidi reabrir a porta do fazer manual, redescobrimo a sua potência e a sua importância. Observei o contexto em que me encontrava: Portugal, um país

³ Disponível em: www.who.int. Acesso em: 20/08/2022.

rico em sabedoria manual e com um vasto campo artesanal. Comecei a refletir sobre como o Design se relaciona com o Artesanato e como é que as Artes integram e beneficiam dessas relações. Interessou-me conhecer mais profundamente cada uma destas categorias — Design, Artesanato e Belas Artes — no contexto em que estou atualmente inserida. Interessou-me igualmente observar as relações entre esses três campos: Design, Arte e Artesanato - procurando para lá do contexto português, olhando para dentro de mim.

No “Portal Turismo Centro Portugal”⁴ é possível constatar que o artesanato é oriundo de diferentes regiões de Portugal e que são os artesãos portugueses os responsáveis, através das suas próprias mãos, por criar e produzir produtos representantes das suas culturas locais. Estes produtos têm origens diversificadas, mas podem ser criados em grupos que estão muito ligados a aspectos específicos dos locais onde vivem. Apesar disso, um elemento mostra-se constante quando sondamos o meio artesanal. Segundo Cristina Cavallo (2017) o artesanato tem conflituado com o modo de produção industrial e, em comparação, apresenta pouca variação entre peças semelhantes, justamente pela natureza artesanal do trabalho, onde os objetos são feitos peça a peça.

Atualmente, as sobreposições entre Artes, Artesanato e Design são verdadeiramente desafiantes e têm uma visibilidade sem precedentes. De acordo com Ana Ponte (2016), a relação entre estas categorias não foi sempre assim. Cada um destes campos simbolizam terrenos diferentes, apesar de terem influências entre si, sobretudo a partir da Revolução Industrial. Ponte (2016) refere que a atividade de artistas, designers e artesãos faz parte do mesmo ímpeto de construção cultural que certos aspectos os afastaram, e que, em outros momentos, como na atualidade, os aproximam.

Os artistas contemporâneos usufruem de grande liberdade no que se refere às matérias-primas que podem utilizar nos seus trabalhos – não se encontram cingidos a usar apenas os recursos que estão à sua disposição, podendo ir ao limite para alcançar suas intenções. Qualquer ideia sobre arte tem levado muito tempo a mudar, e embora atualmente o impulso para identificar uma consciência estética em objetos utilitários e em processos artesanais esteja mais

⁴ Disponível em: <https://turismodocentro.pt/>. Acesso em: 10/07/2022.

assimilado, ainda não é tão fácil perceber, nem tão óbvio compreender, os significados em jogo.

Ângela Ferreira et al. (2011) reflete sobre a tendência ao revivalismo e a valorização do artesanato. Percebe-se assim a importância da conversa entre design e artesanato na contemporaneidade, é essa mesma conversa que possibilita manter o artesanato vivo; é a partir dessa relação de diálogo que o artesanato poderá revitalizar e preservar as suas técnicas - emergindo com uma maior aceitação e ligação por parte do presente corpo social.

Sintomático do atual revivalismo são os fenômenos “Slow” e “Novo” um pouco por todo o mundo. Nos últimos anos, os *Slow Movements* são guiados por redes comunitárias, e desenvolvem grupos de estudo e trabalho, que visam tocar em temas “como a vida líquido-moderna e a sociedade gerencialista e seus efeitos e desdobramentos sobre os indivíduos que nelas vivem” (Carolyn Strauss & Alastair Fuad-Luke, 1925, p. 35). Dessa forma, os *Slow Movements* visam reequilibrar diferentes perspectivas, recuperando a relação do ser humano com o tempo moderno, colocando o humano no centro do seu pensamento. O movimento, que surgiu no último quarto do século XX, segundo Luiz Trigo et al. (2020), propõe uma nova relação do ser humano consigo mesmo, com o meio ambiente, o seu sistema de produção, os valores e a ordem institucional, compreendendo como todos são resultados da transformação dada entre a sociedade e o tempo. Dessa forma, o movimento é uma tentativa de conscientizar e incentivar as pessoas a mostrarem que, no contexto dos altíssimos custos humanos do capitalismo, há outra forma de melhorar a qualidade de vida.

Através desta pesquisa constatei que há já algum tempo que o “fazer manual” sobrevive pelas mãos de alguns resistentes. É pelas suas mãos que hoje se assiste ao fenômeno do *Novo Artesão* que, por sua vez, faz sobressair o cariz social, cultural, político e económico da sua actividade, assente no movimento *Slow*. Segundo Richard Sennett (2008), fazer é pensar, pensar com as mãos. Sennett (2008) evoca as particularidades de artesãos tradicionais, movidos por um duradouro desejo humano básico de concretizar algo bem feito. Um artesão é mais do que uma fonte de produção e é mais do que um trabalhador qualificado. A sugestão de Richard Sennett aponta para pensar o artesanato como possibilidade de participação de

diferentes realidades: aspectos como a prática são formas de aprimoramento, descoberta, criação e autoconhecimento; o sujeito cria-se à medida que (re)cria e refina sua técnica e repertório. Pelo que o artesanato deveria ser sempre moderno e criativo.

Os intensos debates sobre as diferenças entre belas-artes, artesanato e artes decorativas, remontam à Revolução Industrial, no século XVIII. Atualmente atingiram uma fase muito interessante. Curiosamente, as conversas entre as áreas não se fixam tanto em apontar as diferenças, mas sim em estabelecer relações entre as suas fronteiras criativas, ímpeto que deu origem ao título e à investigação que resultou nesta dissertação. Atualmente, as sobreposições entre estas áreas são verdadeiramente interessantes e têm uma visibilidade sem precedentes, o que nos leva a inquirir sobre a sua natureza e modo de propagação.

Vejamos do ponto de vista da arte contemporânea como é que este entrelaçamento disciplinar ocorre. Segundo Elisama Silva (2016), tem-se estabelecido um profícuo diálogo entre o artesanato e a arte contemporânea responsável por um processo de valorização de expressões culturais constituídas por elementos regionais e valores criativos historicamente construídos por diferentes grupos de pessoas. Também se observam acutilantes sobreposições entre áreas, na mais recente Bienal de Veneza (59ª edição), *The Milk of Dreams*, comissariada por Cecilia Alemani⁵, e experimentar as obras de arte exibidas de difícil categorização. Várias obras de arte entrelaçam artesanato, tecnologia obsoleta, alta tecnologia, e outras técnicas comuns e tradicionais utilizadas para experimentar e comunicar ideias através do legado da arte.

Cecilia Alemani afirma que *The Milk of Dreams* leva o título de um livro de Leonora Carrington (n.1917 – m.2011), no qual a artista surrealista descreve um mundo mágico em que a existência é ininterruptamente repensada por meio do prisma da imaginação⁶. Segundo Cecilia Alemani, a exposição baseia-se em diversas conversas com artistas nos últimos anos e as questões que emergem dessas conversas parecem capturar momentos históricos em que a

⁵ Disponível em: <https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2022-milk-dreams>. Acesso em: 10/07/2022.

⁶ Tradução do texto original: *The Milk of Dreams takes its title from a book by Leonora Carrington (1917–2011), in which the Surrealist artist describes a magical world where life is constantly re-envisioned through the prism of the imagination.*

sobrevivência da espécie estava em jogo, mas resumem e remetem para muitas outras questões que permeiam a ciência, a arte e a mitologia de nosso tempo.

Nas obras abaixo, apresentadas na Bienal de Veneza (59ª edição), pela artista Madeline Weisburg (n.1949 – m.2015)⁷ e Simone Leigh (n.1967)⁸, observa-se a diversidade existente no artesanato artístico. Variadas pela forma geométrica ou pelos materiais escolhidos, as obras apresentam-se como um exemplo daquilo que é possível ser desenvolvido e transformado no mundo da arte. A Figura 3 apresenta a obra Madeline Weisburg que uniu a abstração e a figuração com outras influências naturais, baseando-se na escultura indiana antiga. Utilizou técnica de tecelagem manual de macramê, conservando uma estética mais orgânica onde consta a diversidade de tons e de cores, como laranjas vegetais, amarelos e roxos.

Na Figura 4 observamos a obra *Satellite* de Simone Leigh, feita em 2022. Nela é explorada a problemática da mulher negra. A artista utiliza o bronze, um material mais industrial, para criar a escultura geométrica e figurativa que exemplifica os seios de uma mulher e um corpo humano inserido no espaço. Simone Leigh afirma que ser soberano não é estar sujeito à superioridade alheia, aos quereres alheios ou ao olhar alheio, e sim ser o agente da sua própria trajetória e história. Essa convicção fundamenta a obra de Simone Leigh, *Sovereignty*, e o novo corpo de trabalho da artista criado para o Pavilhão dos EUA, presente na Bienal de Veneza 2022. Leigh é a primeira mulher negra a receber a prestigiosa comissão. Uma obra impactante que conversa com o contexto da natureza ao seu redor.

⁷ Disponível em: <https://www.labiennale.org/en/art/2022/milk-dreams/mrinalini-mukherjee>. Acesso em: 16/09/2022.

⁸ Disponível em: <https://www.labiennale.org/en/art/2022/milk-dreams/simone-leigh>, Acesso em: 16/09/2022.



Figura 3. *Rudra*, *Devi* (ambas 1982) e *Vanshree* (1994) por Madeline Weisburg. Exposta na Bienal de Veneza (59ª edição), em 2022.⁹



Figura 4. *Satélite* (2022, bronze, 24 pés × 10 pés × 7 pés e 7 polegadas) por Simone Leigh. Exposta na Bienal de Veneza (59ª edição), em 2022.¹⁰

Um caso emblemático do entrelaçamento disciplinar entre Arte, Design e Artesanato, em Portugal, é o da artista Joana Vasconcelos (n.1971)¹¹, que desafia a nossa conceção de comum e habitual através do emprego e utilização de diversos materiais e cores em esculturas e instalações. A artista privilegia uma expressão que faz uso da apropriação de máquinas como suporte para gerar sentimentos e emoções - como se pode observar na figura 5, a obra é *Lilicoptère*, realizada em 2012. Joana Vasconcelos ornamenta a forma de um helicóptero, que está pintado em dourado, com plumas de avestruz coloridas e brilhantes da empresa

⁹ Disponível em: <https://www.labiennale.org/en/art/2022/milk-dreams/mrinalini-mukherjee>. Acesso em: 15/09/2022.

¹⁰ Disponível em: <https://www.bostonglobe.com/2022/04/21/arts/venice-biennales-us-pavilion-simone-leigh-brings-buried-stories-world/>. Acesso em: 15/09/2022.

¹¹ Disponível em: <https://www.joanavasconcelos.com/>. Acesso em: 15/09/2022.

Swarovski¹². Dessa forma, pode-se observar como a arte ocorre não apenas pela necessidade de uso, mas também pela necessidade de expressão do próprio artista, podendo estar diretamente ligada ao território e à cultura, apesar de, muitas vezes, expressar maioritariamente a subjetividade do artista e as suas observações do mundo.



Figura 5. Lilicoptère (2012) de Joana Vasconcelos em exposição no Museu Guggenheim de Bilbao, em Espanha, 2018.¹³

Contrariamente ao artesão, o artista está mais sozinho na sua criação e produção, mas a sua influência estende-se para lá da sua própria comunidade, o que não significa que os artistas não têm papéis sociais territoriais; enquanto artistas as suas posições podem ser, por exemplo, políticas, buscando apresentar questões sociais importantes por meio das suas criações. A relação da arte e do design, segundo Hugo Fortes (2011), apesar de representarem atividades artísticas que possuem objetivos distintos, faz uso de métodos criativos análogos. Fortes (2011) traz como exemplo as similaridades entre estes dois campos, a manipulação interativa, a dialética bidimensional e tridimensional, a estimulação sensorial e a utilização de materiais como elementos simbólicos. A utilização dessas atividades traz novas possibilidades criativas e estimula não só o diálogo como os campos das Artes e do Design.

¹² Disponível em: <https://mag.sapo.pt/showbiz/artigos/joana-vasconcelos-leva-lilicoptere-ate-bilbau>. Acesso em: 15/09/2022.

¹³ Disponível em: <http://joanavasconcelos.com/det.aspx?o=2061&f=12341>. Acesso em: 15/09/2022.

Na perspectiva do artesanato, a criação artesanal evidencia-se como um elemento transmitido de geração em geração que sofre alterações com o passar do tempo e que relembra um ser vivo em constante adaptação. Embora os artefatos estejam inteiramente ligados aos seus ancestrais, estão também propensos a mudar ao longo do tempo. Sebastiana Lana (2014) descreve como, na dimensão social, o desenvolvimento artesanal e a sua produção se apresentam como uma forma de manifestação sócio-cultural que aproxima as comunidades. Na dimensão econômica, a fabricação manual pauta-se pela qualidade e pela essência das técnicas de produção artesanal, o que a diferencia da dinâmica da produção em massa. Lana (2014) refere que, atualmente, a utilização de novos meios de comunicação, a comercialização de produtos e a sua personalização estão a proporcionar interessantes estratégias na mediação para esses mesmos produtos. Creio que posso concluir que a artesã/artesão é aquela que fabrica e cria a partir de saberes manuais intergeracionais, aplicando técnicas partilhadas por uma determinada cultura e dando lugar a um trabalho de expressão cultural. Dessa forma, o artesanato é a forma de criação na qual há uma identidade cultural em ação e evidência, podendo contactar com outras, sendo a sua identidade revelada a partir dos processos aplicados e dos objetos resultantes.

Presentemente a interseção destes três campos – Artes, Artesanato e Design – é de tal forma manifesta que a Fundação Loewe, em Espanha, organiza, desde 2016, o prémio anual *Loewe Craft Prize*. Este prémio mostra e celebra a novidade, a excelência e o mérito artístico do *Novo Artesanato*, uma designação que irei abordar mais adiante neste trabalho. A Fundação Loewe procura reconhecer artesãos talentosos cuja visão artística, habilidade técnica e determinação para inovar estabelecem novos padrões para a relação entre artesanato, design e arte. Na edição de 2022, um júri de treze especialistas de áreas como design, arquitetura, jornalismo e curadoria, avalia as obras e seleciona os vencedores. Incluído neste painel está, geralmente, o vencedor do Prémio Loewe Foundation Craft da edição anterior. Na última edição, foram selecionados trinta artistas de uma lista de três mil e cem (3.100) candidatos, provenientes de cento e dezesseis países. Entre eles estão artistas que trabalham com técnicas antigas ou que experimentam e combinam novos materiais e tecnologias.

Por exemplo, e de acordo com www.craftprize.loewe.com, a finlandesa Marianne Huotari (n.1986), uma das finalistas de 2022, tem um trabalho que faz referência às tapeçarias

tradicionais *ryijy* finlandesas. O seu trabalho atualizou esta forma de arte usando cerâmica em vez de fios de lã, tornando-a um exemplo proeminente das adaptações das quais as peças beneficiam quando expostas a um diálogo interdisciplinar, como mostra a figura 6. O seu trabalho mantém viva uma tradição com mais de quinhentos anos, e dá origem a objetos impressionantes por meios de uma técnica que, inicialmente, era aplicada apenas à produção de chapéus. Nesta edição foi Dahye Jeong (n.1985) que saiu vencedora.



Figura 6. Imagem da obra premiada *Ananasakäämä* (2021), cerâmica e metal, (570 × 470 × 700 mm), de Marianne Huotari.¹⁴

Destaco ainda o trabalho da portuguesa Patrícia Domingues (n.1986), uma das finalistas do Prémio Loewe, em 2017. Nessa segunda edição do prémio, o júri referiu que as obras selecionadas representam um comprometimento genuíno de autoria: composto por pensamento, técnica e propósito, uma materialização tátil de aptidão e visão. Domingues foi uma das mais de quatro mil candidaturas, submetidas a partir de setenta e cinco países oriundos de todos os cinco continentes (Loewe Foundation, sem data); creio que, por isso, se trata de um reconhecimento importante do seu trabalho enquanto representante do artesanato da lapidação de pedra natural e de todos os tipos de materiais artificiais. Patrícia Domingues busca recriar a imagem de uma paisagem através de processos de fragmentação. A artista concebe as suas peças pela perspectiva do acúmulo das mudanças, dos ritmos e dos padrões que constroem a natureza em uma imagem, como demonstra a figura 7.

¹⁴ Disponível em: <https://craftprizeexhibition.loewe.com/en/artists/marianne-huotari>. Acesso em: 15/09/2022.



Figura 7. Imagem da obra finalista Many & Deliberated (2017), de Patrícia Domingues.¹⁵

Na perspectiva do Design, o trabalho do designer é influenciado e criado por técnicas que apresentam um propósito claro: projetar algo que está diretamente ligado a uma função/ propósito. A exposição permanente do Museu do Design, em Londres, propõe que o Design teve o seu início em 1759, com a criação da fábrica moderna de cerâmica do inglês Josiah Wedgwood (1730-1795). Esta fábrica na altura contratava todo o tipo de artistas para a criação das suas peças de cerâmica, como mostra a figura 8. A exposição permanente do Museu do Design, baseia-se numa coleção de objetos que constroem uma história sobre as possibilidades, e a ampla variedade, de produtos projetados e dos seus sucessivos ajustes, combinações, melhoramentos - incluindo muitos que serão familiares - de maneiras novas e reveladoras, como mini-disc, rádio da sony.



Figura 8. Excerto do painel da exposição permanente do Museu de Design, em Londres.¹⁶

O Museu do Design de Londres foi fundado em 1989 por Sir Terence Conran e é dedicado ao design contemporâneo em todas as suas formas, como a arquitetura, a moda, o design gráfico, o design de produto e o design industrial. Podemos identificar a versatilidade do Design

¹⁵ Disponível em: https://artsandculture.google.com/story/YAXBkpo8b_ILJw?hl=es. Acesso em: 17/09/2022.

¹⁶ Fotos captadas por Ana Sofia Ponte na exposição permanente do Museu de Design em Londres em 2021.

através da exposição *Discovered: Designers for Tomorrow*¹⁷, que ocorreu de 13 de setembro a 10 de outubro de 2021. A exposição refletiu como os objetos ajudaram a combater o isolamento durante a pandemia do covid-19 e como se pode promover o sentido do tato em um mundo cada vez mais virtual. Foram selecionados 20 designers de diversos países para pensar sobre suas experiências num mundo sob o efeito pandêmico, que se manifestaram através da criação de uma peça que representa as conexões funcionais e emocionais. Os designers utilizaram o mesmo material: madeiras sustentáveis dos EUA, incluindo carvalho vermelho, bordô e cerejeira.



Figura 9. Imagem que representa o processo da exposição *Discovered: Designers for Tomorrow* de 13 de setembro a 10 de outubro de 2021.¹⁸

Outro exemplo é a exposição *Charlotte Perriand: The Modern Life*¹⁹, que decorreu entre o dia 9 de junho e o dia 5 de setembro de 2021. Charlotte Perriand é considerada uma das designers pioneiras que moldaram o século XX. A exposição apresenta esboços, fotografias, álbuns de recortes e protótipos de Charlotte Perriand (n.1903 - m.1999) que mostram o seu processo criativo único e o seu lugar de direito na história do design.

¹⁷Disponível em: <https://designmuseum.org/exhibitions/discovered-designers-for-tomorrow#what-to-expect>. Acesso em: 17/09/2022.

¹⁸Disponível em: <https://designmuseum.org/exhibitions/discovered-designers-for-tomorrow#what-to-expect>. Acesso em: 17/09/2022.

¹⁹Disponível em: <https://designmuseum.org/exhibitions/charlotte-perriand-the-modern-life>. Acesso em: 17/09/2022.



Figura 10. Espreguiçadeira dupla longa (1952) com dois candeeiros suspensos (1958) estante Isamu Noguchi e Nuage, edição Steph Simon (1958) criado por Charlotte Perriand. Exposto na *Galerie Laffanour Downtown*, Paris.²⁰

Chama-se ainda a atenção para a exposição *LOEWE Craft Prize 2018*, que ocorreu no Museu do Design de Londres e na qual foi lançado o prémio anual internacional *LOEWE Craft Prize*, já anteriormente referido. A exposição reverenciava a novidade, a excelência e o mérito artístico do artesanato moderno. Foram apresentados os indicados da edição de 2018 e a exposição teve como objetivo reconhecer a importância do artesanato na cultura contemporânea e legitimar os artesãos que estabelecerão um padrão futuro, além de refletir os méritos do artesanato moderno. A imaginação, a diversidade e as técnicas em exibição atestam o papel crucial que os artesãos têm na construção contínua do patrimônio cultural.

Outro importante exemplo desta sobreposição entre áreas decorreu na *Documenta 8*, em 1987, em Kassel, Alemanha. Com Direção Artística do historiador de arte e curador de arte moderna e contemporânea alemão Manfred Schneckenburger (1938-2019), esta edição desta importante exposição de arte contemporânea, onde temáticas relativas às responsabilidades político-sociais da arte foram abordadas²¹. Na figura 11, observa-se como existe a aproximação da relação entre Arte e Design no projeto *Documento 8*, no qual as fronteiras entre as duas disciplinas se tornavam mais entrelaçadas. Em 1993, a empresa holandesa de design Droog, estabeleceu o design experimental, e questionaram o design de alto estilo, defendendo o uso de materiais relativamente humildes e técnicas de produção simples. Aproximando assim, a relação do design com o artesanato.

²⁰ Disponível em: <https://designmuseum.org/exhibitions/charlotte-perriand-the-modern-life>. Acesso em: 17/09/2022.

²¹ Disponível em: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_8. Acesso em: 10/07/2022.



Figura 11. Uma Vista para o Templo (1987) por Ian Hamilton Finlay para a documenta 8 em Kassel.²²

Objetivos e Perguntas de Investigação

Este estudo tem, assim, como principal objetivo refletir sobre a renovação a que o saber manual e os processos de manufactura artesanal têm sido sujeitos um pouco por todo o mundo, mas também, e mais especificamente, em Portugal. Entendo, por isso, que este trabalho visa investigar os processos criativos que se cruzam entre os trabalhos de designers, artistas e artesãs dos dias de hoje em Portugal, tendo em conta as tipologias que, historicamente, caracterizam estes trabalhos, assim como as suas tradições, no fenómeno revivalista dos movimentos “Slow” e “Novo” a que se assiste presentemente.

Espera-se dar evidências de alguns aspectos da convergência entre a Arte, Artesanato e Design. Para tal, reflito sobre a relação entre estas categorias e analiso alguns aspectos históricos que influenciam o seu encontro. Considerarei, como ponto de partida, as características que sustentam o contorno das fronteiras criativas entre designer, artista e artesã. A pesquisa reflete sobre as “provocações” lançadas pela modernidade, e por movimentos de vanguarda como a Escola Bauhaus, que tinha como projeto maior a união das artes, e como estas se mantêm, ou não na atualidade.

²² Disponível em: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_8. Acesso em: 10/07/2022.

A pesquisa colocou duas perguntas de investigação iniciais:

- Como é que em Portugal os processos criativos dos artistas, novos artesãos e novos designers se relacionam entre si?
- Como será que o modelo modernista da unificação das artes está a ser concretizado entre artistas, artesãos e designers em Portugal?

No decorrer da investigação, surgiu uma terceira questão mais específica,

- Como se caracterizam os processos criativos das artistas atuais, novas artesãs e designers em Portugal?

Verifiquei que as práticas que me interessavam estudar, na sua grande maioria, eram essencialmente criadas por mulheres. Apesar de ter sido um aspeto que não reconheci imediatamente, constatei, mais tarde, que eram sobretudo mulheres que estabeleciam as relações entre as artes, que mais me interessavam. Assumi esse aspeto e optei por reunir uma seleção de casos de estudo realizado apenas por mulheres, são elas: Maria Pratas (n.1970), Sofia Cruz (n.1989) e Joana Estrela (n.1990).

Metodologia e Terminologia

Por ter como formação o Design a metodologia empregue na pesquisa deste trabalho está diretamente relacionada com as metodologias projetuais do Design. Segundo Ranielder de Freitas et al. (2013) a metodologia em Design (projetual) faz uso de métodos que focam problemas concretos e práticos, empregando técnicas como ferramentas de sequenciamento e organização, dando suporte à pesquisa, avaliação, validação e otimização do processo. As metodologias de Design têm um carácter exploratório de base bibliográfica que permitem atualizar o conhecimento do problema efetuando pesquisas que incidem diretamente no próprio problema; este método de trabalho permite a identificação clara de lacunas nas áreas específicas do conhecimento relativo ao caso em avaliação. Uma das grandes mais valias

deste método é que ele tem em conta e, muitas vezes, possibilita a síntese do conhecimento que já foi gerado, o que contribui para uma tomada de decisão profissional no campo da prática. É igualmente importante informar que se teve em conta a metodologia de Design influenciada pelo estudo de Bernhard Bürdek (2006), que apresenta como etapas: (1) problematização; (2) análise da situação atual; (3) definição do problema; (4) concepção e geração de alternativas; (5) avaliação e escolha e (6) planeamento, desenvolvimento e realização.

Apesar da natureza científica e não projetual desta dissertação, utilizei as etapas supramencionadas para desenvolver e delimitar o tema da minha pesquisa. Em uma outra etapa dediquei-me à consulta de bibliografia e frequentei diversas exposições em Lisboa, o que me permitiu mapear, na teoria e na prática, os problemas envolvidos com a temática da tese defendida, assim como me permitiu caracterizar, de forma exploratória, as áreas do design, da arte e do artesanato, e aprofundar-me sobre os fenómenos revivalistas do *Slow* e do *Novo* em Portugal. Estabeleci como ponto de partida o advento da Revolução Industrial, no século XVIII, que estimulou a produção em massa de produtos padronizados que vieram substituir o trabalho manual, gerando um declínio das oficinas manuais. No entanto, o mercado, agora abastecido por produtos de menor valor comercial, gerou, em simultâneo, oportunidade(s) para o “fazer manual” oferecer aquilo que lhe é próprio: criatividade. Para refletir sobre essas questões e essas dualidades complexas, reveladas na contemporaneidade, recorreu-se a Zygmunt Bauman (1997), aos estudos de Ricardo Fabbrini (2006) e às reflexões de Flávio Vinicius Cauduro (2000).

Estes fenómenos aparentemente desenvolvem-se em direção oposta à industrialização e são incluídos neste estudo porque refletem o presente entrelaçamento das artes. Por exemplo, foram consultados os trabalhos de Gerald Whitrow (1993) e Marília Naigeborin (2011) para uma caracterização do *Slow*, e os trabalhos de Tiago Leite (2018) e Charles Heying (2010) para a de *Novo Artesão*. Para refletir as diferenças e semelhanças existentes entre o artesanato, a arte e o design, servi-me dos estudos de Mayra Terra e Alberto Cipiniuk (2019) e Cristina Lopes Cavallo (2017).

Durante a minha investigação tornou-se evidente que existia uma falta demarcada de valorização e reconhecimento dos trabalhos realizados por mulheres que atuam profissionalmente nas áreas do Design, Arte e Artesanato. Desta forma, este estudo desenvolve o recorte feminino através das linhas de pensamento de Simone Beauvoir (1970) e aprofunda-se no estudo sobre a divisão sexual com os trabalhos de Helena Hirata e Danièle Kergoat (2007). Foram especialmente úteis, no campo do design, o trabalho de Cristina de Moura & Raquel Romano (2019) e no campo da arte, de Filipa Vicente (2016). Estas autoras são à medida que vem contrariar a tendência de valorizar e reconhecer sintomaticamente e sistematicamente o contributo de homens no mundo das artes. Para a seleção dos casos de estudo, visitei lojas e oficinas de arte, artesanato e design, e realizei pesquisas online. Para cada um dos três casos em estudo pesquisei sobre o trabalho e realizei entrevistas focadas. Creio que esta metodologia permitiu refletir sobre aspectos do paradigma português e contribuir para um esclarecimento do conceito de *Novo Artesão*.

Para criar alternativas a um panorama evidentemente masculino, selecionei mulheres que utilizam em sua prática o *fazer manual*. Uma artesã, que trabalha com cestaria, uma artista plástica, dedicada à pintura e uma designer que tem sobretudo trabalho em ilustração. Para aprofundar e completar conceitualmente os campos de atividades de cada caso, recorri ao trabalho de Natacha Batista (2018), Rita Macedo (2008), Ana Quintas (2014) e a Susana Silva (2011).

Portanto, ao planejar, desenvolver e realizar o projeto para estudo, o planeamento e execução dividiram-se em cinco etapas (como descrito em baixo e apresentado na figura 11):

1. Delineamento da pesquisa;
2. Desenho da pesquisa;
3. Preparação e coleta de dados;
4. Análise dos casos de estudo de forma individual e comparativa;
5. Observações geradas com base nas entrevistas dos estudos de caso.

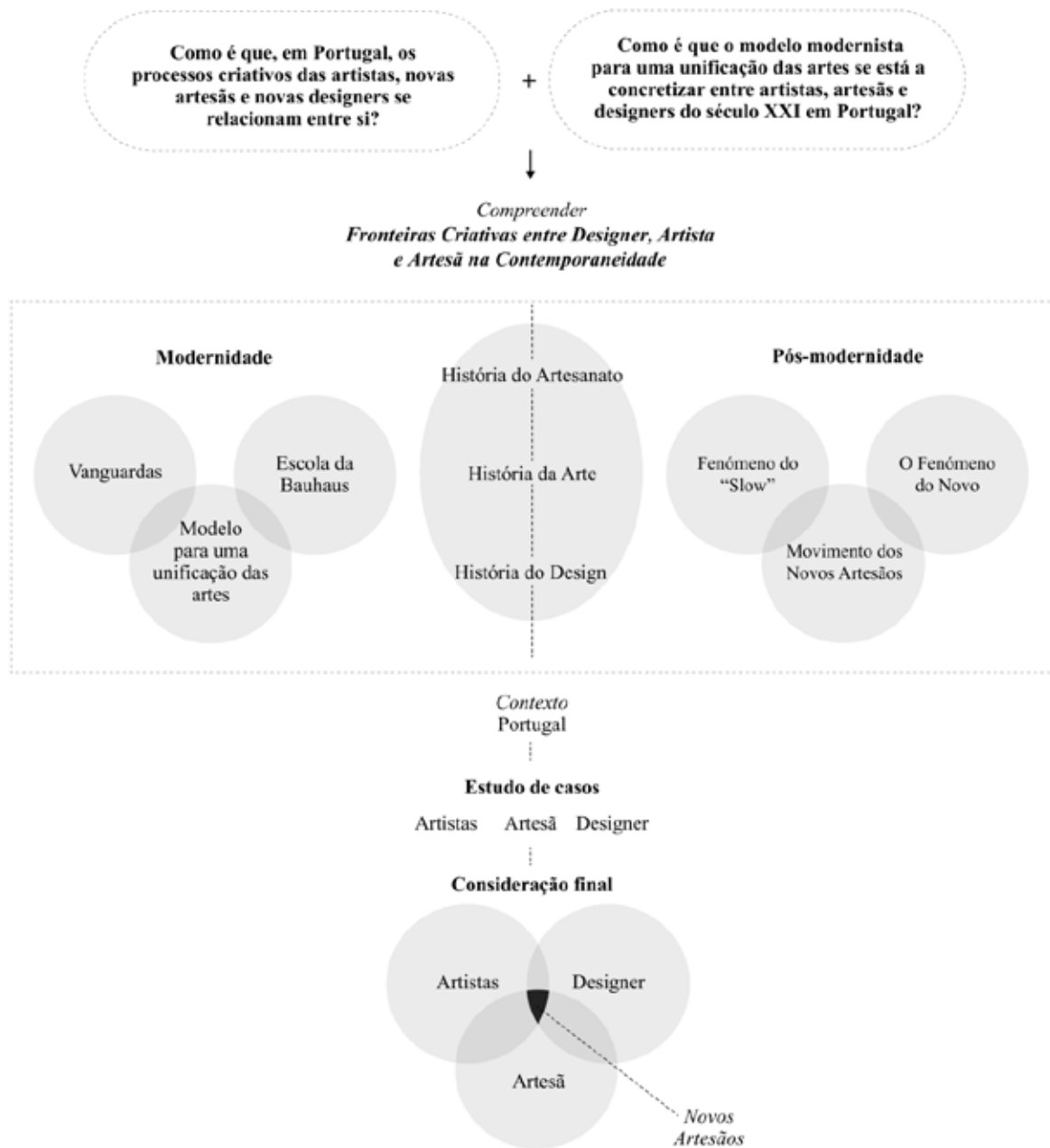


Figura 12. Plano de Investigação.

1. Delineamento da pesquisa

Etapa em que foi definido o tema em estudo. Foi delimitado, nos campos de *Design Management*, História de Arte, Sociologia de Arte e Filosofia de Arte, o objeto a investigar, facilitando o levantamento, a análise de bibliografia e a revisão da literatura.

2. Desenho da pesquisa

Na segunda etapa, o desenho da pesquisa, foram elaboradas proposições que nortearam os estudos de caso. Os pressupostos foram respostas provisórias à questão da pesquisa que, por sua vez, foram formuladas a partir de elementos, conceitos, análises, entre outros. Nessa fase foram criados os critérios de escolha dos casos: quais e quantos casos seriam necessários para atingir a profundidade e amplitude desejada no estudo. Assim, foram pré-selecionados 12 casos que iriam ser úteis para os objetivos da pesquisa e que, em número suficiente, permitiriam uma análise aprofundada. Foi desenvolvido um protocolo para as entrevistas (anexo 1) que almejou orientar o questionário estruturado, resultando num roteiro de perguntas e num guia para evitar lacunas nas entrevistas - roteiro esse que foi seguido cuidadosamente. Os elementos recolhidos inicialmente sugeriram questões e ajustes necessários que acabaram por auxiliar no aperfeiçoamento do estudo e no aprimoramento do desenho e dos procedimentos em campo.

3. Preparação e coleta de dados

Após os 12 casos pré-selecionados terem sido definidos, deu-se início a uma terceira fase. Constituída a seleção de 6 casos a serem estudados mais profundamente por um levantamento e análise de suas informações. Para estudar a área do Design foram selecionadas a Joana Estrela (n.1990) e Patrícia Lobo (n.1982). Para estudar a área da Arte foram selecionadas Sofia Cruz (n.1989) e Joana Inês-Soares (n.1978). Para estudar a área do Novo Artesanato foram selecionadas Maria Pratas (n.1970) e Anna Westerlund (n.1978). Foi pesquisado cada caso com o objetivo de conhecer melhor a trajetória profissional, a relação entre áreas, como a mídia as enxerga e como elas se expõem. Posteriormente, foi selecionado Joana Estrela, Sofia Cruz e Maria Pratas como estudo de caso de cada área para realizar as entrevistas, com a aplicação do roteiro criado na fase dois.

4. Análise dos casos de estudo de forma individual e comparativa;

Esta etapa foi dedicada a analisar e organizar todo o material reunido, incluindo anotações e fotografias, transcrições das entrevistas, artigos de jornal e informações obtidas na *internet*. A análise dos dados foi uma etapa importante e não ocorreu de forma isolada, tendo ocorrido de forma simultânea à anterior. Foram realizadas entrevistas qualitativas constituídas de perguntas individuais, designadas para cada caso selecionado das diferentes áreas (Arte, Artesanato, Design); Para cada entrevista, foi elaborado um roteiro semiestruturado e semiaberto, que possibilitou que as entrevistadas respondessem às questões formuladas propostas de modo livre e fluido. O carácter aberto das perguntas também permitiu mapear pontos que se encontravam em falta no momento da pesquisa bibliográfica. Concretizaram-se os intuitos das perguntas, que era possibilitar um aprofundamento dos temas em questão e a preservar as diferentes histórias coletadas.

Realizar as entrevistas foi essencial para compreender como as fronteiras criativas entre designer, artista e artesã estão a comportar-se na atualidade num campo de ação que vai para lá do domínio académico. As perguntas correlacionaram as áreas em que cada uma trabalha com os trabalhos realizados, as suas referências e as suas trajetórias, assim como com as técnicas que utilizam e os locais onde expõem seus trabalhos. Foi também proposto que apresentassem uma tentativa de definição para o seu trabalho e uma explicação para os métodos de disseminação das suas obras. Nesta fase os dados das diversas fontes foram correlacionados e as informações sistematizadas numa estrutura de análise pré-definida que foi sobreposta a todos os casos.

5. Observações geradas com base nas entrevistas dos estudos de caso.

Com base nos resultados obtidos, foram geradas observações que apresentam conclusões obtidas após a recolha e processamento do material alcançado nas entrevistas - incluindo apontamentos e conclusões que já têm em consideração o material processado e o estudo do estado da arte. Dessa forma, a revisão do relatório final encerrou a última fase por meio do desenvolvimento dos estudos de casos.

Terminologia

Antes de avançar, considero ainda necessário deixar uma ressalva sobre a escrita desta dissertação. Este documento está escrito em português do Brasil, que constitui a minha língua e cultura materna. Por isso, o vocabulário, a grafia, a gramática e a construção frásica que utilizo para descrever a minha pesquisa devem ser considerados a partir dessa perspectiva. Possivelmente existirão alguns cruzamentos entre a língua portuguesa do Brasil e a língua portuguesa de Portugal, o que, a meu ver, parece um reflexo de uma valiosa interpelação entre as culturas destes dois países.

A terminologia das áreas que esta dissertação aborda não é estanque. Os termos a que o texto se refere foram alvo de adaptações provenientes do progresso e do desenvolvimento social e tecnológico. Portanto, é necessário esclarecer os termos que são centrais desta dissertação, uma vez que é importante fixar o significado no emprego dos termos que, para lá desta dissertação, permanecem em constante metamorfose.

Segundo Ana Ponte (2016) a terminologia em arte está em constante renovação, o que pode ser atribuído aos variados significados provenientes da Arte. Neste estudo a utilização do termo Artes ou Arte está enquadrado especificamente no panorama das Belas-Artes, porém não exclui o vídeo, a fotografia e as novas mídias.

Neste estudo optei também por utilizar sempre a terminologia de Design, na qual enquadro também as Artes Decorativas. Segundo Vitor Manaças (2005), a palavra design entrou no vocabulário francês após 1965, por meio da revista *Esthétique Industrielle*, que acabaria mudando o seu nome para *Design Industrie*. Anteriormente era designado por vezes como Artes Decorativas; como exemplo Manaças (2005) cita a Exposição Internacional de Artes Decorativas realizada em Paris em 1925.

O termo Artesanato é uma designação mais estável, não obtém dualidades específicas, pelo que, nesse sentido, pode ser considerado uma área delimitada. Segundo o Léxico²³, dicionário de Português online, o nome Artesanato significa arte ou técnica manual.

²³ Disponível em: www.lexico.pt. Acesso em: 16/09/22.

Estrutura do Documento

Esta dissertação é constituída por uma introdução, dois capítulos, notas conclusivas, uma lista de referências bibliográficas e anexos. Os dois capítulos principais que constituem este estudo são:

Capítulo 1 – União das artes: alguns aspetos históricos

Nesta secção dá-se a compreender alguns aspetos históricos da união das artes na Europa. É neste capítulo que se reflete sobre o contributo da Escola Bauhaus para o conceito de *união das artes*. No sub-capítulo “Em Portugal, a união das artes segue a utopia ou é real?” apresentam-se alguns aspetos mais específicos sobre o contexto português.

Capítulo 2 – Fronteiras Criativas entre Designer, Artista e Artesã

Esta secção reflete sobre como as divisões disciplinares entre designer, artista e artesã, desenham fronteiras criativas. Reflito sobre os fenómenos revivalistas *Slow* e *Novo* em Portugal. É neste capítulo que apresento e analiso os três casos de estudo que integram esta pesquisa: o trabalho de Maria Pratas, que referencia o campo da tapeçaria e da cestaria na sua criação de objetos; o trabalho de Sofia Cruz, que neste estudo representa a área da Arte através do trabalho em pintura (retratos, figuras humanas, natureza e algum experimentalismo); e por último, o trabalho de Joana Estrela, que integra a área do Design, e que é uma ilustradora, cujo trabalho é difícil categorizar.

Capítulo 1 - União das Artes: alguns aspectos históricos

Neste capítulo dá-se a compreender alguns aspetos históricos da união das artes nos meios artísticos em geral e, de seguida, na Europa. É nesta secção que se reflete sobre o modernismo, as primeiras vanguardas e mais especificamente o contributo da Escola Bauhaus para o conceito de “união das artes”. É ainda nesta secção, no sub-capítulo “Em Portugal, a união das artes segue a utopia ou é real?”, que apresentam alguns aspetos mais específicos sobre o contexto português.

Na Europa, o atual interesse renovado pelo artesanato é fruto de uma política ampla com intuídos de salvar setores que estão em risco de se tornarem obsoletos ou esquecidos. Tome-se o projeto CRAFTED - *European Generic Services Project* -, uma iniciativa de três organizações - *Europeana Foundation*, *Europeana Network Association* e *Aggregators' Forum* - responsável por transferir conhecimentos artesanais às gerações futuras. O seu intuito é também o de promover heranças culturais e difundir património imaterial que possa estar em risco de desaparecimento²⁴. Segundo o portal online e o projeto CRAFTED visa promover tanto o artesanato tradicional e contemporâneo. Pretende também, contribuir para uma compreensão e valorização mais abrangentes das comunidades e culturas a que essas tradições artesanais pertencem. O projeto agrega online mais de 186.000 de objetos produzidos e/ou usados por artesãos, que são documentados no seu contexto imaterial, dando espaço a temas como a tecnologia e o conhecimento. É um projeto que visa utilizar os benefícios das tecnologias atualmente disponíveis para disseminar e valorizar o artesanato europeu moderno e contemporâneo.

Esta tendência revivalista não pára aqui. A *Mad'in Europe*, sediada em Bruxelas, é uma empresa que promove o “fazer manual”, representada pelo portal online <https://madineurope.eu/>, que conecta artesãos profissionais a públicos internacionais. Encontram-se três portugueses no portal: Filomena Carmo Pinto, que cria objetos decorativos com materiais têxteis e tinta; Frederico Burmester, que cria artesanato em madeira e mobiliário e Marta

²⁴Os dados deste projeto são disponibilizados pela plataforma Europeana MINT, desenvolvida pela Universidade Técnica Nacional de Atenas (NTUA) - <https://pro.europeana.eu/project/crafted>.

Vrieling, que cria a partir da lã utilizando um processo de produção tem sido mantido ao longo de gerações. Segundo o portal da *European Heritage Alliance*²⁵, o público desta empresa é sobretudo constituído por arquitetos, designers, curadores de museus, proprietários históricos e outros consumidores privados.

Cristina Cavallo (2017), no seu estudo sobre *Art and Crafts*, refere que

(...) iniciativas desta natureza, mesmo que possuam certa carga de ingenuidade romântica, são fundamentais às discussões pertinentes ao design, pois garantem que a sua relação com a indústria seja constantemente questionada. (Cavallo, 2017, p. 11)

Contudo, nem sempre foi manifesta esta interseção multifacetada e rica que observamos.

Durante o século XIX e parte do século XX, em geral estas disciplinas constituíam campos essencialmente independentes, sem uma consciência e interesse numa multidisciplinaridade. Então, o que mudou? Hoje, a relação entre as áreas do design, da arte contemporânea, do artesanato pode ser vista como um fenómeno oriundo de relações anteriores, impossibilitando assim uma observação isolada da sua união. Segundo Jonas Junior (2015), assim como acontece nas observações naturais do filósofo Johann Goethe (n.1749 – m.1832) e nos movimentos que se seguiram com o começo do século XX, quebrar a ligação entre esta relação de áreas com o mundo em que está inserida poderia apenas levar-nos a conclusões estereis, que representam muito pouco da importância desta interdisciplinaridade e dos processos que nos permitem evidenciar um diálogo claramente natural e humano, que por isso é vivo e fundamental à subsistência da coletividade a partir da qual as áreas operam em conjunto. Na observação natural, como Goethe a experimentava, não há separação clara e seletiva, existem diferentes matérias-primas coexistindo no interior da terra, nem sempre passíveis de distinção a olho nu; o mesmo acontece com os elementos de um sistema que, quando isolados, não poderão representar a totalidade do seu trabalho e da sua importância.

Porém, no campo académico e conceitual são abundantes as distinções e as separações. Para que a compreensão não saia lesada, dividiram-se os ensinamentos relacionados à criatividade manual em áreas distintas que não são representativas de uma cisão real, mas sim categorias

²⁵Disponível em: <http://europeanheritagealliance.eu/members/madin-europe/>, 18/09/22.

inventadas para facilitar um processo de ensino e aprendizagem. Quando se dá a criação de uma peça ou a inspiração para a arte, pouco saberemos dizer em relação à área que a produz: se arte, design ou artesanato. Estas três áreas estão intimamente relacionadas há muito tempo, como se observa no painel de azulejaria da figura 13. O painel é trabalho de um dos principais pintores da *Art Nouveau* de Lisboa, José António Jorge Pinto (n.1875 – m.1945) e encontrava-se posicionado na fachada do imóvel do Largo do Galvão, Lisboa. Atualmente tem um lugar no Museu da Cidade de Lisboa, que efetuou a remoção das molduras e do painel e inseriu ambos no seu acervo museológico. Creio que assumir relações fluidas entre estes três campos é o passo que revela uma potência que dá a florir as suas possibilidades, dinamizando as áreas em conjunto com os ambientes que lhes estão próximos, revelando a sua interconexão.



Figura 13. Moldura de janela de José António Jorge Pinto (1875-1945). Década de 20 do século XX. Está localizada no acervo do Museu da Cidade de Lisboa.²⁶

Ainda assim, reconheço a posição do autor Jonas Junior (2016), que crê na importância dos limites e das especificações para a identificação de processos e conceitos - até porque algumas destas áreas especializaram-se de tal modo que o uso de certas técnicas se tornou característico e um elemento distintivo. Focar em cada uma destas categorias permitirá criar e entender paralelismos que se unirão, inegavelmente, em futuros princípios criativos, técnicas, materiais e maestrias.

Cabe a este estudo averiguar o que parece ser o primeiro passo para a interseção das áreas do Artesanato, da Arte e do Design. O progresso industrial, o desenvolvimento urbano e a

²⁶ Disponível em: <http://acervo.museudelisboa.pt/ficha.aspx?ns=216000&id=66124&museu=2&Lang=po>. Acesso em: 02/10/2022.

experimentação tecnológica são alguns dos fenômenos que influenciaram uma ideia de cultura que aspira à união das artes. Segundo Larissa Costard (2011) o modernismo, do início do século XX, rompe com os preceitos acadêmicos e possibilita a criação de um campo de experimentação até aí inédito ao campo das artes, contribuindo para a criação artística verdadeiramente interdisciplinar.

Um dos grandes aspectos históricos que influenciou o modernismo do século XX foi o desenvolvimento da criação de máquinas capazes de auxiliar na produção industrial. Segundo Peter Bürger (1993), a partir da criação de uma máquina a vapor eficiente em 1765 por James Watt (n.1736 - m.1819), originou-se o período da Revolução Industrial. Foi a partir da potência da máquina a vapor que as máquinas têxteis ganharam tração. Conforme o portal da *Science and Industry Museum*²⁷, em 1767 o empresário de Lancashire, Richard Arkwright (n.1732 - m.1792), desenvolveu uma máquina de fição simples e relevante, como mostra a figura 14. A máquina substituiu uma parte do trabalho anteriormente atribuído às mãos humanas e o quadro de água tornou possível tecer o fio de algodão mais rapidamente e em maior quantidade.



Figura 14. O protótipo da máquina de fição de Richard Arkwright, 1769. Coleção do Grupo do Museu de Ciências.²⁸

²⁷Disponível em: <https://www.scienceandindustrymuseum.org.uk/objects-and-stories/richard-arkwright>. Acesso em: 18/09/22

²⁸Disponível em: <https://www.scienceandindustrymuseum.org.uk/objects-and-stories/richard-arkwright>. Acesso em: 18/09/22

Outro aspecto relevante que influenciou a interseção entre as áreas do Artesanato, da Arte e do Design no modernismo foi a manifestação das vanguardas modernas; segundo Sérgio Coutinho (2015), o ensaio *L'artiste, le savant et l'industriel: Dialogue* (O artista, o cientista e o industrial: Diálogo), feito em 1825 por Saint Simonian (n.1760 – m.1825) e Olinde Rodrigues (n.1795 - m.1851), foi o primeiro documento a se referir à vanguarda em um contexto artístico. Indicando que a vanguarda nasce com o entendimento de linha da frente da criação artística que, por sua vez, rompe com os paradigmas renascentistas. A galeria Tate Modern de Londres apresentou uma exposição no Reino Unido dedicada ao artista holandês que é também figura central da vanguarda europeia: Theo van Doesburg (1883-1931)²⁹. Um dos artistas que esteve nessa linha de frente, trabalhou em disciplinas de Arte, Design e texto, e fundou o movimento de longo alcance e a revista *De Stijl* (1917). Segundo a galeria Tate Modern, a revista *De Stijl* foi criada por artistas, pintores, arquitetos e designers e procurou construir uma nova sociedade após a Primeira Guerra Mundial, defendendo um estilo internacional de arte e design baseado em estrita geometria horizontal e vertical.



Figura 15. Kleine Dada Soirée (português: Pequena Noite Dada), 1922, pela Escola de Theo van Doesburg. Litografia colorida (29,8 cm x 29,8 cm).³⁰

O movimento *Arts and Crafts* é considerado um aspecto importante na experimentação interdisciplinar que ocorreu a partir do modernismo. Segundo o Museu de Design de

²⁹Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/van-doesburg-and-international-avant-garde>, 18/09/22.

³⁰Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/theo-van-doesburg/kleine-dada-soir%C3%A9-small-dada-evening-axKnf0h6LSoUIaKWPvu9oXw2>, Acesso em: 18/09/2022.

Londres³¹, o movimento *Arts and Crafts* atuou contra a sociedade industrializada da Grã-Bretanha no período vitoriano e visava promover uma reforma social e artística; aspirava também o retorno ao artesanato e afirmação da independência criativa dos artesãos individuais. Foi uma reação contra a sociedade industrializada que floresceu na Grã-Bretanha, no período vitoriano, da qual se esperava uma reforma social e artística. Segundo Cristina Cavallo (2017), *Arts and Crafts* delimitou-se como um movimento por volta de 1880 com William Morris (n.1834 – m.1896), tendo por base pensamentos socialistas que procuraram aproximar os seus trabalhos às artes tradicionais - especialmente nos campos da cerâmica e do têxtil - e seus métodos tradicionais de produção. O movimento desenvolveu um estilo próprio, composto por padrões e desenhos aplicados e relacionados a projetos inteligentes e a uma produção de objetos aprimorada. O Museu de Design de Londres realça a grande habilidade manual, conhecimento de desenho de William Morris (1834-1896). No qual, executava os seus trabalhos em papéis de parede, estampados, tecidos e bordados têxteis, incluindo a produção de livros, como mostra a figura 16.



Figura 16. Ladrão de morangos, tecido para decoração, desenhado por William Morris, feito por Morris & Co., 1883. Acervo de Victoria and Albert Museum, Londres.³²

Segundo Cristina Cavallo (2017), *Arts and Crafts* voltou-se para o artesanato criativo procurando agregar objetos. Esperavam que a experiência do fazer mais próximo das vertentes tradicionais revelaria a verdade do material, do *artista-artesão* e da própria estética. De acordo com Howard Becker (1978), *Arte e ofício* são dois tipos distintos de estética: organização do trabalho e ideologia do trabalho, e são estes os responsáveis por destacar

³¹Disponível em: <https://designmuseum.org/design/arts-and-crafts-movement>. Acesso em: 18/09/2022.

³² Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/collections/william-morris>, Acesso em: 18/09/2022.

diferentes padrões de utilidade, virtude e beleza. Quando os membros do mundo da arte estabelecido assumem os seus meios, técnicas e organização, os eventos organizados pelo artesanato têm a capacidade de se tornar arte.

Por outro lado, por meio do aumento do academicismo ou da subordinação das preocupações da arte tradicional às exigências que surgem fora do mundo da arte, as atividades organizadas como arte podem se tornar artesanato. (Becker, 1978, p.862)

Arts & Crafts é uma forma de agregar valor simbólico a um objeto, criando um código moral para o design. Cavallo (2017) afirma que o movimento se baseava principalmente no valor do prazer no trabalho e nas coligações artísticas. Com base no ideal romântico, as artes e ofícios, as artes plásticas e as artes aplicadas poderiam fundir-se, eliminando distinções entre elas. O que Cavallo (2017) declara é que o movimento *Arts & Crafts* acreditava que a organização de artistas e artesãos em torno do design e da produção de produtos, reunindo diferentes habilidades, faria sobressair um sentimento de pertença e uma manifesta capacidade superior para a criatividade.

May Morris (n.1862 – m.1938), filha de William Morris, teve um papel importante no movimento, sendo considerada por Sarah Wroot (2021) umas das principais luzes femininas na corrente do *Arts and Crafts*. May Morris foi reconhecida como uma autoridade no campo do bordado histórico; entre muitas das suas concretizações, foi a fundação do *Women 's Guild of Arts* em 1907 a que mais se destacou. May apoiou-se ativamente nos direitos das mulheres ao longo de sua vida, reivindicando um salário digno para as bordadeiras qualificadas.



Figura 17. Capa de almofada (85.200) desenhada por May Morris e costurada por Dame Alice Mary Godman usando um kit vendido pela Morris & Co. Criado por volta de 1890. Tecido plano de linho com bordados de seda. Cortesia do Museu RISD, Providence, Rhode Island.³³

O movimento apresenta também uma grande influência proveniente das cores e padrões orientais, criando um estilo que ecoa a partir de diferentes partes do mundo. Segundo Cavallo (2017), durante as duas primeiras décadas do século XX, percebe-se uma continuidade entre a filosofia do *Arts and Crafts* e da Bauhaus, sendo que a última acabou mesmo por adotar como princípio o ensino e a prática do design. Na Bauhaus, artistas e artesãos trabalharam sob a orientação de mestres para criar obras que não são necessariamente reproduzíveis em massa, caminhando em direção oposta ao anonimato e à produção contínua e indistinta de bens que havia sido estabelecida pela Revolução Industrial.

O casal Mackintosh, Charles Rennie Mackintosh (n.1868 – m.1928) e Margaret Macdonald (n.1864 – m.1933), revela um dos maiores efeitos da influência das *Arts and Crafts*. Segundo María Teresa Mínguez (2008), Charles e Margaret conheceram-se em 1892 quando eram estudantes da *Glasgow School of Art*, uma escola conhecida pelo seu perfil diversificado, aliando variedade e liberdade de expressão. Embora o nome de Margareth passe mais vezes despercebido, ambos os elementos do casal foram responsáveis pela projeção e construção de diversos edifícios em Glasgow e Northampton. Algumas de Margareth foram feitas a par com Charles, mas também outras surgiram da parceria que mantinha com a sua irmã Frances MacDonald (n.1873 – m.1921). São exemplos as pinturas criadas em 1897 usando aquarelas, como mostra a figura 18. Muitas das suas aquarelas foram encadernadas em uma edição especial do livro de poemas de William Morris, *The Defence of Guinevere*, encontradas pela curadora Pamela Robertson³⁴.

³³Disponível em: <https://pieceworkmagazine.com/the-legacy-of-may-morris/>. Acesso em: 01/10/2022.

³⁴ Disponível em: <https://www.buffalo.edu/ubreporter/archive/vol37/vol37n18/articles/Watercolors.html>. Acesso em: 01/10/22



Figura 18. Ilustrações em aquarela feitas pelas irmãs MacDonald, 1897. Coleção da Universidade de Buffalo ³⁵

1.1 Breves notas sobre a Escola Bauhaus

Com a Revolução Industrial, não tardou a que surgisse um paradoxo que não podia ser ignorado na área da produção: por um lado, o aceleração dos processos e métodos produtivos permitiam criar objetivos cada vez mais económicos e disponíveis em maior quantidade, por outro lado, os métodos artesanais desvaneceram-se, mais caros e menos oferta, remetiam para o passado e valores conservadores. Por um lado, segundo Ernst Gombrich (1950) «a Revolução Industrial começou a destruir as próprias tradições do sólido artesanato» (Gombrich, 1950, p. 346). Por outro, segundo Cristina Lopes Cavallo (2017), o movimento *Arts and Crafts*, liderado por William Morris, no século XIX, afirmou o artesanato artístico, criticando, ao mesmo tempo, a produção industrial. Também para Ricardo Vasconcelos (2012), o movimento *Arts and Crafts* acabaria por servir como um importante movimento estético, trazendo com a sua concepção a capacidade de questionar o avanço da mecanização, ressaltando a importância de preservar o artesanato criativo, tomando o primeiro passo para fundar a distinção entre artista e artesão.

Henry Van de Velde (n.1863 – m.1957), arquiteto e pintor belga, foi uma figura proeminente da *Art Nouveau*, da *Arts and Crafts* e da própria Bauhaus. A partir de 1890, Van de Velde interessou-se maioritariamente pelo movimento *Arts and Crafts*, motivo pelo qual, segundo Alice Viana (2018), foi abandonando aos poucos a pintura para se especializar na arquitetura e no design - tornando-o um dos precursores da linguagem *Art Nouveau*. De acordo com Luis

³⁵ Disponível em: <https://www.buffalo.edu/ubreporter/archive/vol37/vol37n18/articles/Watercolors.html>. Acesso em: 01/10/22

Carlos Paschoarelli et al. (2010), Van de Velde fundou a Escola de Artes Aplicadas em 1906 na cidade alemã de Weimar. Planos da criação de um centro de referência para o artesanato e a indústria foram traçados na época, mas foram interrompidos pela guerra. Van de Velde acabaria por abandonar a cidade em 1917 devido a pressões políticas. Após a guerra, o regime republicano reuniu-se em Weimar, eventualmente convertendo a cidade na capital da República de Weimar. Posteriormente, em 1919, Walter Gropius (n.1883 – m.1969) fundou a Escola de Belas Artes e a Escola de Artes Aplicadas, criando a *Staatliches Bauhaus* (Escola Nacional de Arquitetura).

A Escola Bauhaus foi uma instituição estatal e pluridisciplinar alemã, fundada em 1919, em Weimar, na Alemanha, pelo arquiteto Walter Gropius (n.1883 – m.1969). Esta escola promoveu uma interseção inédita entre as Belas Artes e o Design através da produção industrial de objetos, definidos pela sua função, mas com um enorme cuidado e atenção na sua configuração estética. Segundo Bernhard Bürdek (2006), na Bauhaus havia oficinas como «Gráfica, Cerâmica, Metal, Pintura Mural, Pintura em Vidro, Marcenaria, Oficina de Palco, Têxtil, Encadernação, Escultura em Madeira» (Bürdek, 2006, p.31), o que trouxe para o design uma prática pedagógica orientada pela inclusão da tecnologia artesanal na indústria.

O manifesto da escola Bauhaus, escrito por Walter Gropius, foi exposto em abril de 1919 expressando os princípios básicos da escola e o seu objetivo único de reunir arquitetos, artesãos e artistas para criar uma nova comunidade de trabalho e de formação unida pelo primado da arquitetura e pelo retorno às noções de artesanato como *ethos* orientador:

O objetivo final de toda arte é a construção! (...) As antigas escolas de arte eram incapazes de produzir essa unidade - e como poderiam, pois a arte não pode ser ensinada. Eles devem retornar à oficina. (...) Arquitetos, escultores, pintores – todos nós devemos retornar ao artesanato! Pois não existe tal coisa como “arte por profissão”. Não há diferença essencial entre o artista e o artesão. O artista é um artesão exaltado. O céu misericordioso, em raros momentos de iluminação além da vontade do homem, pode permitir que a arte floresça do trabalho de sua mão, mas os fundamentos da proficiência são indispensáveis a todo artista. Esta é a fonte original do design criativo. (...) Lutemos por, concebamos e criemos o novo edifício do futuro que unirá todas as disciplinas, arquitetura, escultura e pintura, e que

um dia se erguerá para o céu das mãos de milhões de artesãos como um símbolo claro de uma nova crença por vir.³⁶ (Walter Gropius, 1919)³⁷

Segundo Bürdek (2006) e Kaizer (2020), Walter Gropius declarou a união da arte através das formas de expressão única ou holística da arquitetura subjacente à vida cotidiana, acreditando que, na Bauhaus, arte e tecnologia deveriam se tornar uma unidade nova e moderna, dando lugar ao surgimento do design. Enquanto corrente de pensamento, a escola da Bauhaus procurou demonstrar firmemente a mais-valia da conciliação das três áreas que estavam, nessa altura, ainda distantes umas das outras, isto é: a arte contemporânea, o artesanato e a indústria. Segundo Walter Gropius (1925), no seu livro *Bauhaus: Nova Arquitetura*, o movimento justificava-se porque

[a Bauhaus] se propõe a reunir em uma unidade todas as formas de criação artística” mais precisamente, “todas as disciplinas da prática artística: escultura, pintura, artes aplicadas e artesanato” com a finalidade de criar “a obra de arte unitária – a grande arquitetura. (Walter Gropius, 1925, p. 30).

de acordo com Felipe Kaizer (2020), a Bauhaus visava a união das artes, acreditando que seria possível acabar com a distância entre a Arte e o Artesanato. O cruzamento entre as artes resultou em uma síntese reveladora. Os projetos que estava a surgir na Escola Bauhaus, tais como o projeto arquitetónico de Victor Reif de 1931, junto ao arquiteto Bruno Taut, que criaram um projeto de moradia coletiva mínima, visando aumentar a qualidade de vida dos envolvidos, variando as plantas dos bairros, o que conferiu uma clara unidade à área de aglomeração³⁸. As cerâmicas de Otto Lindig (n.1895 – m.1966), 1923 foi nomeado coordenador do departamento técnico do ateliê de cerâmica Bauhaus, no qual combinava os módulos de transformação em suas jarras e explicitava as diferenças entre esses módulos nas

³⁶ Tradução do texto original: The ultimate goal of all art is the building! (...) The art schools of old were incapable of producing this unity—and how could they, for art may not be taught. They must return to the workshop. (...) Architects, sculptors, painters—we all must return to craftsmanship! For there is no such thing as “art by profession.” There is no essential difference between the artist and the artisan. The artist is an exalted artisan. Merciful heaven, in rare moments of illumination beyond man’s will, may allow art to blossom from the work of his hand, but the foundations of proficiency are indispensable to every artist. This is the original source of creative design. (...) Let us strive for, conceive and create the new building of the future that will unite every discipline, architecture and sculpture and painting, and which will one day rise heavenwards from the million hands of craftsmen as a clear symbol of a new belief to come.

³⁷ Disponível em: <https://bauhausmanifesto.com/>. Acesso em: 01/10/2022.

³⁸ Rebouças, I. S., & Righi, R. (2016). A Trajetória Profissional do Arquiteto Victor Reif: Da Bauhaus ao Modernismo Paulista 1926 a 1969. Seminário Docomomo Brasil. Arquitetura e Urbanismo Modernos: projeto e preservação, 12.

suas criações, escolhendo priorizar majestosidade do que sua funcionalidade³⁹. E a tecelagem de Gunta Stölzl (n.1897 – m.1983), designer têxtil, estudante, professora e chefe da oficina de tecelagem da Bauhaus Dessau, no qual desenvolveu diferentes projetos têxteis. Demonstram que a junção desses três campos seria, na verdade, o princípio de um movimento artístico capaz de responder às tensões crescentes dos campos sociais e artísticos que caracterizavam a Europa desde os finais do século XIX.

Segundo Luciana Chagas (2011) a estrutura criada por Gropius para a escola dispunha de oficinas destinadas à diversidade de técnicas e materiais, criando uma relação entre mestre e aprendiz. «Para cada ateliê foram designados dois professores: o 'Mestre da Forma' (mestre artístico) e o 'Mestre do Ofício' (mestre artesão).» (Chagas, 2011, p.1). No caso da técnica da cerâmica, de acordo com Chagas (2011), eram produzidas em baixa temperatura e suas formas sobressaíam pelos perfis precisos e complexos que evidenciavam a estrutura, como mostra a figura 19 - Cerâmica com esmalte azul de Otto Lindig (n.1895 – m.1966). Luciana Chagas (2011) cita como a produção na Bauhaus era feita por unidade, ou seja, cada objeto criado na escola era único. Por ser instituição de ensino não obtinha a possibilidade de produzir por quantidade, pelo que os objetos modernos lá produzidos requeriam a manualidade.



Figura 19. *Kakaokanne* (1923) de Otto Lindig. Cerâmica com esmalte azul (19.6 cm)⁴⁰

³⁹ Chagas, L. B. (2011). A cerâmica na Bauhaus. Tempo Cerâmico.

⁴⁰Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/otto-lindig/kakaokanne-424tRt3NjbMTblgv9HsoPw2>. Acesso em: 18/09/2022.

Outra oficina da Bauhaus foi a têxtil que, segundo Bruna Moreira (2019), foi a responsável pela criação dos tecidos que integravam os projetos da escola de arquitetura e imobiliária. De acordo com Moreira, os tecidos elaborados e concebidos na oficina eram atribuídos a duas vertentes: «tecidos desenvolvidos para uso/consumo e tecidos artísticos» (Moreira, 2019, p.21). Ademais, estavam feitas três divisões para as alunas dentro da oficina têxtil, onde a primeira era constituída por alunas que não tinham compreensão prévia de tecelagem e arte; a segunda por alunas que tinham compreensão prévia de arte, todavia não projetavam interesse artístico pela tecelagem e a terceira era composta por aquelas alunas que se reconheciam na carreira de designer têxtil. Com base nestas divisões os tecidos tinham diferentes projeções, uma para uso/consumo e outra para expressão artística. Segundo Moreira (2019) os tecidos voltados para consumo buscavam resolver todos os problemas relacionados com os aspectos do seu uso e de como poderiam estar aplicados. Já os tecidos que tinham um caráter artístico eram desenvolvidos com ênfase na estética e expressão artística das autoras. Gunta Stölzl, como mencionado anteriormente, era uma designer têxtil alemã, aluna, professora e diretora da oficina de tecelagem da Bauhaus e desenvolveu diversos projetos têxteis para diferentes aplicações. Por exemplo, tapetes e tecidos para estofados, criando projetos em conjunto com outros artistas/designers, como a cadeira que criou em conjunto com Marcel Breuer⁴¹, apresentada na figura 20. (Moreira, 2019)

⁴¹ Moreira, B. D. (2019). Moda, Tecelagem e Bauhaus: Um projeto de coleção feminina. Faculdade de Tecnologia de Americana.



Figura 20. Cadeira de Marcel Breuer com tecidos de Gunta Stölzl, Sedia, 1922.⁴²

Durante a primeira metade do século XX e do ponto de vista da escola Bauhaus, a arquitetura era o campo que podia conciliar todas as artes. Não demorou para que o processo inverso também tivesse lugar, fazendo com que as ideias, os processos e as técnicas aplicadas às produções arquitetônicas se alastrassem a outros campos, mantendo o princípio fulcral das questões de forma, que haviam de se manter subordinadas à função (bom design), apesar das limitações impostas pela manufactura industrial.

Ainda assim, não pode ser esquecido que um dos princípios modeladores da Bauhaus é, justamente, a ideia de que a cultura artesanal é uma parte integrante da cultura industrial. Isto é: sem a presença ou a existência do artesanato, não teria chegado aos dias de hoje qualquer tipo de indústria. Segundo Ethel Leon (2005), que segue o pensamento de Júlio Katinsky (n.1932), um professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, afirma que em 1920 a palavra *artesanato* apareceu pela primeira vez na França,

(...) quando a própria separação entre arte e artesanato já sofrera grandes ataques pelo movimento Arts and Crafts da Inglaterra e pela revolucionária escola Bauhaus, de Weimar, na Alemanha. Ambas propunham a união de artistas e artesãos num modelo romântico que questionava as bases dessa divisão entre trabalho manual e intelectual. (Leon, 2005, p.65)

Não será de estranhar, por isso, que um movimento tão revolucionário como este tenha reunido vários apoiantes, entre os quais ilustres artistas que faziam parte do quadro de

⁴²Disponível em: <https://aleb3d.artstation.com/projects/IVbv6G>. Acesso em: 19/09/2022.

professores - tais como Paul Klee (1879 - 1940), ministrante de um curso de Composição Prática e outro de Forma; Wassily Kandinsky (1866 - 1944), professor de Elementos de Forma Abstrata e Desenho Analítico e responsável por workshops de Pintura; Joseph Albers (1888 - 1976) responsável, conjunto de László Moholy-Nagy (1895 - 1946), pelo curso preliminar, e professor de Desenho e Lettering. É ainda de sublinhar a importância da participação e formação de diversas grandes artistas femininas: Marianne Brandt (1893-1883) que, depois da sua formação, trabalhou nos escritórios de arquitetura de Gropius e dirigiu o departamento de design da empresa Ruppelwerk Metallwarenfabrik, trabalhando tanto com metais e vidros como com fotografia e fotomontagem; E a própria Gunta Stölzl, professora e responsável pela oficina de tecelagem, teve a seu encargo a produção de diversas obras oriundas da oficina.

Faço menção a estes cursos e pessoas dado que a Bauhaus, enquanto escola de arte, foi precursora na experimentação e divulgação de novas técnicas de criação. Incentivou o acesso a recursos e a ideias que se tornaram essenciais e paradigmáticas daquilo que hoje conhecemos como a nossa cultura visual, tais como a fotografia, a fotomontagem, arte de vanguarda, colagem, tipografia, ergonomia e funcionalidade. Disciplinas que integravam o seu programa educacional, bastante abrangente e progressivo para a época, reuniam para os alunos uma formação técnica ajustada às possibilidades de manufatura que a industrialização gerou e que, simultaneamente, teve em conta os elementos de uma educação artística, social e humana.

O filme *Lotte em Bauhaus* (1h45), uma produção da televisão pública alemã e com direção de Gregor Schnitzler (n.1964), traz uma visão realista do cotidiano da escola. O filme dá a conhecer os diferentes ateliers dos pavilhões da Bauhaus, herdados da Escola de *Arts and Crafts* de Weimar, bem como o conjunto de Dessau. Tem como tema central as questões de género, que se tornam evidentes através da narração de diversas situações e sofrimentos de uma estudante ficcional, a quem se chamou Lotte Brendel - interpretada por Alicia von Rittberg (n.1993). Lotte Brendel inspira-se na figura de Alma Siedhoff-Buscher (n.1899 — m.1944), uma das poucas alunas a participar das oficinas de carpintaria da Bauhaus, responsável pelo desenvolvimento de brinquedos especialmente projetados para crianças. Calcada na vida das poucas estudantes que frequentavam a elitista escola alemã, na qual os

homens ocupavam a maioria dos lugares de poder da escola, o filme reflete sobre a duplicidade do discurso libertário da fundação da Bauhaus, através do qual a personagem de Lotte acaba por encontrar preconceito tanto dentro como fora da escola.

Seria essa última, a vertente social do seu programa, que contribuiria para o encerramento da instituição. A escola da Bauhaus tornou-se alvo das perseguições fascistas que ocupavam a Alemanha na primeira metade do século XX. As idéias da Bauhaus foram consideradas antipatriotas e foram rejeitadas pelo regime totalitário nazista, por isso, foi fechada em 1933 (Ribeiro, 2012). Todos estes fatores foram decisivos e levaram à sua deslocação de Weimar para Dessau, depois para Berlim, essa perseguição culminou, em 1933, no seu encerramento prematuro. O corpo docente e a comunidade de estudantes viram-se obrigados a migrar para outros países europeus e para o continente americano. Dessa migração resulta uma influência que se transformou num elemento favorável à difusão internacional do pensamento gerado na Bauhaus, criando várias constelações noutras instituições em que os integrantes da Bauhaus e outras pessoas a elas ligadas viriam a trabalhar e criar - tal como sucedeu em Black Mountain College, Harvard University, entre outros.

Mesmo diante de suas controvérsias, a Bauhaus desenvolveu uma nova forma de arte que se alastrava a uma forma de vida inédita e uma experiência artística singular. A Bauhaus alimentou novos estilos de vida que exigiam da arte características inéditas capazes de acompanhar e suportar a crescente velocidade do progresso. De acordo com Luis Paschoarelli et al. (2018), neste período, surgem diversos ateliers, organizados e dirigidos por mestres e artesãos, nos quais se podiam conceber programas e produzir peças dos mais variados campos, desde móveis a tapeçarias, assim como vitrais e loiças ou até mesmo cartazes; Atelier tais como Atelier de Cerâmica, Atelier de Tecelagem, Atelier de Metal, Atelier de mobiliário e Atelier de encadernação⁴³.

⁴³ Disponível em: <http://bauhaushistoria.blogspot.com/p/os-ateliers.html>. Acesso em: 15/07/2022.



Figura 21. Atelier de tecelagem de Gunta Stölzl, data desconhecida.⁴⁴

Depois da Segunda Guerra Mundial, estabeleceu-se um mundo consideravelmente mais estável e democrático, concentrado na transformação da tecnologia militar que muito tinha progredido durante as várias fases da guerra e que, eventualmente, se tinha propagado para algumas das necessidades do cotidiano, através de vários utensílios que usavam das mesmas tecnologias. Este foi um período igualmente reconhecido pela maior democratização das tecnologias dos media e da comunicação, pelo que Håkan Nilsson (2021) considera que este período trouxe consigo a possibilidade de “sintetização” das formas de arte - dado que artistas estavam revisitando o problema através de tentativas prática, mais aptas para criar uma nova linguagem conforme à disposição do mundo. Segundo Nilsson (2021) , atualmente, o diálogo e a interseção entre as artes acontecem de forma orgânica, assegurando-nos que é possível dizer que essa troca fluida já existe no espaço e tem um lugar importantíssimo nas nossas vidas, ao contrário do que acontecia na modernidade do século XX.



Figura 22. Anni Albers, Casement Cloth, 1950. Algodão (ou sintético) e folha de metal (27.6 x 17.1 cm).⁴⁵

⁴⁴ Disponível em: <https://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Bauhaus-Dessau-Photos/i-3bTCmVg>. Acesso em: 10/09/2022-

⁴⁵ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/3786>. Acesso em: 10/09/2022

1.2 Em Portugal, a união das artes segue a utopia ou é real?

Até este momento, o estudo abordou a história da Arte, do Artesanato e do Design no contexto Europeu e, neste capítulo, contextualizar-se-á a relação destas áreas em Portugal. Para aprofundar a reflexão destas três áreas (Arte, Artesanato e Design) investigo: como será que as ideias modernistas influenciaram os campos da arte, do design e do artesanato no contexto português? De acordo com Victor Manaças (2005), Portugal é um país onde se encontra uma conexão longa e íntima entre o povo e as atividades agrícolas e marítimas, motivo que não permite aos artesãos ignorarem a arte de criar objetos diretamente ligados a essas áreas. É no âmbito da criação artesanal que os aprendizes puderam transmitir e disseminar os conhecimentos produtivos, passando-os de geração em geração, dentro e fora das famílias. Segundo Victor Manaças (2005), no campo do design as coisas ocorreram de forma diferente: vemos a influência da Bauhaus atingir Portugal somente na década de 1960, trazida por especialistas que vieram a constituir uma primeira geração de designers, como Carmo Valente (n.1930), Margarida de Ávila (n.1930 – m.2009) e Sebastião Rodrigues (n.1929 – m.1997). Também segundo Manaças (2005), os pensamentos e abordagens da Bauhaus foram divulgados num período relativamente tardio no ambiente português, tendo sido Frederico George (1915-1994) um dos principais responsáveis pela sua divulgação. Manaças (2005) declara ainda que o arquitecto Frederico George é reconhecido como grande mestre para os designers da primeira geração, justamente por ter apresentado o movimento *Arts and Crafts* e as obras de William Morris, no início dos anos cinquenta, aliado do conhecimento que angariara sobre a Bauhaus.



Figura 23. Fotos do Projecto de Arquitectura (1971) para o Hotel Penta, Lisboa. Feito por Frederico George e Manuel Magalhães, com Daciano da Costa.⁴⁶

Segundo Sebastiana Lana et al. (2014), as raízes portuguesas foram capazes de fornecer uma base sólida para o desenvolvimento de produtos baseados numa tradição de diferenciação já aprimorada. É relevante citar também Raul Lino (n.1879 – m.1974), que foi uma personalidade significativa no panorama das artes em Portugal, principalmente no âmbito da arquitetura. Segundo Paulo Alexandre Pereira (2012), Raul Lino foi um arquiteto pioneiro que soube interpretar dinamicamente as estruturas tradicionais, introduzindo-as na síntese de forma reconhecível e legitimada pelo indivíduo e pela comunidade. Segundo Bernardo D'Orey (2015), Raul Lino distanciou-se dos princípios do movimento moderno no sentido positivista, mecanicista e internacional, firmando uma reconciliação entre arquitetura erudita e tradição popular. Nos seus projetos estão presentes desenhos desde a escala territorial até à escala da mão dos móveis às maçanetas, dos tecidos ao papel de parede; tudo é pensado de forma holística, promovendo surpresas agradáveis num caminho coerente.

Victor Almeida (2009), sublinha sobre o contexto português, que os processos científicos ligados ao design, como a valorização e estudo da forma e função, ocupam uma proporção considerável do trabalho e da inter-relação entre designer e artesão, uma vez que a vasta diversidade cultural e material a nível regional obriga a que cada produto se mantenha fiel e devidamente associado às suas origens, de forma a evitar simplificações reducionistas. Mais tarde, através desses mesmos processos, foi possível desenvolver projetos industriais que dependiam essencialmente da recolha desse conhecimento tradicional. Em ambos os casos (na colaboração e elaboração de projetos), o novo produto estava e está orientado para o

⁴⁶Disponível em: <https://www.dacianodacosta.pt/pt/a-obra/detalhe/hotel-penta/241/>. Acesso em: 18/09/2022.

mercado, mas mantém em mente as suas origens e raízes culturais, que poderão acabar por assumir condições para orientar a estética das peças.

Creio que um bom exemplo da proximidade e afastamento entre arte e artesanato, em Portugal, está na produção de azulejo português. Segundo Librelotto & Ferroli (2021), a produção de azulejo português veio, ao longo dos tempos, a tornar-se numa conversa com representações materiais e artísticas entre artesanato, arte e design - dado que esse se criava, dentro da intenção de projetar painéis, através de peças que eram representativas do campo artesanal da cerâmica e da pintura, representando uma união entre a expressão artística, a tradição cultural e os elementos técnicos da produção. Os azulejos, como os conhecemos, estão repletos de significado, estando presentes em todo o território de Portugal. O azulejo em Portugal é tanto usado na arquitetura por sua função, como método de impermeabilização de fachadas, como também são usados por suporte para expressão e criatividade dos artistas. Librelotto & Ferroli (2021) trazem como exemplo da arte locais públicos, as obras de Jorge Colaço na cidade do Porto, como mostra a figura 24. Como exemplo de arte em espaços públicos da atualidade, destaco o mural de azulejos de 20 metros da Praça Guilherme Gomes Fernandes, no Porto, que inclui oito mil azulejos pintados à mão por Joana Vasconcelos, como mostra a figura 26.



Figura 24. Jorge Colaço, Estação Ferroviária de São Bento no Porto, 1915.⁴⁷

⁴⁷ Disponível em: https://es.123rf.com/photo_92807497_painel-de-azulejos-da-esta%C3%A7%C3%A3o-ferrovi%C3%A1ria-de-s%C3%A3o-bento-por-jorge-colaco-por-volta-de-1916-representando-a-.html. Acesso em: 10/09/2022.



Figura 25. Mural de azulejos na fachada de um edifício no Porto, feito por Joana Vasconcelos, 2017.⁴⁸

A manualidade oriunda das oficinas de artesanato, encontra um público muito difundido por todo o país e que não é, necessariamente, aquele que participa da mesma subcultura que a peça; quer isto dizer que é observável o interesse do público por peças que em nada têm que ver com a sua subcultura portuguesa - interesse esse que não é o igual ao do artesanato turístico, pois está manifesto sem o próprio turismo (como é observável na internet). Somos obrigados a refletir sobre a união das artes enquanto benefício para a ampliação de possibilidades e conceitos nas mais diversas áreas, especialmente em território português, onde é cada vez mais observável a presença destas novas formas de criação. Em contrapartida, expandir essas áreas poderá provocar maiores responsabilidades teóricas: os profissionais das várias áreas não podem ser somente artistas, designers e artesãos.

Todos os papéis podem ser desempenhados ao mesmo tempo. O percurso de uma obra até o consumidor presumido não é mais linear, mas circular. Há o abandono dos movimentos de vanguarda e do romantismo da figura do artista. O artista agora é um artista de negócios. É ele que leva adiante sua propagação, sua própria imagem. (Querino & Ferreira, 2015, p. 121)

No século XX a paisagem artística portuguesa acompanhou o desenvolvimento que emanava da Europa, pelo que também Portugal tende, ao longo dos anos, a valorizar cada vez mais a interdisciplinaridade. Como demonstra no Projecto de Arquitectura para o Hotel Penta, Lisboa, desenvolvido por Frederico George (n.1915 – m.1994) e Manuel Magalhães (n.1945),

⁴⁸ Disponível em: <https://www.porto.pt/pt/noticia/maior-obra-publica-de-joana-vasconcelos-esta-desde-ontem-no-porto>. Acesso em: 18/09/2022.

com Daciano da Costa (n.1930 – m.2005) em 1971.⁴⁹ O uso das técnicas e o cruzamento de diferentes métodos de criação artística têm dado azo a expressões que são consideradas novas, como a própria artista plástica Joana Vasconcelos (n.1971), mundialmente conhecida por inovar nas cores, formas, materiais e dimensões das suas esculturas e pinturas. Um aspeto que nem sempre tem sido mencionado é a influência que os artistas do século XX, especialmente aqueles que expressam de forma autoral mesmo não atuando diretamente na área artística, como o designer gráfico Sebastião Rodrigues (n.1929 – m.1997) que obtinha um carácter ousado em seus trabalhos com importantes editoras e instituições portuguesa. Constata-se que o desenvolvimento das Artes ao longo dos anos tende a transpassar fronteiras, pelo que compete a este estudo investigar como se deu a disseminação desta nova *união das artes* em Portugal.

A exposição *Um Cento de Cestos* do Museu Nacional de Etnologia e do Museu de Arte Popular, do *Summer Camp* em Técnicas de Cestaria Portuguesa e da residência *Plant Based Design*, é um exemplo do surgimento, cada vez mais reforçado, da valorização da construção manual pela mão de novos artesãos e designers. A exposição elabora a importância de documentar coleções etnográficas, utilizando não apenas material de arquivo preservado pelos museus, mas também novas pesquisas sobre as terras que produziram esses objetos, identificando continuidade e mudança, especialmente naqueles que os produziram e as questões que os mesmos enfrentam na atualidade. Portugal Manual⁵⁰, plataforma que reúne os trabalhos dos *Novos Artesãos* portugueses, é outra precursora da valorização dos novos artesãos que valorizem a cultura portuguesa com uma expressão viva e atual, unindo a tradição com a cultura contemporânea e, por isso mesmo, indispensável à realização deste estudo.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.dacianodacosta.pt/pt/a-obra/detalhe/hotel-penta/241/>. Acesso em: 18/09/2022.

⁵⁰ Disponível em: <http://www.portugalmanual.com/>. Acesso em: 15/06/2022.



Figura 26. Imagem do banner da exposição Um Cento de Cestos exibida no Museu de Arte Popular de Lisboa⁵¹

Ao aprofundar o conceito de *Novo Artesão*, aquele que reúne no seu trabalho uma manifestação interseccional de várias áreas, em Portugal, verifico que a Feira Internacional de Artesanato de Lisboa (FIA Lisboa) é maior feira de artesanato multicultural de Portugal e Espanha⁵². A FIA é também considerada a 2^a maior exposição deste género na Europa⁵³. Segundo, www.fialisboa.fil.pt, a FIA realiza-se em Lisboa, desde 1987, e tem como finalidade promover o artesanato, a gastronomia, a cultura e as diferentes identidades profissionais, despertando sempre a curiosidade e atenção dos interessados na área. Na FIA os expositores exibem o artesanato, a arte, o design e os produtos típicos, dando oportunidade aos visitantes de observar o trabalho dos artesãos, ao vivo, no local e admirar os produtos sendo acabados, passando dos mais tradicionais aos mais modernos e até mesmo abrindo espaço aos originais.

⁵¹ Fotos captadas por Bhya Mortoza no Museu de Arte Popular 2021.

⁵² Disponível em: <https://fialisboa.fil.pt/>. Acesso em: 10/09/2022.

⁵³ Sendo de maior dimensão a Finnish Craft and Design Fair, na Finlândia.



Figura 27. Máscaras e objetos feitos de cerâmica criados pela Grau Cerâmica de Lisboa, Portugal. Exposto na Feira FIA. Exemplo de um Novo Artesão.⁵⁴



Figura 28. Bolsas criadas pelo Artesanato Lourenço de Santarém, Portugal. Exposto na Feira FIA. Exemplo de um Artesanato Tradicional.⁵⁵

O mais interessante nestes exemplos é que podemos observar várias ideias e significados associados ao contexto de artesanato. Mesmo que o exemplo de um *Novo Artesão*, como demonstrado na figura 27, parta de uma criação com origens partilhadas com o Artesanato Tradicional, demonstrado na figura 28, há um carácter artístico e projetual visível no trabalho *Novo Artesão*, enquanto que na obra do Artesanato Tradicional está realçada a técnica aplicada. Sendo assim, a aproximação do Artesanato com o Design e da Arte existe, apresentando-se como uma fonte de inspiração e criação visível no trabalho do Novo Artesão, capaz de originar objetos com mais particularidade autorais.

⁵⁴ Fotos captadas por Bhya Mortoza na feira FIA Lisboa em 2022.

⁵⁵ Fotos captadas por Bhya Mortoza na feira FIA Lisboa em 2022.

Capítulo 2 - Fronteiras criativas entre Designer, Artista e Artesã

Como se apontou, o artesanato, normalmente, é produzido em pequena escala, com pouca variação entre peças semelhantes, justamente pela natureza artesanal do trabalho: peça por peça, manualmente. A Arte também apresenta esse aspecto cuidadoso e aprofundado na produção de cada obra, utilizando técnicas artesanais para a criação das suas peças. Porém, o surgimento da Arte não se dá pela necessidade de uso, mas pelas necessidades expressivas do próprio artista. Sobra apontar que, o Design, por sua vez, é influenciado pela tecnologia que tem como intenção projetar algo que esteja relacionado à função/propósito.

2.1 Divisões disciplinares ou fronteiras criativas?

Retomemos, então, as divisões disciplinares que a teoria estabeleceu e que a academia, em geral, absorveu: Arte, Artesanato e Design. Assumindo que têm um papel ativamente comum na prática, como se pode explicar teoricamente a inter-relação que observamos em determinadas obras? Mayra de Araujo e Alberto Cipiniuk (2019) podem ajudar-nos numa possível resposta para esta questão, pois os seus estudos têm vindo a refletir sobre a temática da inter-relação entre as três áreas. Os autores explicitam como as fronteiras entre estas áreas são, em rigor, porosas e, dependendo das culturas, tangentes e sobrepostas, oferecendo às *artes* uma essência que partilha de diversas áreas.

Este estudo começa por refletir sobre a história da origem do Artesanato através dos estudos de Richard Sennett (2008) e reconhece que o processo artesanal faz parte do património criativo há séculos. Diferentes culturas em todo o mundo desenvolveram as suas técnicas a partir de matérias-primas e conhecimentos locais, e com a troca de informações que marcaram a evolução humana, muitos desses métodos misturaram-se e espalharam-se para outras regiões numa rica mistura.

Assim sendo, Mirla Fernandes (2010) considera que o Artesanato é o antecessor de toda a produção material, pelo que pode e deve ser considerado como base para a formação e

desenvolvimento do design. Faz todo o sentido que a reorganização do ofício fique envolta por uma nova linguagem que o próprio ofício ajudou a criar - mesmo que por meios de design involuntário. O artesanato poderá, então, ser entendido como uma fonte de produtos que se destacam pela sua singularidade e liberdade no campo da expressão criativa. Todavia, acontece que este pode ser classificado como um saber antigo em processos decadentes, reservado apenas aos mercados frívolos ou turísticos; porém, a cultura artesanal é muito mais ampla.

Nestor Canclini (1983) refere que o artesanato, apesar de ser socialmente menos valorizado, é um elemento fundamental da cultura material, apresentando-se como um conjunto complexo de fenômenos sociais que se traduzem em apropriações simbólicas da história, da vida e da construção de um contexto e cultura específicos. Nesse sentido, os produtos artesanais tornam-se cada vez mais difíceis de localizar e definir conforme identidades e fronteiras teóricas, uma vez que, enquanto produtos, estão em constante mudança de acordo com a relação entre produtos e os «mercados capitalistas, turismo e indústrias culturais» (Canclini, 1983). Wallace Rodrigues (2014) aponta para a flexibilidade da definição atual de arte, em tempos de globalização, demonstrando que existe uma abertura para receber o *novo*. Toda a especulação sobre o que é *arte, beleza e estética* parece necessitar de uma reformulação capaz de introduzir esta abertura e os novos elementos que já integraram os conceitos. O Artesanato e o Design hoje também servem como objeto estético, com possibilidades infinitas, capazes de estimular os nossos sentidos, de criar imagens na nossa mente e trazer memórias, lembrando que também o artesanato desperta diferentes faces do espectador, tornando-se um meio de apreciação. Na sua produção estão presentes várias formas culturais de um mundo evidentemente globalizado.

Ethel Leon (2005) reflete que a cultura do design pode, em si mesma, ser considerada uma cultura artesanal, tanto que os produtos complexos e que envolvem muito conhecimento processual e material são produzidos à mão. Assim chega-se à acepção de um possível artesanato moderno, no qual muitos objetos de designers foram e são construídos manualmente e mediante encomenda. Seguindo este método processual, concluiu-se que esses objetos haviam de ser denominados como objetos artesanais e que os mesmos são

também englobados no estudo do design, acrescentando um valor social apenas por se referenciar e envolver uma área de estudo acadêmica.

Por outro ângulo a Sebastiana Lana et al. (2014) refere que podemos considerar que o Design, definido como o ato de projetar algo que não existe no espaço e no tempo, assume um novo significado ou atribui um novo significado a algo que já existe, mas que não tinha ainda uma designação. Visto assim, o Design torna-se responsável por tornar visível a relação que se estabelece entre a linguagem e as suas formas de construção de sentido; isto faz com que a área seja entendido pelo público-consumidor e até pelos próprios designers como uma ferramenta de agregação de valor (Piscarreta, 2013). Por outro lado, o conceito de Arte tem sido definido como um campo que engloba todas as criações humanas, reais ou imaginárias, capazes de expressar uma visão ou método sensível do mundo. Segundo Terra & Cipiniuk, (2019), as manifestações artísticas expressam pensamentos, emoções, percepções e sentimentos pelos mais diversos meios (escultóricos, linguísticos, sonoros ou outros) e de acordo com Sebastiana Lana, Ivan Santos e Lia Krucken (2014) chama-nos à atenção para uma expressão heterogênea, capaz de albergar a expressão cultural de valores materiais, sem comprometer a carga imaterial que a está agregada a essa expressão.

Creio que é seguro dizer que no Artesanato os fabricantes *compreendem* os materiais. A experiência direta é responsável por revelar esse conhecimento que abre espaço para os materiais e os processos brilharem à mão do artesão, assegurando que, também neste domínio, a repetição é um elemento fundamental para a produção. Por exemplo, um oleiro conhece argilas e esmaltes, assim como os vários processos para os preparar, formar e cozer; por sua vez um designer de móveis conhecerá a madeira e as ferramentas que são usadas para moldar a sua figura, o aço e as formas que ele possui, o *hardware* necessário para manter tudo junto e assim por diante. Este último não conseguirá projetar móveis sem dominar os materiais, as ferramentas e os processos usados para o seu fabrico. A isto junta-se o conhecimento extrínseco, mas que é fundamental para o processo: o corpo humano, as suas formas e posturas, a sociedade e o público para quem os móveis são desenhados, assim como os significados das formas, cores e materiais (Terra & Cipiniuk, 2019). Da mesma forma, o artista pode ser conhecedor dos materiais que escolhe e das técnicas que emprega para criar as suas peças.

Falta agora estabelecer o período histórico e artístico no qual a interseção das áreas se torna clara. A partir daqui utilizarei o termo no plural: *artes*, porque esta *pequena* resolução amplia o próprio campo da Arte, uma vez que permite abarcar nele as artes gráficas, o artesanato, a ilustração, o design, as artes plásticas e o design gráfico - pelo que podemos notar o desdobrar de um termo que, numa primeira passagem, poderia parecer plano e unidimensional. É através desta abertura que é permitido ao campo do design manifestar-se como um dos veios da Arte. Segue-o o Artesanato e os profissionais que atuam e trabalham no campo, mas que muitas das vezes têm dificuldade ou não sabem defini-lo, faltando as justificações teóricas para as características do trabalho artesanal. De acordo com o Mayra de Araujo e Alberto Cipiniuks (2019), por meio de acordos predominantes, os profissionais do campo do Design apropriam-se de algumas das características que eram, inicialmente, pertencentes a critérios que definiram a prática do artista - como por exemplo o *dom* da criação.

O Artesanato, constituído pelas técnicas artesanais e artísticas, a que assistimos atualmente traz consigo séculos de história, pelo que poderá ser útil rever algumas das suas características. Recorremos a Ricardo Fabbrini (2006), que afirma que a modernidade revela o poder que a Arte tem de transformar a realidade, contribuindo para a mudança de consciência e a impulsão de profissionais da área que podem contribuir para uma mudança do mundo através de diferentes desenhos da utopia. Segundo Ricardo Fabbrini (2006), nos anos 1970 foi quando afirmou-se que a Arte não progride, mas muda, o que marcou a transição da arte moderna à arte contemporânea. Nesta década, assistiu-se a uma arte de vanguarda pós-utópica, destituída de qualquer função prospectiva, uma arte que não se encontrava mais virada para o futuro e sim para o presente, pela expressão - região do inesperado e da esperança -, como foram os casos de por exemplo, o Minimalismo, o Action Painting e o Body Art.

Já no início da década de 1980, vários críticos e artistas, tais como Jean-François Lyotard (1986) e Andreas Huyssen (1942), diagnosticaram o fim da ideia de vanguarda que, apesar de não significar o fim desses movimentos artísticos, evidenciou um declínio do ideal que lhes estava subjacente. Para que se desse a conclusão destes movimentos foi preciso esperar uma readequação espontânea das novas gerações, hodiernamente disponíveis para abraçar as mudanças tecnológicas que atualmente estão cada vez mais presentes no cotidiano comum,

manifestas através dos efeitos artísticos provenientes das novas mídias. A falência das vanguardas artísticas levaria o teórico a pensar a arte de um novo modo (Ricardo Fabbrini, 2006).

Segundo Peter Bürger (1993), em seu livro sobre a *Teoria da Vanguarda*, afirma que os vanguardistas se propõem a transgredir os limites da instituição da Arte. A vanguarda propôs um novo conceito no qual rejeita-se a ideia de Arte como representação. A vanguarda surge assim como um exemplo de crítica, não a Arte em si, mas a estrutura social em que a Arte ocorre. Por exemplo, o Dadaísmo não criticava uma expressão ou uma linguagem, mas a instituição artística como um todo, que determinava e controlava a produção e distribuição da arte, bem como as ideias que regem a recepção de obras específicas. As intenções vanguardistas são bem visíveis em Marcel Duchamp (1887–1968), que em 1917 o enviou para uma exposição depois de assinar o mictório. Essa provocação, escreve Bürger (1993), é feita ao mercado de arte que valoriza mais as assinaturas do que as obras. Sendo assim, o conceito de vanguarda surge como uma crítica, se propondo fazer algo diferente do presente, produzir algo novo para propor uma reflexão maior. Um exemplo é a obra “Fonte” de Marcel Duchamp, como mostra a figura 29, em que desafiou as definições de arte no início do séc.XX.



Figura 29. Marcel Duchamp. Fonte, 1917 (83.8 x 59.1 cm.)⁵⁶

⁵⁶ Disponível em:

<https://www.publico.pt/2017/12/07/culturaipilon/noticia/centenario-da-fonte-de-marcel-duchamp-e-visoes-do-amor-no-museu-berardo-em-2018-1795296>. Acesso em: 29/09/2022

Recordando as palavras de Terry Eagleton (1990), concebemos uma sociedade contemporânea que evidencia uma falta de compreensão do que significa ser-se pós-moderno. O movimento que seguiu as vanguardas deixou de estar circunscrito às artes e diz agora respeito a todo o indivíduo. Se o pós-modernismo faz sentido, é porque, ao contrário dos movimentos que o antecederam, está produzido e produz-se na totalidade dos aspectos que caracterizam as sociedades modernas, como idealismos políticos e científicos que acabam culminando em movimentos como as ondas feministas e os direitos sociais. Na contemporaneidade o aumento de interação com os interesses gerados pela sociedade moderna, parece ser o responsável pela ampliação dos interesses na própria modernidade da sociedade e seus elementos. Será ainda preciso explicar como chegámos a este momento, evidenciando a importância da transição entre a modernidade e a pós-modernidade a partir dos movimentos artísticos.

Zygmunt Bauman (1997) aprofunda a ideia que temos da transição entre a modernidade e a pós-modernidade, mencionando que se trata de uma era direcionada por aqueles que não sabiam para onde ir. Isto é, para Bauman a vanguarda «dá a distância que separa da maioria da equipe uma dimensão de tempo: o que está acontecendo [nas] Unidades avançadas serão repetidas mais tarde» (1997, p. 121). É assim o elemento que lança as bases para a sociedade em geral, é o responsável pelo trabalho dos pioneiros: deverá derrubar florestas, para que se possam fazer caminhos para todos seguirem.

Um ponto interessante desta transição foi quando pinturas e esculturas modernas começaram a ser adquiridas e colecionadas, tornaram-se símbolos de distinção social e de acumulação de bens culturais. Diz-nos Bauman que

(...) o paradoxo da vanguarda, portanto, é que ela tomou como sucesso o signo do fracasso, enquanto a derrota significasse, para isso, uma confirmação de que estava certa. A vanguarda sofria quando o reconhecimento público era negado - mas ainda se sentia mais atormentada quando a sonhada aclamação e o aplauso surgiam finalmente (Bauman, 1997, p. 125).

Segundo Larissa Costard (2011), alguns setores das facções europeias de esquerda «campo da sociedade civil e da sociedade política» (Larissa Costard, 2011, p. 2) começaram a criticar a arte de vanguarda, considerando que não faziam parte dos setores que sustentavam o

princípio da revolução e que, essas mesmo vanguardas, estavam demasiado distantes do *povo* para serem consideradas uma forma de arte transformadora. Acrescentado a isto os efeitos de duas Grandes Guerras, a modernidade estava em queda, toda a crença completa na razão, no progresso, no nacionalismo e no socialismo falharam. Estava na ordem do dia recuperar um modo histórico que fosse capaz de corresponder às necessidades humanas (Costard, 2011).

Muito resumidamente, Costard (2011) defende que é assim que nasce a pós-modernidade, de um esvaziamento que segue a superação da modernidade, um tempo que se diferencia, artisticamente, da arte moderna através dos meios de produção e da influência tecnológica que atua sobre eles. As mídias de massas são fundamentais para muitos processos artísticos atuais e o surgimento de novas formas de comunicação aproximaram-nos uns dos outros, promovendo a sensação de pertença, alterando tudo o que podemos exigir aos campos do Arte, do Design e do Artesanato.

Octavio Paz (1991) reflete poeticamente sobre a relação do Artesanato com Arte e Design, dando luz a uma posição intermédia entre uso e pensamento, defendendo, parece-me, uma posição conciliadora. Para Paz,

O artesanato é uma mediação: suas formas não estão regidas pela economia da função, mas pelo prazer, que sempre é um gasto e não tem regras. [...] O objeto artesanal satisfaz uma necessidade não menos imperiosa que a sede e a fome: a necessidade de recriar-nos com as coisas que vemos e tocamos, quaisquer que sejam seus usos diários (Paz, 1991, p. 6).

Atualmente certos objetos apresentam uma natureza inter-relacional entre Arte e Artesanato, a reflexão de Paz (1991) ajuda a analisar alguns dos processos que estão na origem desta relação. Por exemplo, para Paz (1991) o artesão-ancião manifesta pela aplicação do que aprendeu com os artesãos mais velhos, que trabalharam e aprenderam antes dele, os mesmos atos que levaram os que vieram antes a ser dignos do respeito que nutre por eles. O artista age de forma distinta, tem o seu próprio paradigma, no qual aspira a ser diferente, reverenciando a tradição pela rejeição da mesma. A estética da mudança é, para o artista, a estética necessária, uma ideia que invoca uma possível negação da tradição.

Na segunda metade do século XX, a conjuntura social, cultural e política permitiu estabelecer

outras conexões simbólicas e referenciar estilos históricos, redescobrir a decoração, as cores e as formas ricas. Segundo, Filipa Sousa (2010), que utiliza o estudo de Howard Becker para aprofundar a relação entre artesanato e arte e cita como os termos *Arte* e *Artesanato* estão sendo modificados ao longo do tempo. O artesão, na modernidade, começou a notar o desenvolvimento de uma consciência estética especial na execução do trabalho artesanal: o artesão procurou integrar o propósito estético, sem quebrar com as necessidades tradicionais da sua atividade criadora. Segundo o próprio Becker (1978), o trabalho que combina o virtuosismo e o praticismo, no qual a beleza, enquanto critério de trabalho, torna-se um critério de avaliação adicional, que deve fazer parte das observações cotidianas de um artesão. Esta adição, e a sua aceitação, propõe que os artesãos tenham assumido no seu trabalho uma característica que está geralmente associada às definições predominantes de *Arte*.

O resultado de tal aceitação é uma complexificação do campo artesanal, o Artesanato estende-se agora ao artesão que tem um propósito e uma imaginação semelhantes àquelas do artista. Becker (1978) chama-o de artista-artesão: aquele que enfatiza as questões de arte e de estética ao invés de uma visão puramente manual e prática. Assim sendo, são esses artistas-artesãos que ampliam o campo do Artesanato e se misturam no campo da Arte - embora admitindo que se movem numa área mais restrita. Como seria de esperar, o contrário também é possível. A interferência do artista no campo do Artesanato é cada vez mais evidente, tal que, na sua atividade, descobre técnicas e materiais que poderiam e começam a ser explorados a partir de uma perspectiva artística, que não é a que está normal e tradicionalmente associada às propriedades funcionais e inerentes do material e da obra. O que resulta são peças que demonstram um esforço consciente do artista para que tenham o propósito de não funcionar (Becker, 1978).

Victor Almeida, (2009) considera que atualmente, o campo de atividade do design na sociedade ampliou as diversas contribuições intelectuais que dele participam, mas que não foi ainda capaz de eliminar o *problema* da abrangência artística. Apesar das diferentes contribuições por parte de vários teóricos, existem ainda muitos campos do Design, assim como muitos outros conceitos, que são intercambiáveis e sofrem de falta de identificação clara; são muitos desses mesmos conceitos que são considerados relevantes por se tornarem

cada vez mais esguios perante a fixação teórica e permutáveis entre si, levando a uma necessidade constante de atribuição de valor estético a objetos pertencentes às esferas tecnológico-científicas que ainda não tem uma definição estável no campo do Design.

Quais foram as implicações de tais mudanças? Ernst Gombrich (1950), enquanto precursor dos movimentos da segunda metade do século XX, reflete a partir da conjectura que recolhe a decoração, um campo antes definido por pertencer inteiramente ao Artesanato, para o campo do Design - tornando-se uma inquietação constante no processo de produção de um trabalho de design consciente. Enquanto componente integrante, o papel da atividade artesanal parece adaptar-se perfeitamente ao conceito comum das artes decorativas, assentes nas ideias originais de decoração: ideias que estão ligadas a uma aposta na singularidade da formação e realização de um projeto ou obra de design. É a partir dessa ligação que se pretende expandir as perspectivas de comunicação e consumo, que podemos religar a necessidades mais íntimas e particulares, concernentes a cada usuário do produto:

Sabemos que nada há de indigno em qualquer gênero de trabalho manual e que, além disso, para pintar um bom retrato ou paisagem exige-se bem mais do que olhar atento e a mão segura. (Gombrich, 1950, p. 324)

Diz-nos Victor Almeida (2009) que ainda hoje, é possível verificar que muitos dos produtos fabricados por processos automatizados acabam por ter que passar primeiramente por uma fase de construção preliminar onde estão metodologias manuais. Esse tipo de metodologia primária é aplicado de modo a obter modelos manuais que funcionam como modelos de investigação para a forma futura do objeto a produzir. Designers e artistas, no processo de desenvolvimento do seu produto, são obrigados a passar por essa fase de experimentação, criando protótipos manuais que oferecem de volta informação que servirá de base para a correção e melhoramento de alguns aspetos. Podemos observar, então, que a cultura subjacente à arte e ao design é, em última análise, uma cultura artesanal. Dada a sua manualidade, a própria cultura da arte, pautada desde o seu início pela criação artística, tem por base um fazer manual.

Pelo que, mesmo hoje, conseguimos observar como um elemento fundamental do Artesanato tradicional transpirou para projetos modernos de outras áreas sob a forma de fonte

inesgotável de reflexão e inspiração, mas também de manejo. Através desta interpelação de áreas, objeto que deveriam ser obsoletos são capazes de se ajustar às necessidades do seu tempo, mantendo em simultâneo o seu caminho histórico visível, com as suas bases artísticas e culturais firmes - assim, o Artesanato traça para si um futuro com personalidade e identidade (Sousa, 2010).

Resta ainda clarificar o que é o nosso tempo e o que ele deseja, para isso também foi reunido pensadores que estudaram as relações das artes em um contexto globalizado. Por muito atrasado que o Design tenha chegado à cultura portuguesa, observamos que a produção manual do país recupera o passo da sua grande tradição artesanal. Segundo Tiago Soares (2020), que explora a tensão entre modernidade e pós-modernidade, passamos a crer que o passo dado pela pós-modernidade não é o de superar a modernidade em si, nem de esquecer os caminhos da modernidade, antes uma transformação - algo que se tornou muito visível através do trabalho dos *Novos Artesãos* que vieram recuperar processos de criação que estavam a cair em desuso. O autor refere:

(...) é a familiaridade, marcada pela não linearidade, pela capacidade da arte de permanecer naquilo que a continua por meio de uma metamorfose, que torna possível a novidade que traz consigo novas possibilidades. (Soares, 2020, p.122).

Reveremos esta familiaridade pela falta de linearidade, pela sabedoria da Arte de continuar o seu trabalho por meios de metamorfose, criando um lugar presente para que novas possibilidades possam sempre surgir.

Apesar de tudo, Terry Eagleton (1990), sugere admiração ao pós-modernismo pela heterogeneidade do seu pensamento. Apesar dessa característica, fruto do nosso tempo, ainda assim se pode concluir que o pós-moderno tem uma admiração renovada, como acontecia na modernidade, por estéticas novas e exóticas, reforçando a ideia de que é possível desfrutar do trabalho e ideais dos seus vizinhos, fazendo ainda que estes se misturem com cuidado. A disseminação de estéticas e conceitos artísticos foi, sem sombra de dúvida, influenciada pela crescente presença da internet, que se tornou acessível e prática.

De acordo com Francisco Rúbio (2009), nos nossos dias, o desenvolvimento sustentável, a responsabilidade ambiental e social, é cada vez mais levada a sério por parte destas grandes empresas, fundações e multinacionais, enquanto clientes dos designers, e estes devem ser capazes de construir e elaborar novas visões do futuro, consistentes com as novas necessidades. E através da Rede, *world wide web*, como o Rúbio (2009) a chama, há a convergência das técnicas de vídeo digital, áudio digital, animação, texto, gráficos, o que fez com que estabelece-se um novo paradigma de comunicação da informação, baseado na «interactividade, conectividade, banda larga, e mobilidade» (Rúbio, 2009, p. 49)

Paulo Alves (2019) cita que o uso da internet na pós-modernidade se tornou capaz de conectar milhares de pessoas a novos espaços modificando a maneira de refletir, a dinâmica da sociedade e as próprias identidades. Artistas e profissionais das mais variadas áreas começam a utilizar as redes sociais como ferramenta de disseminação e expansão dos seus trabalhos, atingindo e conquistando novos públicos durante o processo. As galerias e a divulgação através de exposições deixam de ser uma necessidade específica, para passarem a ser opções, uma vez que as redes sociais começaram a tornar-se uma *galeria*. É suposto que esse tipo de estratégia faz com que a nossa perspectiva sobre as artes, o design e o artesanato seja decisivamente ampliada, pelo que são comunicadas, em simultâneo com esta abrangência de perspectiva, as novas definições que articulam e dirigem o reconhecimento no sistema da arte.

Enquanto disciplina, o Design contemporâneo tem a intenção de colmatar as necessidades sociais de produção sem incorrer no abandono do valor estético. Assim, a decoração, apesar de ter tido origem na área artesanal, tornou-se uma preocupação constante na produção de perguntas colocadas por designers conscientes. O mais evidente é que, há apenas alguns anos atrás, acreditava-se amplamente que o artesanato estava fadado ao desaparecimento devido à crescente diversificação das atividades da indústria que pareciam sobrepor-se aos meios e atividades artesanais. Hoje podemos confirmar que o oposto se tornou verdade: os produtos artesanais apresentam um valor decididamente crescente nos mercados mundiais. Um exemplo da valorização da produção artesanal dentro do mercado da moda é a estilista norte-americana Tory Burch que vendeu como sua criação uma camisola feita por pescadores da Póvoa de Varzim, como mostra a figura 30. Segundo a reportagem do jornalista Abel

Coentção para o jornal *Público*, a peça foi mesmo identificada como uma camisola inspirada na Baja, no México, embora a peça central mantenha o motivo marinho e a coroa da monarquia portuguesa, segundo o jornal "Público". O original não teve nenhum crédito e eles cobraram 695 euros pela camisa.

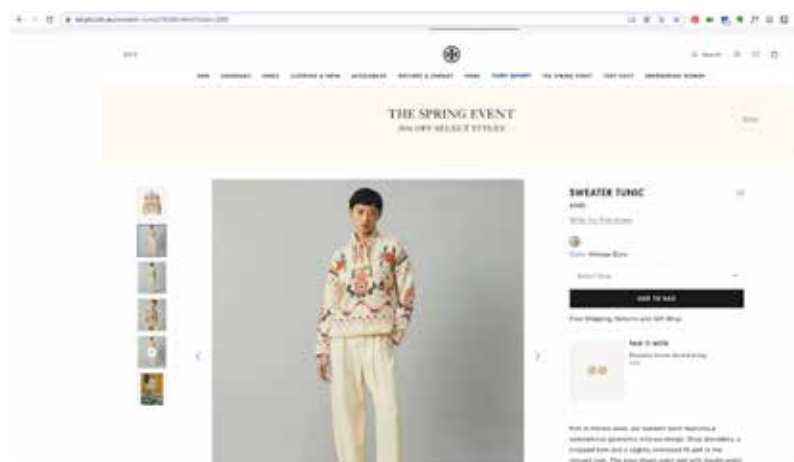


Figura 30. Camisola à venda no portal da estilista Tory Burch, 2021.⁵⁷

Concluimos que o Artesanato, a Arte e o Design coabitam na atualidade. Para mais, dada a sua natureza e formação maioritariamente ideológica, este conjunto parece estar num constante estado de adaptação, que decorre pelas mudanças no mundo, o que o torna plausivelmente contemporâneo a qualquer época ou cultura. Na verdade, todos os três são o resultado de condições sociais, culturais e económicas que acabaram por fazer emergir uma forma mais detalhada de cada uma das disciplinas. Ainda assim, apesar de uma distinção academicamente demarcada, elas surgem de um desejo semelhante, apelidado de “desejo de criar”. Podemos dividir esse elemento de origem e criação em duas partes: a produção de objetos para contemplação e a fabricação de objetos para uso.

2.1.1 Breves notas sobre o fenómeno “Slow”

Enquanto revolução ideológica e material, a Revolução Industrial e os seus novos conjuntos de tecnologias exigiam, pela sua necessidade, o fabrico de utensílios favoráveis ao

⁵⁷ Disponível em:

<https://www.publico.pt/2021/03/24/impar/noticia/estilista-norteamericana-pegou-secular-camisola-poveira-chamoulhe-fala-inspiracao-mexicana-vende-700-euros-1955839>. Acesso em: 05/09/2022.

desenvolvimento dos métodos industriais. Apesar da aparência de crescimento infindável, não tardou, a uma escala global, que se revelassem problemas, nomeadamente no campo da gestão de recursos. O fenómeno do *Slow* nasce a partir de uma noção coordenada pelas limitações dos recursos ambientais e das questões que concernem o bom funcionamento e a conservação dos nossos ecossistemas e equilíbrio ambiental. O resultado do movimento toma a forma de um pensar que se traduz para o campo do trabalho, através de uma execução mais responsável e consciente, que procura e emprega soluções viáveis - das quais muitas ainda estão por explorar - para as exigências da indústria, diminuindo o seu impacto ambiental.

Para analisar aquilo que é exigido da indústria pós-revolução, usamos a análise de Gerald Whitrow (1993) que destaca como principal distinção entre o pré e o pós-Revolução Industrial a consciência obtida através de uma nova experiência do tempo. Até à Revolução Industrial, o impacto do tempo nas vidas particulares era muito menos decisivo e impactante, desde então houve uma mudança drástica na forma como as sociedades e as culturas percebem o tempo e constroem os seus modelos de vida. O relógio tornou-se um objeto icónico da experiência contemporânea, onde o desenvolvimento e refinamento dos relógios mecânicos aumentou a precisão com que nos é possível medir o tempo, subdividindo as unidades temporais em partes cada vez menores e adaptando os modelos de relógio a objetos portáteis que, eventualmente, passariam a ser acessíveis e difundidas por todo o mundo. Não tardou a que as rotinas cronometradas obrigassem as pessoas a aderir a horários precisos, que regulam e sustentam as atividades cada vez mais complexas da nossa sociedade, assim como a nossa maneira de as compreender e participar delas. O trabalho que originava a produção industrial passou a ser medido de forma eficaz, levando à procura por novas formas de produção em massa que deveriam equilibrar a qualidade com a rapidez dos objetos criados. Hoje observamos que se priorizou a rapidez em detrimento da qualidade, levando a que os produtos do tempo de trabalho culminassem em objetos facilmente descartáveis.

O tempo, na sua aceção mais popular de fluxo linear, uniforme e gradual, tornou-se tão fragmentado que apenas o presente contido no instante imediato parece fazer sentido. Bauman (2007) aponta para o esquecimento de memórias de momentos passados ao longo do tempo: a menos que uma experiência seja significativa, ela está condenada ao esquecimento. Disso surge uma necessidade preocupada com perpetuar o presente, na condição de o tornar

disponível, útil e, finalmente, memorável, tentando assegurar uma espécie de *registro de memória*. A maioria dos objetos passa a ser um produto para suprir esta necessidade, muitas vezes sendo feitos com a mesma rapidez com que se tornam caducos, sem um plano para extensão da sua vida útil.

De acordo com Marília Naigeborin (2011), o *slow movement* nasce como resposta direta às medidas sociais que tentam apressar o tempo. Ao contrário do meio comum, o *slow* opõe-se ao tempo rápido que é um elemento marcante da contemporaneidade, apresentando propostas para a desaceleração de diversas práticas sociais, incentivando o respeito pelas pessoas e o ambiente. Participar do *slow movement* não significa fazer as coisas de forma lenta, contudo, implica manter *slow* (devagar) o nosso estado de espírito. A filosofia do *slow* é contrária à formação de mudanças radicais ou quebras bruscas, como seriam os casos de filosofias que rejeitam, por inteiro, o consumo da tecnologia ou os modelos capitalistas. Enquanto forma de pensar, o *slow* promove mudanças graduais e estáveis, capazes de satisfazer as reflexões humanas sobre o tempo e a vida que nos são desejáveis. Participar de um *slow movement* é pensar e reconectar, tomar responsabilidade pela nossa relação e interação com o fluxo do tempo. Com isto em mente, será natural que algumas das nossas relações comecem a ser revistas e reprogramadas conforme o aparecimento de novos movimentos (Naigeborin, 2011).

No âmbito ideológico, o conceito do movimento *slow* aproxima-se muito da reflexão proposta por Naigeborin (2011), que estabelece uma alternativa para o nosso modelo de desenvolvimento sociocultural. A autora destaca:

O *slow movement* representa uma tentativa de conscientização e estímulo às pessoas, mostrando que existe outro caminho, uma alternativa para viver com mais qualidade neste contexto onde o turbo-capitalismo tem um custo humano muito alto. (Naigeborin, 2011, p.32)

Assim, como seria de esperar, o aumento da produtividade vista como a solução para a panóplia de problemas económicos mundiais iria gerar *slow movements*, sob o princípio de ação-reação, responsáveis por abrir novos horizontes e questionar os valores e conceitos base das grandes empresas, assim como da própria sociedade. Compreendemos que, por um lado, houve a necessidade de aumentar a produtividade, mas que, por outro, já existia e existe um excedente de produtos (especialmente na moda têxtil). Ao longo dos últimos anos, propostas

ambiciosas e a própria índole do consumo levaram a cabo um projeto que tinha como centro o *descartável* - levando a que se identificasse esse tipo de mentalidade de consumo como *fast*, por oposição à *slow*. Segundo Naigeborin (2011), enquanto modo de vida, o *fast* foi visto como o movimento que estava pronto para autorizar a deterioração do planeta com igual rapidez com que descartava o seu tempo e produtos.

Em consequência, para além do movimento *slow*, começaram a fundar-se correntes de pensamento relacionadas com o trabalho e os propósitos do design. São alguns exemplos o ecodesign, o design social e inclusivo, o *slow design* ou até mesmo o design sustentável - todos eles fundamentais para fundas novas formas de trabalho e de gestão, capazes de proporcionarem novas relações entre ser humano e natureza, responsáveis por colmatar as carências humanas e os problemas associados ao mau uso e gestão dos recursos do planeta e do nosso tempo.

O termo *slow design* é representativo de uma ferramenta de sustentabilidade entendida como parte do antídoto para o consumo excessivo de uma sociedade do *descartável*. Segundo Strauss & Fuad-Luke (2004), o *slow design* é aquele que desafia o paradigma de design atual para se concentrar, principalmente, na produção e no consumo, combatendo a produção em grandes quantidades que origina muitos produtos, muito rapidamente e que, apesar do baixo custo, têm um consumo e tempo de vida muito breve. Em suma, o *slow design* concentra-se em fazer bem, mantendo o foco na qualidade e não na quantidade, como na figura 31, criação de Zanini de Zanine em seu Banco Triângulo. O movimento *slow design* está marcado pela re-introdução de novas tecnologias e de materiais mais duráveis, quando os plásticos começaram a substituir os materiais sustentáveis, passou a existir lugar para técnicas que integram produtos artesanais como a cestaria.



Figura 31. Zanini de Zanine Caldas: Banco Triangulo (par), 2009 (40.6 x 38.1 x 36.8 cm).⁵⁸

Strauss & Fuad-Luke (2004) identificam o bem-estar dos indivíduos com o bem-estar do ecossistema em que estão inseridos, pelo que as técnicas com modelos sustentáveis ganham uma nova reapreciação. O *slow movement* está ciente disso e, por isso, associa-se a novos pensamentos económicos, como a economia circular, mas também a inovações tecnológicas e políticas capazes de criar ambientes mais favoráveis a um tipo de indústria que combate o consumismo. Portanto, enquanto movimento, o *slow movement* está preocupado em desacelerar o metabolismo das atividades antropocêntricas prejudiciais ao futuro humano e ao meio ambiente, sejam elas de índole sócio-cultural ou económica.

Enquanto o modelo económico atual está baseado num crescimento de consumo - motivo pelo qual deve ser analisado e reconstruído -, o *slow movement* valoriza processos artesanais de concepção e criação, sugerindo aos designers que comecem a conceber objetos antagónicos àqueles que são, atualmente, a norma da produção padronizada e da lei do mercado vigente. Nesse sentido, o *slow* é, na realidade, uma porta aberta para o diálogo entre tradição e inovação, artesanato e design; apesar de ser um diálogo que ainda precisa de ser desenvolvido e bem resolvido, este parece ser parte da chave para um futuro mais sustentável. É difícil pensar no *slow* através de uma simples redução ao campo do design. A sua aplicação poderá trazer muito mais recompensas do que aquelas inicialmente previstas, ensinando sobre

⁵⁸ Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/zanini-de-zanine-caldas/>. Acesso em: 20/09/2022.

o quê e o quanto consumir, educando para uma minimização do consumo compensatório e desenfreado, que se limita à gratificação instantânea seguida pelo descarte, para ser substituída pela última novidade. Ter sempre mais e mais rápido: é esta a ansiedade que tem um efeito direto na nossa vivência do tempo e contra a qual novos movimentos tentam combater.

2.1.2 Breves notas sobre o fenómeno “Novo”

Na era pós-moderna nascem novas possibilidades e oportunidades; o novo entra como um termo contemporâneo e atual, indicador de uma mudança contextual de paradigma em vários campos. Ainda assim surgem incertezas, por se tratar de um tempo caracterizado por rupturas, com padrões de racionalidade iluminista e de economia clássica. Falamos de um tempo com novas formas de internacionalização do trabalho, novas dinâmicas de transações financeiras internacionais e dinâmicas inovadoras de agenciamentos mediáticos para as novas tecnologias de informação. É um período que conta com mudanças nas nossas concepções de saúde e estética cultural, de família, religião, trabalho e etc. (Leite, 2018)

Tiago Leite (2018) reflete que grande parte do pensamento crítico contemporâneo está apontado para uma reformulação que almeja novos aspectos dos fundamentos da modernidade e do capitalismo clássico - criando assim outras categorias conceptuais que servem para ampliar os seus conceitos. Tratam-se de conceitos responsáveis por atribuir tarefas, baseadas nos conhecimentos científicos e nas novas tecnologias de comunicação, capazes de criar cenários que refletem a vida sociocultural e que, por meio disso, substituem e atualizam os antigos modelos universais.

Tiago Leite (2018) introduz ainda o pensamento de Oswald de Andrade para aprofundar essa reflexão, evidenciando a trajetória ideológica das dicotomias radicais entre o que é moderno e o que pertence ao contemporâneo. Oswald acredita que a obediência simbólica e política do homem provém de dois portadores principais: cultura e civilização. No entanto, com base no conceito de antropofagia cultural, Oswald afirma que somos capazes de agir criativamente de duas formas distintas: incitando *mentes primitivas* e devorando civilizações do *velho mundo*. A antropofagia apresenta-se sob a forma de uma resiliência, imoral e ambígua, capaz de tirar

da sociedade o espetáculo que desejamos manter, sem abrir mão de pretensões que têm uma visão do mundo assente na existência de valores e virtudes.

Em 1928, Oswald de Andrade cria o *Manifesto Antropofágico*, no qual explicita a tensão entre primitivo e moderno, na qual crê reler o passado de maneira disruptiva, mantendo os olhos firmes no presente, preparando-se para propor novos “passados-presentes”. Pela antropofagia, no seu sentido figurado, coloca-se a tarefa de dispor aquilo que era tabu no lugar de totem, recuperando as bases dos exercícios de desmistificação do tabu. A partir do pensamento antropofágico, sugiro também a seguinte reflexão de José Maria Cabral Ferreira (1983) no estudo de Filipa Sousa (2010) para que a isto se junte o problema do artesanato:

Deste modo, a pergunta que subsiste há muito, e apesar de tudo, é saber qual a tendência dominante no artesanato, a sua morte, transformação ou subsistência, e quais os meios de que dispomos para estas mudanças. (Sousa 2010, p. 9)

O que é este *novo*, que se estava a tornar tabu e é agora disposto como totem? Em Portugal, evidencia-se o fenómeno do novo, dando especial atenção ao que tem vindo a ser denominado por *Novo Artesão*. O artesão, que era visto como conhecedor, que está fora dos espaços urbanos, era também conhecido pela sua forma primitiva de trabalho que estava a tornar-se tabu perante a evolução dos processos industriais: por razões sociais e políticas, a sua produção é categoricamente classificada como meio de subsistência (Canclini, 1983). O artesanato estava a cair em desuso e esquecimento, a tornar-se um método do “velho mundo” que não podia mais enquadrar-se com os princípios de um capitalismo de produção desenfreada que não se interessa com os princípios identitários e sustentáveis do artesanato tradicional. O *Novo Artesão* tem sido responsável por dispor as técnicas tradicionais do artesanato num local de admiração e questionamento - que seria o lugar totémico -, as galerias começam a integrar peças que anunciam com orgulho o emprego de todas essas técnicas que estavam prestes a tornar-se proibidas pelo esquecimento.

Na atualidade, as técnicas artesanais estão a ser combinadas com o Design e a Arte contemporânea, relação a partir da qual emergem novas formas de produção que, eventualmente, trarão consigo novas formas de consciência social, ficando claro que as atividades artesanais ainda têm um papel importante a cumprir para que se dê a transição

ideal para uma sociedade mais sustentável e que respeita os limites da natureza. (Heying, 2010)

Walace Rodrigues (2014) recupera a relação entre Arte e Artesanato, trazendo para a luz da reflexão os trabalhos de Joana Vasconcelos, a artista que nasceu em Paris, no ano de 1971, e que cresceu em Portugal. Joana Vasconcelos usa formas de “artesanato” como o tricô e o crochê para criar arte. A costura da mulher portuguesa e o artesanato tradicional são pontos fundamentais do trabalho da artista, que procura ir ao encontro da linhagem feminina, tecendo fios representativos dos longos séculos de trabalho das mulheres portuguesas e europeias. O uso de técnicas como o crochê, o tricô e a costura de retalhos mostram que a arte pode incluir e ser feita de “artesanato”, e que o artesanato também se declara a um nível de idealização que se adequa aos propósitos da Arte.

De acordo com Carlos Medeiros & Paula Coelho (1994), apesar desta presença crescente na Arte, os ambientes urbanos são alguns dos maiores espaços para a valorização do artesanato, dos quais recebe um novo sentido de expansão e de potencial mudança, tanto que pessoal, social e economicamente se começou a aplicar, devido a estas oportunidades, o termo *revolução artesanal*. Atualmente, é possível que aceitemos que as características do meio urbano são as principais responsáveis pela valorização artesanal, mas a verdade é que muito se deve ao reconhecimento humano do seu valor imaterial, composto de qualidades únicas que respeitam o tempo de maturação das coisas, recuperando também os saberes antigos. Pela sua natureza de produção em pequena escala, dispondo o artesão de tempo para criar atenção e detalhe nas suas obras, o design torna-se uma resposta manifesta para questões atuais e prementes (como a seleção e manuseio de matérias-primas, o descarte de resíduos ou a humanização das relações na cadeia produtiva) que acabam por aproximar produtores e consumidores.

Podemos confirmar que os *Novos Artesãos* urbanos pertencem a uma faixa etária jovem/adulta que, para além de munida com elevados níveis de escolaridade, foram ensinados na área do design, da arquitetura, das artes plásticas ou do marketing, motivo que poderá justificar a sua familiarização com as novas tecnologias e ferramentas, das quais muitas vezes depende a prosperidade do seu negócio. Trata-se de pequenos empresários que gerem os seus

empreendimentos constante e amplamente, o que requer uma vasta gama de habilidades, dentre os quais se destacam o design, o domínio das tecnologias de produção, a gestão empresarial e as relações com o mercado. (Denise Esteves, 2009)

A forma tradicional de passagem de conhecimento entre mestre e aprendiz tem várias particularidades que a enriquecem, mas não quer dizer que esta passagem de conhecimento não possa ser adaptada para novos meios, como é o caso do ensino superior, onde estudo e teoria podem otimizar os seus processos e melhorar o nível dos produtos finais. Para além disso, a separação das práticas por níveis e disciplinas não só permitiria novas formas de conhecimento e de divulgação das técnicas e dos materiais, como seria atribuída ainda mais dignidade e credibilidade à profissão de artesão, como é costume com a inclusão de matérias em sistemas de ensino planificados. O claro desenvolvimento pelo qual esta área tem passado, assim como o prospecto do seu alcance, podem ajudar-nos a construir novos modelos económicos, comprovando a tese de que o caminho que utilizámos para chegar até aqui não é a única opção e, muito provavelmente, não é a mais viável - dando lugar a modos de ser e trabalhar completamente novos, alcançando e experimentando novos recursos, associados a formas ditas *inferiores* de trabalho, que poderão concretizar desenvolvimentos inéditos para a exploração e ocupação territorial. Organização e distribuição de trabalho ou até mesmo os nossos conceitos de tempo e riqueza poderão estar em jogo se tomarmos em conta as possibilidades da aplicação destes novos sistemas de produção.

Apesar das diferentes interseções entre as áreas, assim como de todo o tipo de revolução ideológica que está a ocorrer, qual é a situação de Portugal enquanto país de cultura artesanal? Como seria de esperar, num país com tamanha história de artesanato, existem medidas para promover, preservar e desenvolver o trabalho artesãos e de *Novos Artesãos*. Destaca-se a rede Portugal Manual, que alberga vários artesãos contemporâneos e empreendedores num ecossistema de empreendimentos e transmissão de saberes. Enquanto rede, é responsável por impulsionar e evidenciar o movimento do *novo artesão*, diferenciando-se de outras estruturas pela sua missão que pretende reposicionar Portugal redesenhando silhuetas de objetos, ideias e valores. O investimento no apoio prático e ideológico que recai sobre a expertise dos *Novos Artesãos*, capazes de aliar a tradição artesanal com a criatividade, apresentando obras que são

uma recomposição da sua imaginação pronto a ser recebido pelo ambiente contemporâneo e cosmopolita.

Portugal Manual teve a sua génese no fim do ano de 2018, às mãos de Filipa Belo, e conta agora com a curadoria de mais de 60 marcas, que vão da tecelagem à moda, passando pela escultura em madeira, a pedra e a cerâmica, a tecelagem e o imobiliário, incluindo também a joalheria. Nas suas entrevistas, Filipa Belo declara que existe uma enorme importância nas mãos do novo artesão que deverá ajudar a moldar a cultura portuguesa, é também lá que seleciona marcas que correspondem aos ideais que aliam o fazer manual moderno ao tradicional, valorizando o consumo ético e o empreendedorismo. Da sua parte, aposta-se no turismo criativo, organizando workshops e experiências talhadas para aqueles que querem desenvolver o fazer manual que foi transmitido ao longo das décadas, culminando nas diferentes facetas do artesanato: bordados em fotografia, rendas, tapeçarias e cerâmicas são algumas das áreas que são exploradas nesse campo.

Recorde-se a exposição *Um Cento de Cestos*, do qual participam artistas que poderíamos declarar como *Novos Artesãos*, por parte do Museu de Arte Popular e do Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, onde se evidencia o valor de produtos que podem regressar ao solo como alimento, deixando para trás os danos ao ecossistema, tornando-se claro as suas vantagens para todo o ciclo biológico. A exposição retrata ainda como, em Portugal, existem imensos artesãos que detêm um saber-fazer milenar, capazes de trabalhar com este tipo de fibras locais e naturais, tornando óbvio que é fundamental que a valorização deste conhecimento e trabalho tradicional, incitando a interdisciplinaridade e promovendo a transmissão desses conhecimentos às gerações futuras. Trata-se de valorizar aquilo que deveria ser preservado enquanto património cultural imaterial!

Na sala final da exposição, são expostas estratégias sustentáveis através de materiais artesanais e naturais, a harmonia deste artesanato lento e regenerativo que questiona a relação entre o homem e a natureza por meio de produtos que fazemos e consumimos, como mostra a figura 32. Neste contexto, a exposição apoia ainda um diálogo com artesãos, designers e estudantes para apresentar objetos práticos contemporâneos baseados em técnicas selecionadas de cestaria em Portugal.



Figura 32. Painel sobre sustentabilidade na exposição “Um Cento de Cestos”.⁵⁹

Na última sala da exposição também estão em exibição objetos contemporâneos criados em residências colaborativas, nas quais se promove um diálogo entre designers portugueses e artesãos locais. São estas peças que, recorrendo às técnicas tradicionais da cestaria em Portugal, demonstram como a junção de conhecimentos pode dar origem a peças inovadoras, capazes de demonstrar um vasto entendimento das práticas sustentáveis que se enquadram e são dirigidas ao mercado contemporâneo. As peças em exposição foram desenhadas para serem produzidas e estimular novos mercados para artesãos relacionados com a cestaria em Portugal, dando ênfase aos benefícios de um diálogo que pode enriquecer tanto o artesanato quanto o design.



⁵⁹ Foto captada por Bhya Mortoza na exposição “Um Cento de Cestos” do Museu de Arte Popular de Lisboa em 2021.

Figura 33. Caldeirão em vime desenhado por Miguel Soeiro e feito à mão por Fernando Nelas.
Exposta na da exposição “Um Cento de Cestos”, 2021.⁶⁰

Compreende-se que os principais revolucionários que representam Portugal na *revolução artesanal* acabam por ser identificados como *Novos Artesãos*. É um *Novo Artesão*, o artesão urbano, que sai da universidade e escolhe expressar-se e criar através de *fazeres manuais*. São profissionais que têm, por vezes, vastos conhecimentos académicos que levam como novas referências para o mundo do artesanato, permitindo criar e recriar, através de processos artesanais, técnicas tradicionais na contemporaneidade. Assim sendo, as principais mudanças do Artesanato nos dias atuais, estão ligadas a um processo de criação e comercialização que não é mais o tradicional, mas um processo que acrescenta ao tradicional a possibilidade de uma internacionalização que o beneficia perante as exigências da globalização.

As transformações tecnológicas e sociais do último século são aquelas para as quais o *Novo Artesão* veio, com saberes capazes de enfrentar as dificuldades de subsistência e de adaptação que também os antigos artesãos tinham enfrentado e que, eventualmente, provocaram uma redução drástica no seu número, dado a perda de expressão económica. Observa-se, pelo que, retirando da equação o *Novo Artesão*, a classe dos artesãos é uma classe envelhecida e sem regeneração interna possível. A sua maior valia é a variável temporal que, com o advento da industrialização e da consequente globalização, levou à procura de soluções para a crise ecológica que enfrenta, questionando os modelos económicos e produtivos - soluções essas que estavam nas visões artesanais.

A imiscuidade dos saberes antigos com os produtos atuais deu origem, como se mencionou, ao *Novo Artesão*; surgia agora o problema da disseminação que, felizmente, dada a consciência direcionada para a melhor maneira de preservação dos saberes, se resolveu, espalhando as novas formas de trabalho e conhecimento popular de maneira quase orgânica - será ainda preciso manter este novo elo da sociedade produtiva enérgico e dinâmico. Devemos impedir que esta alteração ainda viva no mundo da produção sustentável se cristalice, sem a deixar conservar-se enquanto elemento do passado, ao qual estão sujeitos apenas artefatos de um tempo que já não existe! A inovação e a viabilidade económica são

⁶⁰ Foto captada por Bhya Mortoza na exposição “Um Cento de Cestos” do Museu de Arte Popular de Lisboa em 2021.

chave para que a preservação desse conhecimento resulte numa adaptação útil e bem-sucedida.

Recuperando ainda as ideias presentes no *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, não podemos deixar de concluir que o movimento constituído pelos *novos artesãos* é uma representação viva e ativa dessa tensão entre primitivo e moderno, onde a tradição é revivida e retratada à luz dos paradigmas e referentes problemas da atualidade, buscando a autenticidade através de uma linguagem contemporânea, passível de ser espalhada e de se nutrir com os traços históricos do ofício. Assim, no seu conjunto, os *Novos Artesãos* são a incorporação prática de um modelo antropofágico que se demonstrou, até agora, eficaz, sustentável e aplicável.

2.2 Alguns aspectos sobre a crescente valorização das mulheres

Nos últimos anos tem-se assistido a uma crescente preocupação em conhecer, estudar e divulgar o trabalho de profissionais menos (re)conhecidas. A exposição de obras contemporâneas do Museu Nacional do Azulejo (MNAz), em Lisboa, traz as mulheres da cerâmica para o centro das atenções. Maria Helena Souto (n.1956), curadora da exposição "Territórios Desconhecidos: Criatividade da Mulher na Cerâmica Moderna e Contemporânea Portuguesa (1950-2020)", patente até junho de 2022 no MNAz, aponta como principais objetivos dar a conhecer o trabalho das mulheres em cerâmica. A exposição desenvolveu-se tendo como ponto de partida contribuir para o conhecimento da criatividade das mulheres na produção cerâmica moderna e contemporânea em Portugal. Está lá exposta a genealogia de várias mulheres, sendo uma delas Maria Keil (1914 - 2012), cujo trabalho abriu caminho para muitas artistas contemporâneas de um campo que ainda é, muitas vezes, subvalorizado. Maria Keil foi uma ceramista que começou por trabalhar com o marido, o arquitecto Francisco Keil do Amaral, mas que nunca o fez à sua sombra. (*Museu do Azulejo*, sem data)

Maria Helena Souto⁶¹ também contribuiu para o projeto *MoMoWo – Women’s creativity since the Modern Movement*⁶², que deu início em: 20/10/2014 até 19/10/2018. O projeto foi co-financiado pelo Creative Europe - Culture Sub-programme. O projecto reconheceu a história como *matéria viva* e celebrou os criadores que contribuíram para o património cultural e material da Europa. Ao mesmo tempo, pretendeu-se que o projeto fosse uma ferramenta de comunicação e divulgação cultural, convidando designers a discutir o seu lugar numa sociedade em profunda transformação. Para que tal fosse possível, as diversas atividades que compuseram o programa MoMoWo almejavam fortalecer o papel social e económico dos profissionais da cultura, mantendo claro um incentivo às futuras gerações de mulheres criativas.

O projeto recebeu trabalhos que abordavam temas e assuntos relacionados com as atividades e vidas de mulheres que produziam nas áreas de arquitetura, paisagismo, urbanismo, engenharia civil, design de interiores e industrial entre 1946 e 1968. Dedicou-se também a conceber uma importância cultural, social e económica às conquistas das mulheres nos campos de pendor tradicionalmente masculino; para isso apresentou uma parte importante da herança cultural europeia do século XX criada por mulheres que atuaram nas disciplinas supramencionadas.

A exposição, website e publicação *ERRATA*⁶³ também reúnem trabalhos de diversas mulheres designers do século XX, esquecidas na história do design português. Segundo as autoras deste projecto, Isabel Duarte e Olinda Martins, o acervo foi construído a partir de uma análise crítica sobre o ato de memorizar e de documentar, crendo que a história é um fio que perpassa os factos e que, ao puxar um fio, como fazem as mulheres que tecem, outros fios igualmente entrançados se tornarão visíveis. Que outras histórias encobertas se darão a conhecer através do projeto? Ao perguntar às mulheres do design português, a *ERRATA* retrata um Portugal pobre em literatura sobre história a do design feminino. Esta história tem vindo a ser

⁶¹ Professora Associada do IADE-Universidade Europeia, Investigadora integrada da UNIDCOM/IADE, é também Investigadora colaboradora dos centros de investigação CIDEHUS/Universidade de Évora e do IHC/Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <https://www.unidcom-iade.pt/centre/people/maria-helena-duarte-souto-nunes/>. Acesso em: 01/10/2022.

⁶² Disponível em: <https://apha.pt/archives/2921>. Acesso em: 01/10/2022.

⁶³ Disponível em: <https://www.errata.design/en/>. Acesso em: 12/07/2022.

reconstruída, porém ainda são raras as mulheres mencionadas. Apenas duas mulheres se encontram em evidência na história: a designer de moda Ana Salazar e a designer de comunicação Lizá Ramalho, uma metade da dupla R2. De acordo com o projecto, inicialmente, parecia estar tudo concentrado no trabalho de apenas três ou quatro designers conhecidos, mas à medida que o trabalho da *ERRATA* prosseguia, outros nomes foram surgindo.

Em vista dos resultados do processo, concluiu-se que não era uma falta de mulheres na profissão que levava à sua invisibilidade na história do design, mas que houve um processo de documentação e registo que favorecia o masculino. Por isso, o projeto chama-se *ERRATA* - a lista de erros, corrigidos, anexada a uma publicação - e tem como objetivo registar as vidas e o trabalho de 16 mulheres, apresentando outras informações complementares ao tema.

A desigualdade de gênero é uma realidade em muitos mundos, Arte, Design, e Artesanato não são exceções. Segundo Maria Costa (2020), historicamente, o mundo da arte tem valorizado e exposto particularmente os artistas masculinos. Uma breve pesquisa às coleções de museus de arte em Portugal permite constatar isso mesmo. Tomemos o exemplo, três dos museus mais visitados em Portugal, cujas coleção são dedicadas à arte moderna e contemporânea: a jornalista Sara de Melo Rocha responsável pela reportagem “Há muitas mulheres no mundo das artes, mas porque continuam quase invisíveis?”, mostram dados compilados no jornal *TSF Rádio Notícias* que apontam para ausências como, por exemplo, a da Fundação de Serralves que, na sua coleção de arte contemporânea, tem obras de 814 artistas masculinos e apenas obras de 239 artistas femininas. No acervo da Coleção Berardo, à data da inauguração 25 de junho 2007, existiam 862 obras no total, sendo apenas 65 obras de artistas mulheres. A Coleção de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian conta com 268 artistas mulheres e cerca de 1.000 artistas homens. Já a Fundação EDP conta com cerca de 300 artistas, incluindo 85 mulheres. (Costa, 2020)

Mas a diferenciação de gênero não está enclausurada nos museus. No geral, as mulheres lidam diariamente com a ideologia da domesticação sexual e da desigualdade dos papéis sociais. No que se refere a artesãs, o caso não muda e a questão da divisão sexual do trabalho está manifesta nas próprias características do artesanato: o artesanato é demarcado por uma

feminilidade que está associada ao fazer manual. Enquanto ofício, o Artesanato parece ter um pendor *feminino*, de acordo com a norma comum, uma vez que requer uma delicadeza, associada ao fazer detalhista, que é majoritariamente atribuído pela norma social à mulher.

Essa forma particular da divisão social do trabalho tem dois princípios organizadores: o princípio de separação (existem trabalhos de homens e trabalhos de mulheres) e o princípio hierárquico (um trabalho de homem “vale” mais que um trabalho de mulher). Esses princípios são válidos para todas as sociedades conhecidas, no tempo e no espaço. Podem ser aplicados mediante um processo específico de legitimação, a ideologia naturalista. Esta rebaixa o gênero ao sexo biológico, reduz as práticas sociais a “papéis sociais” sexuais que remetem ao destino natural da espécie. (Hirata & Kergoat, 2007, p. 599)

Já Sennett (2008) nos diz que os artefatos em geral, incluindo os do Artesanato, assim como o seu processamento, fazem parte do património da cultura material. Vale a pena, por isso, investigar e entender os próprios objetos, assim como os seus processos de fabricação e elementos da história daqueles que os fazem. Richard Sennett (2008) reflete sobre uma cultura material que está para além da noção que traduz a produção de objetos físicos em representações das normas sociais, dos interesses económicos e das crenças religiosas - enquanto objetos, são capazes de contar e explicar a história, a humanidade e a sua cultura. Por meio da cultura material, devemos ser capazes de compreender a experiência humana nos seus processos de “fazer as coisas”: experiência que deve ser entendida como um impulso essencial e perdurável, relacionado com o *fazer algo bem*. O Artesanato é a produção de elementos materiais que conecta o esforço do trabalho físico com a mente e a mão com a cabeça, retomando uma conexão da qual a civilização ocidental parece ter esquecido e que em nada é discriminante. Aquilo que ela origina - o produto material - é igualmente válido quando fabricado pela mão de uma mulher ou de um homem, refletindo muito mais a história da sua cultura do que o gênero daquele que o fez.

Segundo Albertina Costa et al. (2009), considera que, sobretudo nas sociedades ocidentais, se verificou e ainda se verifica uma divisão de trabalho por gêneros vista como “natural” - sob o pretexto de se ajustar a características biológicas: o cenário ideológico que tomou posse e que instaurou sistemas capazes de transformar o sexo biológico em divisões categoriais culturalmente definidas. O *empoderamento* da mulher traz consigo uma forma de estar no mundo onde, conscientemente, se consideram habilidades e competências capazes de gerar

ações que envolvem “produzir, criar e gerir”, todos eles elementos com uma forte presença nos processos das práticas artesanais. A habilidade artesanal, por sua vez, quando praticada como atividade mais abrangente, na acepção de Sennett (2008), é um ótimo fator para propiciar esse tipo de *empoderamento* num sentido que concorda com a sua concepção contemporânea.

Olhando à interseção entre as fronteiras criativas que distinguem e, por vezes, aproximam designers, artistas e artesãs, podemos conceber um campo comum: o *ser mulher*. A filósofa feminista Simone Beauvoir (1949) aponta a entrada no mercado de trabalho como elemento fundamental para a questão da mulher no espaço público, assim como um propulsor importante para a mudança de status associada à perspectiva da presença de mulheres na esfera económica, concluindo que as mulheres são capazes de existir na esfera pública e exigir o reconhecimento das suas identidades. Por outras palavras, podemos dizer que a entrada no mercado de trabalho é a porta para a emancipação das mulheres.

O trabalho exercido pela mulher no contexto artesanal foi, até aí, geralmente relegado a um segundo plano artístico ou considerado um tipo de apoio ao ofício principal que pertencia ao homem; assim se considerou o trabalho do artesão masculino como profissão, desviando o trabalho da artesã para um papel meramente social. Sennett, (2008, p. 72), cita como, no contexto histórico, o homem do ofício artesanal rejeitava as mulheres enquanto componentes das corporações, embora elas mesmas participassem das oficinas, levando a que o trabalho feminino fosse rotulado como inferior, porque se acreditava que as mulheres têm uma necessidade criativa inerente - ao contrário dos que se inferia sobre os homens, que beneficiam de uma criatividade que precisava de ser trabalhada, estudada e conquistada, tornando a criatividade masculina meritória e a feminina banal e naturalizada.

Segundo Filipa Vicente (2016), deu-se que as mulheres poderiam apenas ser exceções, exemplos raros e singulares de talentos que, normalmente, eram pensados como manifestantemente masculinos. Era impossível à mulher cair no limiar da mediocridade ou do falhanço masculino. Ser mulher-artista significava algo diferente de ser artista, sendo que esta última subentendia a masculinidade; formou-se assim a construção do significado do que era

ser-se mulher-artista numa época que, de forma cada vez mais evidente, está imbuída de preconceitos que inferiorizam e discriminam o seu estatuto. (Vicente, 2016)

Os projectos *ERRATA* e *MoMoWo* apontam para que sigamos com os nossos olhos atentos. Para que seja compreendido que, no que diz respeito ao design, as mulheres acabaram por enfrentar problemas de invisibilidade e desigualdade semelhantes àqueles que se tinham verificado nas carreiras de várias artistas e artesãs. Podemos observar um número muito baixo de mulheres reconhecidas nas histórias publicadas do design; também nos cargos de destaque profissional ou de nível superior mencionados no mercado de trabalho, constatamos que os números permaneciam e permanecem baixos. No design, as mulheres enfrentaram, para além da invisibilidade histórica, a segmentação das áreas - fato que pode ser observado na própria Bauhaus. Em teoria, a escola promoveu igualdade entre todos os alunos, não discriminando pela raça ou género, mas na prática a situação foi diferente: as mulheres foram inseridas, maioritariamente, nos campos têxteis e da técnica - pois constava que as virtudes impostas às mulheres, como paciência, calma e obediência, seriam fatores preponderantes nas tarefas desempenhadas em espaços domésticos como local de trabalho. Moura & Romano (2019) descrevem como essa segmentação, por meio de representações sociais que associam consistentemente mulheres ao cuidado, refinamento, submissão, paciência e detalhamento, existia mesmo quando as mulheres deram entrada no mercado de trabalho.

Será preciso ver também os contextos sociais para que se possa compreender como são estas formações que se tornam fronteiras criativas entre as áreas do design, da arte e do artesanato. É certo que a globalização tende a flexibilizar os conceitos estéticos, assim como tende a enriquecer as várias interpretações daquilo que é a arte; apesar disso, a elite, no contexto social, pode fazer tensão suficiente para que se acredite que o design e a arte provenientes do contexto académico são mais valiosos do que formas de arte oriundas de outros contextos, como seria o caso do artesanato e da produção feminina quando esta operava somente em meios de menor visibilidade. Começamos a perceber o porquê da visibilidade da mulher, enquanto profissional, ter sido redirecionado para os campos artesanais. Ainda que injusto, parece-me que este domínio da área do artesanato se tornou uma mais-valia quando o diálogo entre as várias áreas se tornou mais patente e predominante.

2.3 Artistas e Ofícios - Casos de Estudo

Visto que esta pesquisa visa investigar um fenômeno social entre as Arte, Artesanato e Design, nesta etapa foi realizado estudo de casos, um estudo empírico qualitativo. Para cada entrevista foi elaborado um roteiro semiestruturado e semiaberto para realizar entrevistas qualitativas, permitindo que o entrevistado respondesse às questões levantadas de forma fluente. A abertura da questão também possibilita mapear pontos omissos durante a pesquisa bibliográfica e busca aprofundar o estudo sobre as fronteiras criativas entre os processos criativos, as obras e as tradições de designers, artistas e artesãos em Portugal. Além de compreender como as fronteiras criativas entre designers, artistas e artesãos se manifestam atualmente em campos de atuação que extrapolam o âmbito acadêmico.

Apesar da presença de elementos concretos no último capítulo, este é aquele que se preocupa em expor casos particulares de mulheres que trabalham e nutrem resultados a partir das fronteiras criativas entre essas áreas na contemporaneidade. Com esta ideia em mente, compreendeu-se que era preciso fazer uma seleção de três casos que fossem capazes de representar este tipo de trabalho em Portugal; estando escolhidas as mulheres a figurar no presente capítulo, a investigação sobre o seu trabalho foi feita, após o trabalho prévio que permitiu a sua seleção. Foram pré-selecionados 12 casos que, de alguma maneira estivessem inseridos nessas condições; posteriormente, entre esses casos foram escolhidos 6 casos a serem estudados mais aprofundadamente, por meio de um levantamento e análise de informações sobre os casos. Para estudar a área do Design foram selecionadas a Joana Estrela (n.1990) e a Patrícia Lobo (n.1982). Para estudar a área da Arte foram selecionadas Sofia Cruz (n.1989) e Joana Inês-Soares (n.1978). Para estudar a área do Novo Artesanato foram selecionadas Maria Pratas (n.1970) e Anna Westerlund (n.1978). Posteriormente, foram selecionadas Joana Estrela, Sofia Cruz e Maria Pratas para realizar as entrevistas sobre os seus processos de *fazer manual*. Estas artistas escolhidas para aprofundar essas fronteiras criativas entre Arte, Artesanato e Design, foram selecionadas a partir desse conhecimento teórico do que significava este *novo artesanato*.

O trabalho de Maria Pratas torna-se evidente por sua técnica de cestaria rústica que resguarda, ao mesmo tempo, delicadeza. Maria Pratas utiliza uma técnica milenar de cestaria, porém a adapta para a contemporaneidade. A primeira obra que vi de Maria foi no CCB, Lisboa, dentro do Portugal Manual: um colar de parede, um cesto desconstruído que se tornou um colar, como mostra a figura 34. Uma obra vistosa, ocupando o espaço com seu azul, diferentes formas e texturas. Pratas descreve essa obra em seu catálogo desta maneira:

Esta peça é composta por peças ornamentais da *Human Decor*. É uma simples joia têxtil, mas também um objeto funcional para decoração. Apenas existe e pertence a um ambiente contemporâneo. É uma combinação de criatividade e conhecimento do limite da plasticidade das matérias-primas. Pertence a uma parede? Pode ser. Eu só quero que ele exista onde possa ser único. (Catalogue. Maria Pratas, 2022)⁶⁴



Figura 34. Colar feito de cânhamo, sisal, lã, ráfia, algodão e madeira por Maria Pratas (aprox. 180 x 50 cm), data desconhecida .⁶⁵

⁶⁴Frase original: “This piece comprises ornamental parts of Human Decor. It's a simple textile jewelry, but also a functional object for decor. It just exists and belongs to a contemporary environment. It's a combination of creativity and knowledge of the limit to the plasticity of raw materials. Does it belong a wall? Maybe. I just want it to exist where it can be unique.”. Disponível em: <https://mariapratas.com/catalogue/>. Acesso em: 20/09/2022.

⁶⁵Disponível em: <https://www.modalisboa.pt/en/wonderroom/modalisboamais>. Acesso em: 20/09/2022.

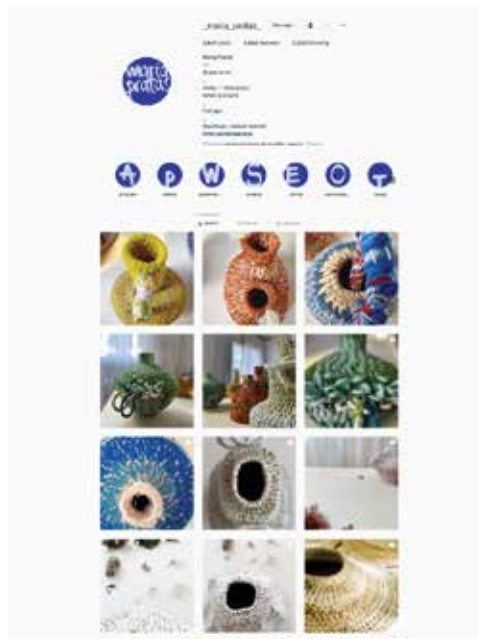


Figura 35. Como a Maria Pratas se apresenta na plataforma *Instagram*.⁶⁶

O trabalho plástico de Sofia Cruz chamou à atenção por estar aplicado em diferentes contextos, como murais, madeiras, papéis, tecidos e por ela estar criando uma linguagem artística própria, através da qual, atualmente, conseguimos identificá-la sem precisar uma assinatura, como acontece na figura 36. Cruz apresenta-se em seu portal desta maneira:

(...) artista portuguesa multidisciplinar apaixonada pela criação de objetos, pinturas e murais. KRUS aplica pintura em diferentes materiais e superfícies. A criação é a liberação do emocional e a celebração da cor é a forma de transmitir sensações às pessoas. O que é comum em todos os seus trabalhos é o quão profundamente ela é influenciada por todos os elementos que existem na natureza e fazem parte de seu universo criativo. Todas as peças são únicas e feitas à mão no estúdio KRUS em Lisboa, Portugal. (KRUS. Studio Krus, 2022)⁶⁷

⁶⁶Disponível em: https://www.instagram.com/_maria_pratas_/. Acesso em: 20/09/2022.

⁶⁷ Texto original: “KRUS (aka Sofia Cruz) is a portuguese multi-disciplinary artist passionate about creating objects, paintings and murals. KRUS applies painting to different materials and surfaces. Creation is the release of emotional and the celebration of the color is the way to transmit sensations to the people. What is common in all her work is how deeply influenced she is by all elements that exist in nature and are part of her creative universe. All pieces are unique and made by hand in studio KRUS in Lisbon, Portugal.”. Disponível em: <https://www.studiokruse.com/about>. Acesso em: 20/09/2022.



Figura 36. Escultura em contraplacado pintado, azinheira portuguesa e pormenores em latão por Sofia Cruz.⁶⁸

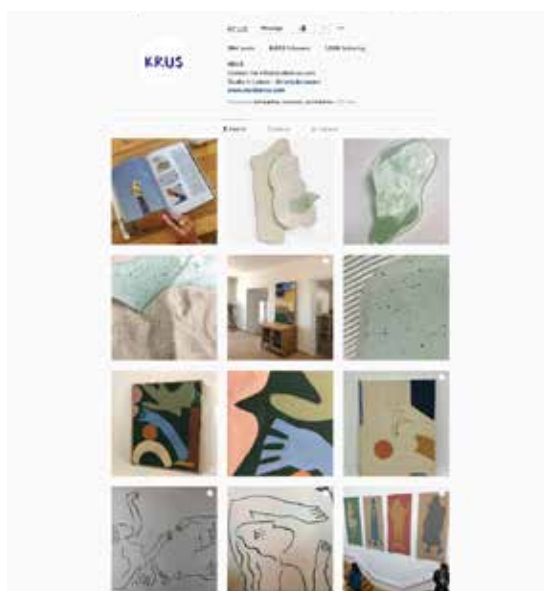


Figura 37. Como a Sofia Cruz se apresenta na plataforma *Instagram*.⁶⁹

O trabalho de Joana Estrela chama atenção por suas ilustrações delicadas, onde sobressaem as texturas manuais, além de se destacar como autora de alguns livros que ela mesmo ilustrou. Joana Estrela utiliza, em alguns momentos, as cores para dar vida ao seu trabalho e em outros assume o preto e branco, como mostra a figura 38. Joana Estrela se apresenta em seu portal desta maneira:

Sou ilustrador e autor (ilustrador? autor?). Nasci em 1990 e cresci em Penafiel, Portugal. (...) Em 2014, a Plana publicou meu primeiro livro: Propaganda. Em 2016, o Planeta Tangerina publicou

⁶⁸ Disponível em: <https://www.studiokr.us.com/sculpture>. Acesso em: 20/09/2022.

⁶⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/kr.us/>. Acesso em: 20/09/2022.

Mana, vencedor do 1º Prémio Serpa Internacional de Livros Ilustrados. O livro recebeu o prémio de Melhor Ilustração de um Livro Ilustrado (Autor Português) na Amadora BD, no mesmo ano. (Joana Estrela, 2015)



Figura 38: Ilustração feita por Joana Estrela para a Retrosaria de Rosa Pomar, data desconhecida.⁷⁰

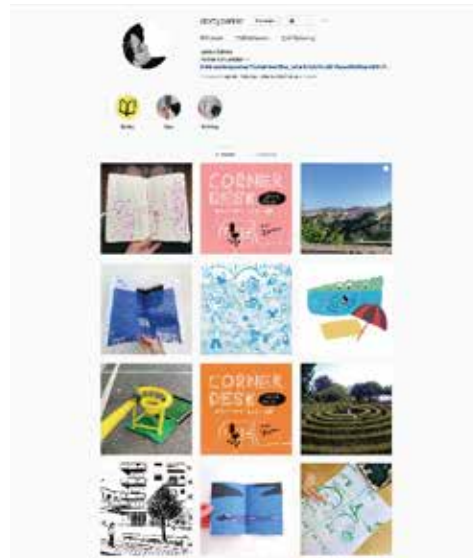


Figura 39. Como a Joana Estrela se apresenta na plataforma *Instagram*.⁷¹

Com um primeiro olhar, porém com o conhecimento teórico do que significava este *Novo Artesão*, identifiquei no trabalho da Maria Pratas uma manifestação clara do que seria este *Novo Artesão*: aquele(a) que utiliza de técnicas manuais e artesanais para se expressar artisticamente e adaptando-as à contemporaneidade; aquele(a) que tem como intenção criar objetos visando a sua utilização, como decoração ou utensílio, através de técnicas manuais de forma artística.

⁷⁰ Disponível em: <https://joanaestrela.com/retrosaria/>. Acesso em: 20/09/2022.

⁷¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/dortyparker/>. Acesso em: 20/09/2022.

Apesar de serem trabalhos que pertencem a áreas diferentes, podemos esperar que as suas particularidades, enquanto elementos responsáveis pela sua distinção, sejam também os elementos responsáveis por criar um elo ideológico entre todos os seus processos - são esses mesmos processos que, quando postos em prática, permitem caracterizar estas mulheres entre o limiar da Arte, Artesanato e Design. A partir da análise e discussão destas entrevistas particulares pretende-se tornar a refletir, agora de forma bastante concreta, sobre a presença dos meios da *revolução artesanal* em Portugal, considerando, em simultâneo, como se dá o florescimento do movimento do *Novo Artesão*, como se torna este um impulsionador dos vários tipos de cultura portuguesa e como serve ele para estreitar as relações entre as várias áreas.

Como se tem vindo a esclarecer, a relação cada vez mais estreita entre as áreas de design, arte e indústria pode ser vista como um fenómeno social e cultural. Assim sendo, concluiu-se que seria necessário observar o campo prático, onde se consegue detectar nuances e sutilezas, afinidades e diferenças. Maria Pratas trabalha na cestaria, Sofia Cruz é pintora e Joana Estrela explora a área da ilustração, tendo-se formado em design; este tipo de divergências podem, inicialmente, desviar-nos de conceber uma ligação entre o seu trabalho, mas o fazer manual que aplicam nas suas explorações da criatividade e nos processos de produção poderão revelar-nos mais do que esperávamos. Assim, as perguntas que foram feitas visam trazer à clareza do campo teórico algumas sutilezas que observámos na prática - sutilezas essas que se tornaram a própria tangência e interseção entre estas áreas.

Para além disso, o fenómeno do *Novo Artesão* é relativamente recente, pelo que ainda não existe uma extensa bibliografia académica sobre o assunto - as suas origens, representações e manifestações não estão ainda bem documentadas, problema para o qual temos vindo a trabalhar, contribuindo por meio deste trabalho para a sua resolução. Ressalvo ainda que encontrar e registar testemunhos do paradigma português é uma forma de trabalho que opera em duas frentes em simultâneo: primeiramente, contribui para o estabelecimento de um paradigma teórico e, em específico, para registar as suas manifestações em Portugal; no entanto, não esqueçamos também que este tipo de trabalho muitas vezes se torna responsável por interessar e gerar ondas de crescente consideração pelo tema. Só esses dois pontos são motivos suficientes para decidir integrar esta vertente mais prática e concreta na presente

dissertação, tentando albergar e promover uma linhagem de conhecimento que dava sinais de esquecimento.

2.3.1 Maria Pratas e o Artesanato

Maria Pratas (n.1978) é formada em Educação Visual e o que mais a interessou foi a parte artística. Participou de um currículo da escola das Bellas Artes que considerava bastante rico e prático; fez o curso de educação visual na Escola Superior de Educação Visual: «Gostava de dar aulas e optei pelo caminho mais rápido e mais prático», disse Maria Pratas na entrevista. Aponta para a componente artística como a mais apelativa e interessante, ainda que o currículo fosse variado e prático. A componente que mais a interessava era a componente das matérias primas e a história da arte que servia para contextualizar os processos criativos. Percebeu que direcionar a parte artística em contexto escolar é igualmente importante, sublinhando exemplos de atividades como levar a expressão artística a crianças. Dedicou-se à criação de peças tanto para casa, como para uso cotidiano - peças essas que têm a sua origem no seu atelier em Portimão.

Maria diz que trabalhar com as mãos a alimenta e os seus meios de eleição são o têxtil e a madeira; enquanto artesã trabalha com técnicas manuais tradicionais, aprendidas com tecedeiras, marceneiros e outros artesãos. Apesar da designação de artesã, Maria considera-se um artista têxtil, sendo que todo o seu processo de criação é feito de forma natural, sentindo os materiais ainda *crus*, que formam o seu trabalho e lhe permitem construir as suas peças. Novamente: são o têxtil e a madeira que comandam todo o seu processo, como mostra a figura 40. Acredita que as imperfeições naturais e a história da peça de cada autor tornam o que é feito à mão original e único. Para Maria, a escolha dos materiais está ligada à acessibilidade de cada um, recordando o seu estado natural, mesmo após o uso de técnicas manuais de transformação de matéria-prima - que implicam o recurso a ferramentas e utensílios, também esses herdados.



Figura 40. Cesto feito de cânhamo, sisal, lã, ráfia, algodão e madeira por Maria Pratas, data desconhecida.⁷²

Tendo como referência técnica de tapeçaria e cestaria para criar outros objetos, Maria Pratas afirma que a técnica da cestaria a ajudou a amplificar os objetos que cria. Antigamente criava colares para usar a partir dessa técnica, posteriormente foi ampliando o seu trabalho. «Os materiais também me ajudaram, quando comecei a usar linhas mais grossas, consegui amplificar. São diferentes, são técnicas diferentes que viciam» (Entrevista com Maria Pratas, 2022). Considera que a técnica do têxtil faz parte de um mundo no qual se sente muito à vontade. Relembra como, desde pequena, entrou em contato com essa realidade: «Quem é que não tem uma avó que faz crochê? Uma avó que não tem uma máquina de costura? Como gosto muito de manusear objetos, acho que foi a equação perfeita.» (Entrevista com Maria Pratas, 2022).

O colar da figura 34, na página 87, foi um dos primeiros colares que alcançou alguma visibilidade; a artista pensa que se deve à escala e ao azul, que é uma cor muito apelativa. Recorda como se trata de uma cor que é transversal a todas as culturas, a todas as idades, a todos os gêneros.

Através de um azul muito mediterrâneo, muito português e que atravessa a nossa história, consegui trazer às mãos algo que pensa ser muito apelativo pela a memória que nos traz.», afirma Maria Pratas. As outras peças são objetos, como Maria gosta muito de objetos e das suas histórias. Não só a história da criação dos objetos, mas a história que os objetos, em particular, trazem. «»Também,

⁷² Disponível em: <https://www.modalisboa.pt/en/wonderroom/modalisboamais>. Acesso em: 20/09/2022.

para mim, quando crio esses objetos.. Se eu contar as histórias deles, a quem passa, a quem está interessado fica curioso e acaba por sentir essa ligação. (Entrevista com Maria Pratas, 2022)

Diz-nos que a cestaria lhe permite esculpir: «Quando me perguntam onde encaixar o que faço, sinto-me sempre aflita. Hoje, já assumi que na verdade a escultura acaba por ser a disciplina que define todos esses objetos [que crio]. E na verdade, são diferentes, tem a ver com vontade própria, tem a ver com os desafios que vão se colocando. Tem a ver com inspirações. Não gosto muito da palavra inspirações(...)» (Entrevista com Maria Pratas, 2022).



Figura 41. Cesto feito de cânhamo, ráfia, lã, algodão e madeira por Maria Pratas, data desconhecida.⁷³

Maria identifica também fases da sua arte, nas quais pode estar mais ligada a colares ou a peças que têm uma conexão com a cerâmica geral, a cerâmica portuguesa e a cerâmica mediterrânea. Identifica a Bauhaus como referência e aponta para o cruzamento de cor da tecelagem limpa da Anni Albers - apesar de considerar tratar-se de algo oposto ao seu trabalho. Gosta de ver o lado mais *limpo* que Anni Albers traz. Aponta ainda a Sheila Hicks como referência a nível de técnica e de escala, e outras que considera mais *banais* e nada diretas: «Como estar no meu ateliê e as músicas que escuto. O lugar onde vivo, vivo no campo. Gosto muito dos apelos da cidade também e ganho novas referências quando vou.»

Afirma que ingressar no Portugal Manual trouxe proximidade com artistas que, se calhar, conheceria apenas à distância; mas Maria permitiu que o projeto lhe trouxesse proximidade. «Foi importante para dado momento no percurso, pois o trabalho que fazemos é solitário. Por

⁷³Disponível em: <https://www.modalisboa.pt/en/wonderroom/modalisboamais>. Acesso em: 20/09/2022.

vezes, esse contato traz para dentro do ateliê algumas referências.» (Entrevista com Maria Pratas, 2022).

Maria Pratas acredita que todos são importantes e acaba por desmanchar aqueles que não o são. Mas ressalva que as peças surgidas em 2018 e 2019 serviram como ponto de viragem na sua carreira:

Pois eu estava sempre a produzir e sempre em trabalho, e nessa época eu não percebia que era importante ter um tempo de maturação. Não tinha consciência disso. Nessa época percebi que o trabalho criativo não tem a ver apenas com aquilo que temos em cima da bancada, como as cores da matéria prima ou os desenhos da peça. Tem também a ver com o momento em que não estamos a trabalhar diretamente nas peças. Isso também faz parte do processo criativo. (Entrevista com Maria Pratas, 2022)



Figura 42. Cestos feitos por Maria Pratas, 2019 .⁷⁴

Relativamente ao seu trabalho, Maria reflete sobre as técnicas que emprega, explicando que não são únicas e que existem desde a pré-história. As técnicas de cestaria que aplica, por exemplo, são técnicas que estão muito próximas dos contextos em que se aplicam técnicas de tapeçaria que existem há milhões de anos. Considera que não é algo só seu, mas vê valor no facto de ser partilhada por vários lugares de todo o mundo. Sabe, pelo feedback que recebe, que muitas vezes as pessoas valorizam o seu trabalho não só pelo emprego das técnicas, mas pela desconstrução das mesmas, aliando outros fatores que acabam por construir a peça: «É a

⁷⁴Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2105745646401510&set=pb.100063574360677.-2207520000>. Acesso em: 22/09/2022.

desconstrução dessa técnica aplicada noutras formas. Há pessoas que identificam a cor como algo pessoal, da minha parte eu penso que é mesmo a impressão que deixo nas peças».

É também a partir desta *impressão* que Maria atesta que cada peça é única:

Vou dar um exemplo muito concreto: eu dou workshops. Nos workshops é engraçado, porque as pessoas percebem que não dá mesmo pra trocarmos as peças umas com as outras. Ou seja, a peça que é começada por uma pessoa tem que ser acabada por ela. (Entrevista com Maria Pratas, 2022)

Aponta também para o quão pessoais são as presenças de cores e formas de cada peça, dando a entender que todo o detalhe é essencial, até mesmo a tensão que é aplicada na corda e na lâ são fatores que contribuem para a singularidade do objeto. Diz que não conhece outros artistas que aplicam as mesmas técnicas nos mesmos materiais, com exceção do caso de Eneida Tavares (n.1990), que usa a mesma técnica mas em materiais diferentes. Por fim, admite que se houver alguém como ela «gostaria muito de me cruzar com essa pessoa» (Entrevista com Maria Pratas, 2022).

Maria acredita que a sua impressão digital é o elemento mais importante que pode deixar no seu trabalho ou em qualquer trabalho que seja manual e que esse é o ponto de interseção entre o artesanato e a peça artística, aquele que resguarda a contemporaneidade da peça. Até mesmo os artesãos que passam a vida repetindo processos de produção acabam tendo uma impressão digital que, posteriormente, é passada àqueles que ensinam, mantendo assim o gesto do mestre.

Maria tem trabalho em várias lojas do país: numa loja em Faro, a *Space Invaders*, na *Santo Infante* em Lisboa e na *Objectos Misturados* em Viana do Castelo. É ainda possível encontrar trabalhos da artesã no *Depósito*, em Lisboa e no *Portugal Manual*, assim como nas redes sociais. Maria tem um website que funciona como uma janela mais *limpa* para a rede de contactos e outras possíveis ligações, como os contatos comerciais. Lamenta não ter capacidade de tempo para estabelecer este tipo de contatos comerciais, mas admite a sua importância. No entanto, não consegue deixar de sentir que a maior parte da procura pelo seu trabalho provém das redes sociais: «Tenho as redes sociais como quase todas as pessoas.

Tenho que fazer um grande esforço para alimentá-las. Se calhar, 90% dos contatos vêm pelo Instagram» (Entrevista com Maria Pratas, 2022).

Maria Pratas quando descreve o faz, diz:

Faço escultura através da técnica de cestaria, aplicando têxteis, fibras e, neste momento, fibras naturais. Por vezes, cruzo tapeçarias e também uso a madeira, que é um material pelo qual sinto apelo. (Entrevista com Maria Pratas, 2022)

Na elaboração das suas peças, acredita que ir à origem dos objetos é fazer um percurso inverso de aprendizagem: lugar não para ensinar a fazer, mas para aprender a partir do «como se fazia» - tomando isso como plataforma que a impulsiona a dar um salto para a frente. Gosta de descobrir e trabalhar matérias-primas antigas, a partir de técnicas tradicionais que se replicam a partir do seu gesto contemporâneo. Tira proveito, desde cedo, da curiosidade inerente e da agilidade das suas mãos, do dom peculiar e surpreendente que a acompanha no universo das artes e da sua forma inquieta de criar tudo a partir de quase nada, para transformar algo feio no mais belo e singular objeto, para que alguém possa decorar a casa ou o corpo. Agradece ainda à possibilidade que lhe foi dada de participar nas aprendizagens com o marceneiro e a tecedeira, ou tantos outros artesãos, e admite que é daí que provém o seu conhecimento, da amabilidade de a deixarem aprender nas oficinas e ateliers.

Dado que o trabalho de Maria Pratas é um trabalho maioritariamente relacionado com técnicas de cestaria e tapeçaria, vale a pena revisitar um contexto mais teórico, integrando o seu trabalho numa tradição que já passou por alguma reflexão. A autora Natacha Batista, (2018) recorda que o termo cestaria está associado à imagem distinta de um objeto funcional que todos conhecemos: o próprio cesta. Procurando na enciclopédia, encontramos cestaria definida através de representações de cestas ou cestas de fibras vegetais, mas uma descrição do seu processo de fabricação, categorizado igualmente como confecção de utensílios; a indústria de cestas pode referir-se a um grande número de cestas ou locais onde esses produtos são vendidos ou fabricados. Nenhuma destas definições, ou o seu conjunto, tem em conta o trabalho que se enquadra no escopo da cestaria tradicional - proveniente do artesanato -, e que, mesmo assim, partilha dos mesmos princípios da tecelagem de fibras.

A base para a produção têxtil são os processos de construção linear, sendo que a sua aparência, consistência e escala são elementos importantes, mas que estão dependentes da matéria escolhida. Consequentemente, é possível entrelaçar peças de pequenas e grandes dimensões que, por partilharem do mesmo princípio técnico, podem integrar o âmbito da criação a partir da produção têxtil. Esta definição abre caminho para uma interpretação experimental da cestaria e exploração dos seus princípios na prática de construção. (Batista, 2018)

Enquanto trabalho cultural, a cestaria portuguesa tem uma herança proveniente das competências técnicas e do manuseamento de materiais, pelo que

(...) este saber popular, herdado de geração em geração, foi usado na produção de artefatos e construções que respondem às necessidades diárias, adaptando-se e evoluindo continuamente ao longo do tempo. (Batista, 2018, p.23).

2.3.2 Sofia Cruz e a Pintura

Sofia Cruz, artista portuguesa nascida em 1989, mas conhecida pela sua assinatura KRUS, reside atualmente em Lisboa. Sofia utiliza como base comum a várias das suas pinturas diversos elementos naturais, dos quais o uso da cor é um dos que merece maior destaque; segundo a artista, através do seu trabalho - quer se trate de pintura em espaço privado ou num mural em rua pública -, pretende tornar o mundo num lugar mais colorido através da arte, como mostra a figura 43. Sofia Cruz partilhou que surgiu-lhe a possibilidade de criar painéis de forma muito espontânea, quando um amigo, também artista, lhe falou de um concurso que tinha aberto no Festival Conversas, ao qual concorreu e foi selecionada. Na época trabalhava apenas com aguarela. Considera que os projetos que são desafiantes e novidades, são também os mais importantes. Quando os recebe, pergunta-se como irá criar numa dimensão tão grande, admitindo que se trata também de um trabalho muito físico, dado que o desafio está na sua escala. Chama também à atenção para algo completamente diferente: os trabalhos em que consegue conjugar pintura com textura e linha - trabalhos esses que, confessa, gostar imenso de fazer. É neste último tipo de trabalho que considera ser capaz de criar de forma

mais pura e manifestar um sentido criativo seu, sem qualquer condicionante, retirando das suas criações uma «plena satisfação de criar a peça» (Entrevista com Sofia Cruz, 2022).



Figura 43. Intervenção Mural para o Festival de Arte de Rua - Conversas, feita por Sofia Cruz. Lisboa, Portugal, ⁷⁵

A pintura é a sua paixão, mas ama todos os aspetos da arte, passando dos materiais e matérias com que escolhe criar, para as sensações que transmite através das suas telas. Mantém o objetivo de «transmitir sensações às pessoas» (Entrevista com Sofia Cruz, 2022). Considera que ter crescido em Lisboa, na Avenida de Roma, com os seus pais, irmãos e um jardim, foram alguns dos fatores que influenciaram a sua personalidade aventureira e engenhosa. Cruz acredita que não houve um fator acadêmico específico que a tivesse impulsionado a fazer o que faz hoje; porém aponta para a possibilidade do design de produto enquanto influência para a tendência de criar objectos, como mostra a figura 44. O que influenciou mais a sua trajetória e as suas escolhas artísticas foram a família, uma vez que os seus pais sempre tentaram partilhar o gosto pela arte com os filhos, procurando ensiná-lo a apreciar e observar.

⁷⁵Disponível em: <https://www.studiokrus.com/mural/caring-for-the>. Acesso em: 20/09/2022.



Figura 44. Escultura em contraplacado pintado, azinheira portuguesa e pormenores em latão por Sofia Cruz em Lisboa, Portugal, 2021⁷⁶

Assim que decidiu estudar artes, no ensino médio, soube também que queria tornar-se artista - imaginando que poderia criar, o que a levou a dedicar todo o seu tempo à pintura. Os seus pais foram também os seus mentores, que a aconselharam e mostraram sensibilidade para a sua arte, assim como abertura para a discutir com Sofia. A pintora declara que o gosto foi inculcado por eles, que sempre compraram arte, esculturas e a levavam a passear pelos jardins da Gulbenkian, um dos muitos lugares onde lhe ensinaram a estar atenta à arte que a rodeia.

O culminar da sua experiência reflete-se no seu trabalho, que existe entre retratos, figuras humanas, natureza e experimentalismo. Por várias vezes retratou Frida Kahlo (n.1907 — m.1954) e Salvador Dalí (n.1904 — m.1989) - considerando que a vida de Frida a fascinava, tanto quanto a sua figura. Nem sempre utilizou elementos comuns nas suas obras, mas faz questão de utilizar elementos capazes de criar uma composição baseada em personalidades que a inspiram. Cada vez mais se sente atraída para os retratos de momentos que capta e das pessoas que vê no dia a dia.

Sofia Cruz afirma:

Há várias coisas que eu vejo, tenho minhas inspirações e portanto tenho várias coisas que quero realizar. Que muitas vezes não são realizadas no momento que eu quero. Ficam um tempo a ser digeridas e pensadas”. O seu trabalho é requerido por diversas entidades privadas, como hotéis ou restaurantes, que lhe propõem projetos, deixando o seu trabalho dividido entre projetos e peças. Ao longo do tempo, procurou dedicar cada vez mais tempo às peças que quer, livremente, produzir e criar.

⁷⁶Disponível em: <https://www.studiokrus.com/sculpture/le-jardin>. Acesso em: 22/09/2022.

As suas inspirações brotam de formas e planos que vê na cidade e que depois passa para desenho ou - muitas vezes até, admite - recorta e volta a montar em composições com as quais “brinca”. Muitas vezes esse trabalho pode ser feito em tecido ou em madeira. “Há muitas coisas que quero experimentar, mas ainda tenho um longo caminho pela frente. E como também só sou eu, não consigo fazer tudo e o que quero. É *step by step*. (Entrevista com Sofia Cruz, 2022)

Diz-nos que a pintora Inés Longevial (n.1990) também é uma grande inspiração, que só pinta mulheres e é retratista. A esse nome juntam-se clássicos como Júlio Pomar (n.1926 — m.2018) e Pablo Picasso (n.1881 – m.1973).

Há várias pessoas onde eu vou buscar inspiração. Não tem necessariamente que estar transcrito no meu trabalho. Há muita coisa [que provém] da própria arquitetura. (Entrevista com Sofia Cruz, 2022)

Os seus últimos trabalhos têm se focado em formas de criação como a escultura, que tencionava experimentar já há algum tempo mas que ainda não tinha tido capacidade de realizar. À escultura acrescenta o tecido, que tem sido um dos seus meios prediletos, nos quais consegue conjugar todas as técnicas com que gosta de trabalhar e que sente serem importantes para si, como mostra a figura 45. Cruz afirma:

Vêm de um lugar genuíno dentro de mim. Por muitas vezes, até os murais que estão inseridos num tema, pedem que se crie dentro do tema. Obviamente vamos criar dentro do meu estilo. As peças que crio dentro do meu ateliê são genuínas e puras. (Entrevista com Sofia Cruz, 2022)



Figura 45. Técnica mista, acrílico, pastel oleoso e elementos costurados à mão por Sofia Cruz em Lisboa, Portugal, 2021⁷⁷

⁷⁷Disponível em: <https://www.studiokrus.com/sculpture/le-jardin>. Acesso em: 22/09/2022.

No seu trabalho considera que a combinação da cor é um elemento fundamental responsável por transmitir emoção às pessoas e que influencia muito o espaço em que a peça está. Daí que a utilização da cor seja o fator que Sofia define como técnica/processo chave, a isto acrescenta o uso e delicadeza da linha que aplica aos seus trabalhos. O atelier de Sofia está sempre aberto para receber visitas, mas algum do seu trabalho está também na *Santo Infante* e na *Mid Mod Lisboa*, ambas lojas de Lisboa, sendo esta última uma loja de design de objetos. Tem também trabalho exposto nas redes sociais e tem um site em desenvolvimento.

Sofia Cruz quando questionada sobre a forma como ela descreve o faz, afirma:

(...) acho que é isso: um trabalho plástico. Também não sou só pintora. Dizer que eu sou só pintora também não é real. Acho que é um trabalho plástico com muito uso de cor, estou com uma influência mais abstrata neste momento, mas não é totalmente abstrato. (Entrevista com Sofia Cruz, 2022)

Sofia sente que não consegue responder a tudo o que cria, sentindo-se obrigada a participar daqueles processos que, estando diretamente relacionados com a sua arte, não são a sua arte. Aponta para uma certa naturalidade no desenrolar do seu trabalho, mas ainda assim está ciente das lacunas de gestão que precisa de preencher. Neste momento está focada na criação de um site capaz de albergar a sua loja online. «Tenho os meus objetivos anuais, mas não sou super obsessiva, deveria ser mais até. Essa parte da gestão é muito difícil para mim, que sou criadora.» (Entrevista com Sofia Cruz, 2022).

A pintura, enquanto linguagem e linguagem artística, acompanhou toda a humanidade durante o decorrer da sua história. Desde os tempos pré-históricos, até aos nossos dias, diferentes sociedades, interesses e saberes ficaram registados através dessa faceta humana. Refletir sobre o conhecimento da expressão plástica, enquanto parte da arte, é encontrar um caminho para compreender o ser humano e a sociedade, por meio de um campo repleto de potencialidades educativas. Arte e imagens são grande parte do nosso dia-a-dia: vivemos numa época em que a cultura visual *preenche* o nosso campo de visão com signos, símbolos e sinais que precisam de ser decodificados para que possamos entender-nos mutuamente. A alegria com obras de arte e expressões artísticas é diária (Oliveira, 2007).

De acordo com Rita Macedo (2008), a arte do século XX adquiriu uma expressão demarcada por traços individualistas e questionadores. Um dos aspectos que mais evidencia esta questão está presente na escolha de materiais cada vez mais diversos por parte dos artistas - fator revelador da atribuição de caracteres expressivos, comunicativos e até ideológicos aos materiais, tendência que se pode verificar desde as vanguardas do século XX. Pouco a pouco, foram-se introduzindo no campo das Belas Artes materiais não nobres, sobretudo materiais que, à partida, não são criados com o intuito de virem a ser materiais artísticos, pelo que foi possível aos artistas focar o estudo da expressão particular de cada material.

Macedo (2008) aponta para a exploração de novos materiais e técnicas como apanágio das vanguardas históricas. Além das *collages* iniciais, precursoras pelos pintores cubistas, muitas outras diligências se fizeram sentir a partir das inovações do campo. O espaço bidimensional do quadro adquiriu uma tendência para se tridimensionalizar para lá da perspectiva, transformando muitas vezes o quadro num verdadeiro quadro-objeto, articulando a pintura com o espaço exterior, combinando-a com uma panóplia de objetos únicos. É verdade que o minimalismo suscitou críticas que se traduziram em casos e ações específicas que acabaram por influenciar a procura pelas artes plásticas que usam materiais comuns e naturais, muitos deles, por sua vez, extraídos da própria natureza, trabalhados depois pela mão do artista através de técnicas que decididamente chamamos artesanais. Matérias e texturas tornam-se cada vez mais privilegiadas, com o passar do tempo, fazendo os artistas apostar numa relação direta com os materiais enquanto, em simultâneo, o trabalho artesanal se torna prevacente em relação aos processos de seleção e recontextualização a que as novas obras obrigavam, especialmente a série dos relevos em madeira.

2.3.3 Joana Estrela e o Design

Joana Estrela formou-se em Design de Comunicação na Faculdade de Belas Artes do Porto e afirma que, mesmo como designer, sempre teve uma estética manual direcionada para coisas como a técnica do *lettering*. Considera que, caso tivesse que escolher uma disciplina marcante, seria Ilustração 2 - pois o trabalho final era fazer uma publicação. Ou seja, Joana não estaria a fazer apenas ilustração, mas a pensar na impressão e nos seus desafios (quantas

páginas iria ter, etc). Recorda que o trabalho aí realizado foi o primeiro que lhe permitiu pensar que não estava a trabalhar somente para a faculdade: «Foi a primeira vez que senti que fazia sentido mostrar para outras pessoas, que fazia sentido fora da escola. Se calhar foi isso.» (Entrevista com Joana Estrela, 2022).

Joana Estrela participa de um lado, como autora e ilustradora; por outro, muito do seu trabalho está diretamente ligado ao que aprendeu na sua formação de Design de Comunicação. Tendo Penafiel como cidade Natal, que a viu crescer a partir de 1990, vive agora no Porto. Vinte e quatro anos depois do seu nascimento, em 2014, publica o seu primeiro livro: *Propaganda*; mais tarde, em 2016, o Planeta Tangerina publicou *Mana* - vencedor do 1º Prémio Serpa Internacional de Livros Ilustrados. Desde pequena, Joana tem diversos projetos de livros que a faziam sentir que abandonar a escrita ou o desenho implicaria deixar para trás algo de que gostava muito.



Figura 46. *Graphic Novel* Propaganda de Joana Estrela, publicação independente, 2013⁷⁸

Começou, em criança, a retratar a família, escrevendo depois legendas divertidas sobre esses retratos. Com o passar dos anos, despertou o interesse pelo universo feminino e todo o seu redor - interesse bastante visível no trabalho com o qual concluiu o seu curso sobre Santa Quitéria e que se tornaria ainda mais visível no seu segundo livro. Em *Mana*, o segundo livro da autora, Joana vai buscar inspiração à sua relação com a irmã, três anos mais nova, para narrar uma história a partir de um mundo marcadamente feminino, onde o amor e o ódio se

⁷⁸Disponível em: <http://joanaestrela.com/propaganda/>. Acesso em: 20/09/2022.

entrelaçam na relação das irmãs, como mostra a figura 47. Além de *Mana* ter sido um livro que produziu sozinha e pelo qual se candidatou ao concurso que acabou ganhando, várias editoras já haviam recusado a publicação do livro - recusa que se tornou um marco na sua vida e que a levou a investir ainda mais no meio.



Figura 47. Livro Mana de Joana Estrela Publicado por Planeta Tangerina, 2016⁷⁹

Joana aponta para um grande número populacional em Portugal na sua área, pelo que acaba havendo uma divulgação que lhe permite conhecer pessoas como Mariana Malhão (n.1994), o Nicolau (n.1986) e Mantraste (n. 1988). Todos eles são pessoas que conhece na vida real, mas que acaba também por reconhecer através dos trabalhos que fazem. Diz:

(...) quando estou a trabalhar para um sítio, por exemplo Fernão Magalhães ou para o Planeta Tangerina, tento ver qual é a linha que já existe. Preciso de ver a linha do design que eles já fazem e como a ilustração pode refletir isso. (Entrevista com Joana Estrela, 2022)

É este tipo de cuidado que permite que o seu trabalho não se torne uma coisa completamente fora da imagem que já está criada para o objeto -

Por isso, se calhar, por muitas vezes, não estou a pensar em outros artistas, estou a pensar em que letras eles usam ou que tipo de cores já estão a ser usadas. (Entrevista com Joana Estrela, 2022)

A pessoa que mais a influenciou, é a pessoa de quem sempre fala nas suas apresentações: Lynda Barry (n.1956). Ela leciona aulas de desenho e sempre teve um Tumblr que fazia com

⁷⁹Disponível em: <http://joanaestrela.com/mana/>. Acesso em: 20/09/2022.

seus alunos que eram da área de Ciências e não das Artes; ela tem muitos livros falando sobre a origem das ideias, o porquê de desenharmos e como desenhar quando não sabemos o que fazer. Mas quem puder ver o trabalho de Lynda e Joana perceberá que aquele difere bastante deste. Joana Estrela afirma na entrevista:

Acho que admiro imenso os trabalhos das pessoas que não fazem aquilo que eu faço. Coisas super sujas, super improvisadas e cheias de colagens e cheias de detalhes. Que não é todo a minha estética, por isso se calhar fico fascinada por esse tipo de trabalho. (Entrevista com Joana Estrela, 2022)

Podemos observar estes aspectos mais delicados que demonstram simplicidade e uma certa textura manual na ilustração para o livro Dois Pontos na figura 48.



Figura 48. Imagem da ilustração de Joana Estrela para a Revista Dois Pontos, 2020⁸⁰

Num ponto da sua vida concluiu que já não sabia se o que produzia era bom ou mau, pelo que esse ponto passou a ser uma preocupação de relevo para o seu trabalho. Enquanto artista, Joana é uma pessoa que sempre volta ao que faz e ao que fez: «Eu não perco a minha assinatura, ela está presa a mim. É um filtro que está em tudo que eu faço.» (Entrevista com Joana Estrela, 2022).

Joana afirma que o livro *Mana*, figura 43, foi um passo fundamental na sua carreira, porque o fez sozinha e porque foi através dele que se candidatou ao concurso que acabaria por ganhar. O livro *Mana* foi publicado por Planeta Tangerina e ganhou o 1º lugar no Prémio

⁸⁰Disponível em: <http://joanaestrela.com/dois-pontos/>. Acesso em: 20/09/2022.

Internacional de Serpa para Livros Ilustrados (Parceria entre a Câmara Municipal de Serpa e o Planeta Tangerina) e também foi vencedor do Prémio Nacional de Desenho Animado/ BD Amadora 2016 — Melhor Ilustrador Português para Livro Infantil. Joana Estrela afirmou que o livro tinha sido enviado a várias editoras, nenhuma delas mostrando interesse na sua publicação. O concurso não foi apenas uma vitória ideal, mas tornou-se concreto através da publicação do livro, pelo que Joana sentiu um selo de qualidade atribuído ao seu trabalho que, a partir daí, tornou mais fácil alcançar tantas outras coisas.

Quando questionada sobre os elementos ou processos que tornam o seu trabalho único, Joana respondeu: «Nada. Não sei! É único porque é feito por mim e mais ninguém o poderia fazer, porque fui eu que fiz.» (Entrevista com Joana Estrela, 2022). Conta que não tem nenhum truque especial ou uma técnica inventada por si própria. Acredita que possui a vantagem de escrever, mas sabe que também outros ilustradores o fazem. Sente que a diferença da ilustração no design e na arte é o objeto que estará exposto: «Se for um livro, está mais na interseção do design, pois tem muitas decisões do campo do design, como o tipo de letra, como vai ser impresso, etc» (Entrevista com Joana Estrela, 2022); por outro lado, sente que o trabalho que vai expor e ingressar numa exposição de galeria está muito mais perto de um trabalho artístico, que tem espaço para mais liberdade: «se bem que é uma visão pessoal, porque alguém pode dizer que, pelo facto de ter um tema, se torna um cartaz». (Entrevista com Joana Estrela, 2022).

O trabalho de Joana está disponível nas redes sociais, como é o caso do Instagram, no seu site e em algumas galerias que dão lugar aos seus trabalhos - no Porto podem ser vistos alguns trabalhos da ilustradora na *Ó Galeria*, na *Matéria Prima* e ainda na *Cru*; já em Lisboa podemos encontrar as ilustrações de Joana na *It's a Book*. Admite que faz parte de várias exposições mas que, por enquanto, ainda é raro ver o seu trabalho exposto. Joana Estrela quando descreve o faz, diz: «sou ilustradora e trabalho principalmente com livros infantis e desenhos autorais.» (Entrevista com Joana Estrela, 2022).

Ao olhar para a história do Design, deparamo-nos com as primeiras instâncias de cursos de Design de Comunicação em Portugal que começaram a surgir por volta dos anos 70 do século passado. Segundo Ana Quintas (2014) o design enquanto disciplina de estudo relativamente

nova comprovou a sua qualidade, pelo que, desde então, o desenvolvimento da disciplina tem sido motivo para várias reflexões concernentes a questões da estética no design, do papel do designer da sociedade e da necessidade do designer ter bases teóricas e metodológicas sólidas. Apesar da formação académica para designers ter começado tardiamente em Portugal, de acordo com Ana Quintas (2014), o campo do Design Gráfico já estava a ser explorado através de publicações que datam dos anos 20, onde livros e revistas foram dedicados ao estudo da história da tipografia e onde, por consequência, despertou o interesse para que se realizassem várias revoluções na área da edição do livro e da prática tipográfica. Todavia, a História do Design surge com maior evidência durante grandes mudanças no seio da sociedade, como foi o caso da massificação progressiva das imagens publicitárias e dos objetos de consumo, assim como a institucionalização da ocupação do design enquanto profissão - tudo isto também se deu em Portugal -, claro está que um dos outros grandes fatores foi a globalização, assim como também o é o surgimento da cultura popular.

Através de gráficos e ilustrações começou a expressar-se uma certa ideia de modernidade no pensamento do que ainda não era considerado design. Segundo Susana Silva (2011) revistas, jornais e produtos desenvolvidos para e divulgados ao público tornaram-se veículos de contacto entre a sociedade e as matrizes do design, tornando-se, em simultâneo, símbolo de novas tensões e de uma vida frenética que viriam a surgir logo após a Primeira Guerra Mundial. Por contraste, Silva (2011) afirma que nessa época, Portugal era altamente provinciano, pelo que esta modernidade, pensada para ser urbana, sofisticada e expressa graficamente através de linhas elegantes, desenhos estilizados e sintéticos, reproduzia muitas vezes figuras femininas ou cenas do cotidiano lisboeta - as mulheres e a cidade tornavam-se uma "entidade distinta" nas revistas e publicações da época, algo em tom poético, às vezes subtilmente sarcástico, às vezes abertamente espirituoso.

De acordo com Silva (2011), a ilustração evoluiu, diluindo fronteiras e incluindo outras artes na concepção da sua identidade - assumindo e absorvendo, no seu desenvolvimento, múltiplas influências, cada vez mais ricas, e afirmando condições inclusivas. Após 1974 assistiu-se, em Portugal, a uma acentuada expansão e aceleração na edição de livros ilustrados para crianças; o caminho estava livre de constrangimentos políticos e culturais, pelo que se tornou uma região de trabalho ideal para experiências plásticas das vanguardas artísticas e culturais. Em

Portugal, este começo teve grande peso para a visibilidade que, até aí, a ilustração não tinha tido, permitindo que alguns artistas fizessem dela um exercício de expressividade e experimentação escultórica.

2.3.4 Cruzamento de Testemunhos

É agora altura de rever as motivações por detrás das respostas às perguntas que foram postas aos vários testemunhos, apresentados nos casos de estudo, resgatando todas as interseções que venham a beneficiar conclusões futuras. No que toca à parte da educação, foi possível concluir que todas as participantes frequentaram cursos onde lhes foi permitido desenvolver algumas das técnicas que mais tarde viriam a empregar o seu percurso enquanto artistas e artesãs. Duas das participantes frequentaram cursos de design - Joana frequentou a especialidade de design gráfico e Sofia a de design de produto -, o que tornou os seus testemunhos valiosíssimos para a investigação. Já o testemunho de Maria, que estudou Educação Visual, teve igualmente grande importância por poder representar o elo de ligação entre o artesanato e arte.

Apesar das muitas diferenças nas suas influências, foi possível constatar que os materiais com que trabalham e as obras que as rodeiam foram influentes para as decisões que tomam nos seus processos criativos - Joana menciona ilustradores cujo trabalho foi conhecendo, Maria os seus avós (que trabalhavam com têxtil), assim como os mestres que lhe permitem aprender em colaboração, e Sofia os seus pais. Em campos diferentes vê-se manifesta uma preocupação com a transmissão de reconhecimento e uma tendência para a aprendizagem. Foi a partir desta transmissão, seja por via académica ou por contacto direto e experiência, que puderam ser aplicadas novas e diferentes técnicas, que tomam inspiração do passado e do presente.

A presença de outros artistas, capazes de trazer novos elementos visuais para o quotidiano destas mulheres, foi também um elemento decisivo, uma vez que a vivência e a partilha de conhecimento, por meio de ateliers ou contacto, desencadeia diferentes processos críticos que, depois de pensados, poderão vir a ser aplicados em qualquer uma das suas obras futuras, se assim o desejarem. Joana Estrela menciona que uma das conclusões mais importantes a

que chegou foi que o processo do fazer manual não começa e finda no ato de fabrico, criação ou produção, mas que a vida fora das suas peças de ilustração acaba por enriquecer o trabalho que ela coloca nos seus projetos artísticos.

É mencionado por Sofia que o desafio que os seus trabalhos e criações apresentam, dada a escala, a inovação, a forma ou o uso de diferentes materiais, é um dos fatores que mais a marca no seu trabalho. Sofia Cruz evidencia a existência de grandes diferenças entre um projeto criativo individual, feito no atelier, e um trabalho inserido num projeto de grupo. Esta observação é interessante na medida em que a podemos cruzar com os meios de transmissão de conhecimento do artesanato, que se dão dentro das oficinas com os mestres artesãos muitas vezes num meio colaborativo; embora um projeto coletivo não obrigue a uma discrepância de nível entre artistas, normalmente existe um tema ou motivo comum que liga os elementos do trabalho - este tipo de desafio é semelhante àquele pelo qual um artesão poderá ter que passar, submetendo-se às constringências da técnica, guardando a expressão puramente individual para um outro estágio da criação.

Joana Estrela não considera que a sua técnica seja um elemento diferenciador, afirmação que partilha com Maria Pratas - que aponta para a longa história da existência das técnicas que emprega. A ilustradora admite que as técnicas que utiliza são comuns às dos seus colegas. A aplicação dos conhecimentos e das técnicas parece ser o elemento diferenciador que é capaz de *eleva*r o trabalho de ambas, criando espaço para que as suas obras brilhem através da luz de uma individualidade. Sofia, por outro lado, assume que a combinação de cores, assim como a delicadeza do traço, diferenciam o seu trabalho do dos seus colegas, dado que estes são fatores muito mais marcados na sua área de trabalho.

As três expõem os seus trabalhos em locais físicos e digitais, sendo que Joana participa de exposições em galerias dedicadas a ilustração e outras com curadoria de diferentes artistas e designers locais. Maria e Sofia expõem os seus trabalhos na mesma loja, Santo Infante, que tem curadoria de novos artesãos. Todas elas consideram os meios digitais como plataformas importantes para a difusão do seu trabalho, todas mencionam a plataforma do Instagram, mas ressaltam também a importância do desenvolvimento de um site. Joana acrescenta à lista a

importância da disseminação do seu trabalho através da *palavra de boca*, dada nas feiras e eventos em que participa.

O destaque que Maria e Sofia dão aos seus trabalhos é importante, em detrimento do ênfase que poderiam dar ao *fazer* das obras. Não aceitam bem uma definição específica que as restringe ao campo do artista ou do artesão. Este processo de trabalho multifacetado vai de acordo com os preceitos do novo artesão, mas, apesar disso, Maria e Sofia sentem dificuldade na parte de gestão, uma vez que trabalham sozinhas e dedicam o seu tempo à criação das suas peças. Ainda assim, todas elas construíram uma estética própria e autoral, a partir da qual é possível identificar o seu trabalho; desta forma, torna-se possível dizer que todas elas pertencem ao campo da arte, e que expandem através dele as possibilidades de matéria e expressão das suas obras - deixando, novamente, claro que aquilo que as diferencia não é tanto o material que escolhem trabalhar, mas a assinatura artística e criativa de cada uma.

Em suma, apesar da variedade de técnicas e materiais - que vão da cestaria artesanal, com uma tradição milenar, à utilização de processos de design de produto -, todas as artistas que serviram como estudos de caso não permitem que as suas obras terminem num campo sem entrar no outro. A predominância artística parece ser o elemento comum, mas é certamente equilibrada pela entrada de processos e técnicas do design, assim como de alguns fazeres manuais que são uma característica herdada diretamente do artesanato.

Foi possível constatar que existe algum constrangimento no que toca à delimitação das áreas de trabalho de duas das entrevistadas, dado que não existe um regime de transformações reconhecidas para as albergar. Quando afirmam ser artista ou artesã, sentem-se presas a uma relação que as transporta para um passado que muitos consideram obsoleto. Por outro lado, Joana Estrela não tem problema em constatar que o seu trabalho é o de ilustradora e designer - ambas profissões oriundas de transformações e práticas que têm origem na contemporaneidade. O trabalho da Joana Estrela é o mais claro de todos, ou seja, é o que tem mais facilidade de ser identificado com uma área específica. Torna-se muito evidente como ela se identifica enquanto profissional e como caracteriza o seu trabalho enquanto designer, identificando o seu trabalho a práticas bem caracterizadas dentro da área do Design.

Notas Conclusivas

Como revelado no título da dissertação, este estudo refletiu sobre as Fronteiras Criativas entre Arte, Artesanato e Design em Portugal. Procurou compreender a trajetória histórica de cada uma dessas áreas e de como se deu a sua relação ao longo dos anos. Ao deparar-me com a complexidade que há dentro das relações entre a Arte, do Artesanato e do Design, visto que, cada uma das áreas tem em si pluralidade e profundidade, compreendi que seria necessário aplicar um olhar mais abrangente para conseguir contemplar as três áreas ao mesmo tempo.

Relembrem-se as questões de investigação para que seja possível apresentar as conclusões necessárias: Como é que, em Portugal, os processos criativos das artistas, das novas artesãs e das novas designers se relacionam entre si? Considerando o modelo modernista de unificação das artes, qual é o seu estatuto em Portugal? Está o modelo modernista a concretizar-se entre artistas, artesãs e designers do panorama português do século XXI?

Teve-se em conta, ao longo do estudo, que o revivalismo de técnicas artesanais existe na atualidade e que, com isso, a experimentação entre tecnologia hi-tech, tecnologia obsoleta e técnicas manuais está cada vez mais em voga - algo que é possível comprovar através de exposições, notícias e artigos. Tendo isso em mente, foi possível observar e concluir que também o banal de antigamente está a surgir novamente, agora como renovado e original.

Com o propósito de compreender a inter-relação entre a Arte, o Artesanato e o Design ao longo dos tempos, observou-se primeiramente a transformação e desenvolvimento da história de cada uma. Ficaram constatados os períodos em que elas se aproximaram, como por exemplo o período do movimento *Arts and Crafts*, a Escola Bauhaus e, atualmente, o

movimento dos *Novos Artesãos*. Ficaram também claras as forças que levaram a que as fronteiras entre essas áreas se diluíssem, originando uma maior intimidade; ficaram evidenciadas a criatividade, a maleabilidade e a plasticidade como fatores principais e enquanto aspectos que permeiam a contemporaneidade. A plasticidade, em específico, garante o aspecto da personalização e autenticidade, características que se tornam diferenciadoras em um tempo em que a industrialização e estandardização são parte intrínseca do consumo cotidiano.

Foram desenvolvidas entrevistas com a Maria Pratas, Sofia Cruz e a Joana Estrela. E identificou-se que justamente a criatividade é um dos principais propulsores para o desenvolvimento e criação nos campos da arte e do design, definindo-se como uma qualidade que, por meio da relação com os outros meios, acaba igualmente por influenciar a expansão do artesanato contemporâneo. Através da aplicação da criatividade, os processos de artesanato têm vindo a expandir-se, ampliando o uso das técnicas para albergar novas possibilidades de expressão; juntam-se ainda as técnicas de design que, aplicadas ao artesanato, impulsionam uma perspectiva artística.

Foi dado ênfase ao artesanato ao longo do trabalho, pois a sua análise evidencia, em relação com as outras artes, como o design não está deixando de ser design e como a arte permanece “a arte”. Porém, na área do artesanato, há uma transformação mais radical do que aquelas que estão a acontecer nos outros campos. O artesanato tradicional perde força nas grandes cidades e renasce como *novo*: uma nova forma de criar artesanato que está mais próxima da arte e do design.. Constato que este é um dos principais indícios de revivalismo das práticas manuais, mas também que os processos artesanais-manuais podem ser considerados elementos centrais para a criação e produção nos três campos - especialmente quando o artesanato apresenta uma presença mais consistente trazendo com ele a produção manual.

Ainda assim, tendo em conta a interpelação atual em que as áreas incorrem, foi possível constatar que a união entre elas ainda não se concretizou integralmente. Mas é fácil ver que há cada vez mais aspiração a uma intimidade entre as mesmas. No primeiro capítulo foram

abordadas diferentes facetas da união das artes, através dos seus aspectos teóricos, onde se compreendeu que tanto a intimidade como o entrelaçamento das artes ocorreram como resposta a um período moderno muito volúvel, cheio de alterações histórico-culturais, que promoveu o surgimento de movimentos de vanguarda. Todavia, apesar da inovação e esforço de todos estes grupos, a união - no sentido de intimidade e integração, não de homogeneidade - não está estabelecida. O que se concluiu e que permanece latente é um “vir a ser” da união das áreas preparado pelo presente que temos em mãos: uma união onde prevalece o “e” e desaparece o “ou”, artista *e* designer *e* artesã.

Se decidirmos encetar novamente pelo contexto português, ao qual se deu especial atenção na segunda parte do primeiro capítulo, compreendemos que este presente advém de processos culturais maioritariamente modernos, ainda que o artesanato tenha as suas raízes numa cultura popular muito mais antiga; a arte, no seu fluxo de produção mais subtil, faz parte da história portuguesa de uma maneira mais perene, mas não deixa de assumir um grau de responsabilidade perante a ordem atual das ideias de unificação. O design foi o último elemento a tomar partido no caso de Portugal, mas com um papel fundamental: através de manifestações ainda não denominadas como design, datadas do início do século XX, exerceu uma influência incomensurável que acabou por espelhar o seu efeito global. Dessa forma, e resgatando o que foi visto na primeira parte do primeiro capítulo, não podemos deixar de conceber que foi justamente a ascensão do design e da tecnologia que acabaram por influenciar e motivar os projetos de entrelaçamento das artes.

Dado como definido o contexto português, senti a necessidade de acrescentar um recorte feminino e que figura o segundo capítulo, visto que a minha investigação foca em compreender o trabalho projetado e executado principalmente pelo recorte feminino - dada a falta de evidência que tem transparecido nas investigações e divulgação do mesmo. Decididamente concluiu-se, como os vários projetos mencionados apontam, que o trabalho feminino tinha sido relegado para um segundo plano durante o século XX e que a janela histórica mostrava uma paisagem predominantemente masculina. Na contemporaneidade criaram-se mudanças radicais, algumas das quais presenciamos hoje, e as estruturas sociais começam a dar lugar a formas de trabalho que beneficiam o *novo* e não o sexo biológico. Conclui que, apesar da manifestante dominância masculina, já há um reconhecimento das

atividades exercidas por mulheres nos três campos em análise, e que esse mesmo trabalho que começa a ser reconhecido é muitas vezes responsável pela quebra de delimitações fortes que, anteriormente, marcavam os limites do exercício de determinada profissão criativa - exemplo claro disso são ambas as entrevistadas que não mais conseguiam limitar identitariamente a sua profissão e o seu trabalho a um único campo de trabalho. Considerada a mudança consequente dos tempos atuais, no qual se vive uma expansão da manifestação sobre o feminino, não é possível antever a intensidade com que esta expansão irá decorrer; porém, infiro que essa mesma expansão está sendo fundamental para equiparar a hierarquia já estabelecida na Europa em que o masculino e o academicismo estão obstinadamente elevados.

O estudo da união dos campos sobre os quais se ponderou é um mesmo que coaduna com uma produção não excessiva e ponderada, tal e qual o *slow movement*, do qual é indissociável, dado que este último é um dos principais responsáveis pelo renascimento dos processos artesanais na produção das artes contemporâneas. Recuperou-se uma forma de trabalho preocupada com a biodisponibilidade dos materiais de uma região, afastando-se dos processos industriais e aproximando-se do desenvolvimento de estruturas de trabalho mais sustentáveis. Em Portugal, o fenómeno do *novo artesanato* pode ser considerado a manifestação mais forte desta reapreciação do fazer manual, no qual se evidencia que a união das artes, uma das suas características fundamentais, está associada a movimentos pró-natureza, incluindo neles um carácter artístico e criativo no qual está implementada uma vertente processual oriunda do design.

O artesanato, em Portugal, no início do séc. XX era considerado um ofício da periferia, do campo, fora do centro urbano. No final do séc. XX, com influência da chegada do ensino do Design, o artesanato começa a adentrar os centros urbanos, deixando de ser passado por gerações como um saber popular, para chegar a pessoas que não tinham qualquer tradição artesanal no seu seio familiar.. O encontro entre estas áreas faz com que Artesanato permaneça presente nos centros urbanos e que perdure enquanto área capaz de suprimir uma necessidade de função. Todavia, não há como negar que o encontro entre estas áreas transformou e transforma o artesanato tradicional, deslocando-o da sua origem. A

globalização tem um papel significativo para esta transformação, facilitando o acesso aos materiais e permitindo a pessoas que não tiveram intimidade com o saber popular comecem a criar. O *Novo Artesão* é aquele que nasce criativamente nos centros urbanos, mas que faz uso de uma técnica artesanal imbuída de permissão artística e autoral.

No último capítulo foram apresentados três estudos de caso acompanhados de pequenas reflexões sobre a sua área. Crê-se que estas três mulheres são parte da representação do recorte feminino do *novo artesanato* em Portugal, pelo que a sua participação e testemunhos foi importantíssima para aprofundar uma investigação do campo que tinha vindo a ser apresentado. A intenção dos estudos de caso, assim como do cruzamento de testemunhos, é criar um modelo de reflexão mais palpável sobre o estado da união das artes na contemporaneidade portuguesa, retratando o *novo artesão* através das suas próprias palavras.

Concluo que qualquer trabalho e processo manual manifesta a impressão digital daquele que o fez. O artesão tradicional é capaz de fazer durante uma vida um cesto com a mesma forma, escolhendo manter sua impressão digital sutilmente, enquanto um artesão contemporâneo escolhe conscientemente explorar justamente sua expressão através do fazer manual. O artesão contemporâneo tem como intenção expressar sua identidade através das suas criações, que acabam por se identificar com a estética, as técnicas e/ou os valores do fazer artesanal. A intenção primária de cada um dos artistas passa a ser um elemento diferenciador; enquanto o artesão tradicional tem como essência do seu trabalho o valor do uso e emprego da técnica, o artesão contemporâneo pretende expressar-se através da técnica. É através dessa particularidade manifesta no cruzamento do artesanato com a peça artística que nasce o artesão contemporâneo. Por sua vez, na produção da artista que integra o design no seu trabalho, é natural que ela deixe revelar a sua expressão e a sua intenção que subjaz ao objeto. Tanto uma artesã, como uma artista ou uma designer podem criar objetos com os mesmos materiais, utilizando técnicas manuais semelhantes, mas a sua expressão e o local de exposição desse objeto é o que dá o contorno que permite definir a sua atividade. No entanto, na pós-modernidade, esses campos profissionais têm-se misturado, sendo assim, um profissional contemporâneo do fazer manual pode ser considerado artista/designer, artesã/artista, designer/artesã ou artista/artesã/designer.

Sendo assim, o processo artesanal e a atividade criativa são elementos que percorrem as fronteiras criativas, levando a que seja difícil fixar um ponto que descreva a sua essência. Os locais onde os trabalhos são expostos acabam por ser fatores de delimitação, criando diferenciação através da diferença de espaços. Apesar da tendência para o cruzamento e a interseção, até mesmo entre os espaços que ajudam a delimitar as áreas, não é possível admitir a existência da união das artes. Ainda assim, em Portugal, verifica-se uma tendência para a boa recepção de peças que fazem uso de interdisciplinaridade, como podemos observar pelo crescimento e visibilidade do *Novo Artesão*

Ao refletir e considerar a convergência entre campos temos como consequência o estímulo para a consciencialização sobre as tendências que estão ocorrendo na atualidade, compreendendo as suas causas. Enquanto projeto, o que desenvolvi colabora para o estudo da arte sobre a transformação que sucede atualmente entre o artesão tradicional e o artesão contemporâneo, acabando também por estimular a metamorfose, sem que perca a essência do processo artesanal, já que o mesmo tem um papel significativo em promover uma sociedade mais sustentável. Serve ainda para iluminar, ajudar a compreender e aprofundar os movimentos que estão emergindo atualmente, nos quais as fronteiras criativas são muito maiores e mais complexas do que inicialmente previsto. Tocaram-se alguns pontos históricos, porém é o carácter vivo das fronteiras que atrai à criação deste estudo. Por outro lado, é a sua constante transformação e movimento que impedem a representação fixa da relação entre todas essas áreas. Para compreendê-las realmente, totalizando-as, é preciso conceder-lhes o direito à expressão, pois tratam-se, todas elas, de um verdadeiro património humano.

Limitações do Estudo e Recomendações para Futuras Investigações

Já nas fases finais da minha investigação, creio ser proveitoso demarcar algumas limitações subjacentes ao meu estudo e investigação. Ciente da existência de lacunas e limitações, procurarei agora deixar algumas recomendações e indicações para o desenvolvimento de futuras investigações que procurem continuar a desenvolver os mesmos temas ou o trabalho que aqui comecei.

Primeiramente, admito que existe uma limitação atual que é patente a qualquer tentativa de realizar um estudo teórico sobre a inter-relação das três áreas (arte, artesanato e design); os modelos teóricos que encontrei não encontraram aprofundamento como seria desejado a relação entre todas as áreas, sendo que os estudos que o faziam tendiam a ser mais rasos ou a desconsiderar uma das partes. Enfrentando esta limitação, realizei um estudo que tem por base estudos que analisam bem uma ou, no máximo, duas áreas, tentando relacionar posteriormente as áreas em falta. Esta escolha que tomei, de tentar abranger as três áreas por inteiro, tornou-se um aspecto que limitou também a minha capacidade de trabalho, uma vez que não me deparei com fontes de propósitos semelhantes àqueles com os quais entrei neste trabalho.

Outra das limitações deste estudo é a falta de paralelismo que existe entre os diferentes contextos de análise. Apesar do estudo histórico ter em mira a cronologia europeia das três áreas, o propósito do estudo era concluir algo sobre o estado da relação no contexto

português. Apesar de Portugal fazer parte da Europa, o desenvolvimento que as três áreas sofreram foi marcadamente mais acentuado noutras regiões da Europa. Assim, as conclusões a que este estudo chegou são por meio de paralelismo, e não leva em consideração unicamente o contexto português.

Recomendo que, para futuras investigações da temática, alargue-se o estudo para diferentes contextos de diferentes países. Admito que seria pertinente realizar um estudo de caso capaz de se desenvolver nos diferentes panoramas, englobando galerias, museus, artesãos tradicionais, designers de produto, entre outros, com origens diferentes. Acredito que seja relevante a presença destas diferentes configurações e contextos. Parece-me que a discussão apenas tem a beneficiar o ingresso de novas culturas, tradições e localizações - o que acabaria por tornar a temática ainda mais viva.

Por fim, a minha abordagem ao movimento dos *Novos Artesãos*, que surge na atualidade portuguesa, está ciente do seu carácter de novidade. Ainda assim, acredito que se trata de um movimento relevante e inovador, capaz de beneficiar o estudo da transformação das fronteiras criativas entre o Design, Arte e Artesanato. Acrescento também a importância que atesto ao *Portugal Manual*, criado por Filipa Belo e mencionado por mim no subcapítulo *Breves Notas Sobre o Fenómeno “Novo”*, pois vejo o projeto como um elemento chave na disseminação do fenómeno dos *Novos Artesãos*.

Referências Bibliográficas

A Associação Portuguesa de Historiadores da Arte (APHA). (2016, abril 8). Women's Creativity since the Modern Movement. <https://apha.pt/archives/2921>

Aguiar, S. (2007). Redes sociais na Internet.

Almeida, A. J. M. (2020). Design and Science, from the Bauhaus to Neotropical Research at USP. *Pages on Arts and Design*, 47.

Almeida, P. O. de. (2020). Do Capitalismo tardio ao Pósmodernismo: A influência de Mandel

- sobre Jameson. *Temporal - prática e pensamento contemporâneo*, 2(4).
- Almeida, V. M. M. de. (2009). *O Design em Portugal, um Tempo e um Modo*. Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes.
- Alves, P. (2019). A construção dos afetos na pós-modernidade: Uma reflexão sobre os efeitos cognitivos das narrativas digitais no discurso afetivo. *Revista Multidisciplinar*, 1(1), 71–76. <https://doi.org/10.23882/MJ1909>
- Amaral, C. C. (2018). *Documentação e Estudo da Coleção de Livros e Edições de Artistas da Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea*. Faculdade de Letras Universidade do Porto.
- Andrade, O. de. (2017). *Manifesto antropófago e outros textos* (J. Schwartz & G. Andrade, Eds.). Companhia das Letras.
- Ângela Sá Ferreira, Maria Manuela Neves, Cristina Santos Rodrigues, & Senhorinha Teixeira. (2011). Os consumidores e o artesanato têxtil: Estudo exploratório das atitudes e percepções. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/15721>
- Art Net. (sem data). Barbara Hepworth. Obtido 20 de agosto de 2022, de <http://www.artnet.com/artists/barbara-hepworth/biography>
- Basso, C. R., & Staudt, D. (2010). THE INFLUENCE OF THE ULM SCHOOL AND BAUHAUS IN CURRICULUM STRUCTURE OF DESIGN SCHOOLS IN BRAZIL. *Revista Conhecimento Online*, 2, 14.
- Bastos, P. B. (2015). 14º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia. UA Editora.
- Batista, M. K., Grisci, C. L. I., Gallon, S., & Figueiredo, M. D. de. (2013). Slow movement: Trabalho e experimentação do tempo na vida líquido-moderna. *Psicologia & Sociedade*, 25(1), 30–39. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822013000100005>
- Batista, N. F. P. (2018). *Entrelaçar—Cestaria Portuguesa: Intersecções entre artesanato e*

- arquitectura. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- Bauhaus Historia. (sem data). Bauhaus: Os Ateliers. Bauhaus. Obtido 21 de agosto de 2022, de <http://bauhaushistoria.blogspot.com/p/os-ateliers.html>
- Bauhaus-Archiv. (sem data). Bauhaus-Archiv | Museum für Gestaltung, Berlin. Obtido 2 de outubro de 2022, de <https://www.bauhaus.de/en/>
- Bauman, Z. (1997). O mal-estar da pós-modernidade. Jorge Zahar Editor.
- Bauman, Z. (2007). Vida líquida. Zahar.
- Beauvoir, S. (1949). O Segundo Sexo. Difusão Européia do Livro.
- Becker, H. S. (1978). Arts and Crafts. *The American Journal of Sociology*, 83(4), 862–889.
- Belo, F. (sem data). Portugal Manual. Obtido 15 de julho de 2022, de <http://www.portugalmmanual.com/>
- Bienal Artes e Ofícios. (sem data). Bienal Artes e Ofícios. Obtido 7 de outubro de 2022, de <https://bienalarteseoficios.pt/>
- Bonnemasou, V. (2002). A integração das artes e a pós-modernidade. *Universidade Estadual de Campinas*, 29(18), 115–124. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2002.65560>
- Brandão, C. M. M. (2007). Fragmentos urbanos: A cidade na visão do artista. *Revista Brasileira de Educação Ambiental*, 2(45–52).
- Bulhões, M. A. (2016). Arte e Internet, da rede para a galeria. *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, 525–529.
- Burdek, B. E. (2006). História, Teoria e Prática do Design de Produtos. Edgard Blucher.
- Bürger, P. (1993). Teoria da vanguarda. Vega.
- Calhoun, A. (2015). Arts & Crafts Design. Like yet not like nature – Sources for a new zealand story. 350.

- Canclini, N. G. (1983). As culturas populares no capitalismo. Brasiliense.
- Capra, F. (1982). O Ponto de Mutação: A Ciência, a Sociedade e a Cultura Emergente (1ª edição). Cultrix.
- Cardoso, R. (2008). Uma introdução à história do design. Blucher.
- Cauduro, F. V. (2000). Design gráfico & pós-modernidade. Revista FAMECOS, 7(13), 127–139. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2000.13.3088>
- Cavallo, C. L. (2017). Aproximações entre arte, design e artesanato nas experiências do Arts & Crafts e do modernismo brasileiro. Anais do 3º Simpósio de Pós-Graduação em Design da ESD, 14.
- Centro de Arte Moderna Gulbenkian. (sem data). A Coleção do Centro de Arte Moderna. Centro de Arte Moderna. Obtido 18 de julho de 2022, de <https://gulbenkian.pt/cam/colecao/>
- Centro de Arte Moderna Gulbenkian. (2015, janeiro 23). Pintura Frederico George. https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/pintura-144840/
- Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design. (sem data). Women's Creativity since the Modern Movement. Obtido 3 de outubro de 2022, de <http://ciaud.fa.utl.pt/index.php/pt/sobre-2/noticias/1423-women-s-creativity-since-the-modern-movement>
- Chagas, L. B. (2011). A cerâmica na Bauhaus. Tempo Cerâmico. https://www.academia.edu/914225/Cer%C3%A2mica_na_Bauhaus?bulkDownload=thisPaper-topRelated-sameAuthor-citingThis-citedByThis-secondOrderCitations&from=cover_page
- Coentrão, A. (sem data). Estilista norte-americana vende camisola poveira como sendo sua por 695 euros. E fala em inspiração mexicana. PÚBLICO. Obtido 3 de setembro de 2022, de <https://www.publico.pt/2021/03/24/impar/noticia/estilista-norteamericana-pegou-secular-camisola-poveira-chamoulhe-fala-inspiracao-mexicana-vende-700->

[euros-1955839](#)

- Costa, A. de O., Sorj, B., Bruschini, C., & Hirata, H. (2009). Mercado de trabalho e gênero: Comparações internacionais. *Cadernos de Pesquisa*, 39(137), 685–693.
- Costa, C. F. (2009). O que é ‘arte’? *Artefilosofia*, 6. <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/706>
- Costa, M. I. R. M. da. (2020). *Condição feminina, consagração e (in)visibilidade artística: Mulheres de exceção na cultura visual portuguesa*. Instituto Universitário de Lisboa.
- Costa, T. L. (2008). O pensamento de Oswald de Andrade na contemporaneidade. VI Congresso Nacional de História da Mídia, Rio de Janeiro.
- Costard, L. (2011). Entre o moderno e o pós-moderno, o papel da vanguarda na crítica de Mario Pedrosa. XXVI Simpósio Nacional de História, São Paulo.
- Coutinho, S. M. de C. (2015). A vanguarda europeia: Entre a «Globalienação» e a «Unidade Humana». Universidade Nova de Lisboa.
- Cruz, S. (2008). KRUS. Studiokrus.Com. <https://www.studiokrus.com/about>
- de Freitas, R. F., Coutinho, S. G., & Waechter, H. da N. (2013). Análise de Metodologias em Design: A informação tratada por diferentes olhares. *Estudos em Design*, 21(1), 15.
- de Souza, A. T. (2018). DESIGN COM ORIGEM E VALOR. 234. *Documenta 8*. (sem data). Retrospective. Obtido 17 de setembro de 2022, de https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_8
- D’Orey, B. (sem data). Raul Lino, o arquiteto contemporâneo. *Observador*. Obtido 3 de outubro de 2022, de <https://observador.pt/opiniao/raul-lino-o-arquiteto-contemporaneo/>
- Eagleton, T. (1990). *A Ideologia da estética*. Zahar.
- ERRATA. (sem data). ERRATA. Obtido 12 de julho de 2022, de <https://www.errata.design/pt/>

- Esteves, D. G. L. R. (2009). “Estragar a Mão”—Práticas Culturais Híbridas no Campo das Artes e Ofícios. Universidade de Coimbra.
- Euro News. (sem data). Ceramistas portuguesas no Museu do Azulejo | Euronews. Obtido 18 de julho de 2022, de <https://pt.euronews.com/cultura/2021/12/20/ceramistas-portuguesas-no-museu-do-azulejo>
- European Craftsmen and Restorers of Cultural Heritage. (sem data). Mad’in Europe, the portal of European professionals in Conservation-Restoration and Crafts. Mad’in Europe. Obtido 18 de julho de 2022, de <https://madineurope.eu/en/home/>
- Europeana Pro. (sem data). CRAFTED: Enrich and promote traditional and contemporary crafts. Europeana Pro. Obtido 12 de julho de 2022, de <https://pro.europeana.eu/project/crafted>
- Fabbrini, R. N. (2006). O Fim das Vanguardas: Da modernidade à pós-modernidade. Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp, 8-n.º 2, 111–129. <https://doi.org/10.23925/poliética.v1i1.15213>
- Fabbrini, R. N. (2017). Anos 1970: Da vanguarda à pós-vanguarda. MODOS: Revista de História da Arte, 1(3), 205–216. <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.873>
- Fernandes, M. da S. (2010). Estratégias para o desenvolvimento do artesanato contemporâneo na Madeira. Universidade da Madeira.
- Fevereiro, A. F. (Lisboa). José António Jorge Pinto, vida e obra. Universidade Lusíada Editora.
- FIA Lisboa. (sem data). FIA Lisboa – O maior evento multicultural da Península Ibérica. Obtido 12 de julho de 2022, de <https://fialisboa.fil.pt/>
- Fiadeiro, M. A. (2020). Artistas, Artesãs, Pioneiras. Caixa Alta.
- Fortes, D. H. (2011). Paralelos entre design gráfico e arte contemporânea a partir do estudo de

peças gráficas não-convencionais. Design: Quo Vadis?, 1, 6. <https://doi.org/151-158>

Fundação de Serralves. (sem data). Fundação de Serralves. Obtido 18 de julho de 2022, de <https://www.serralves.pt/>

Fundação EDP. (sem data). Fundação EDP. Obtido 18 de julho de 2022, de <https://www.fundacaoedp.pt/pt/conteudo/homepage>

Ginsberg, Y. (2020). Richard Sennett: Building and dwelling: ethics for the city: Penguin Books, 2019, 368 pp., ISBN: 9780141022116. Journal of Housing and the Built Environment, 35(4), 1321–1322. <https://doi.org/10.1007/s10901-020-09759-z>

Gombrich, E. H. (2000). História da Arte. LTC; 16ª edição.

Gropius, W. (1925). *Internationale Architektur*. Gebruder Mann Verlag.

Gropius, W. (1919). *Manifesto of the Staatliches Bauhaus*. <https://bauhausmanifesto.com/>

Group, G. M. (2021, abril 9). Há muitas mulheres no mundo das artes, mas porque continuam quase invisíveis? TSF Rádio Notícias. <https://www.tsf.pt/programa/botequim/ha-muitas-mulheres-no-mundo-das-artes-mas-porque-continuam-quase-invisiveis--13551618.html>

Heying, C. H. (2010). Brew to Bikes: Portland's Artisan Economy. Ooligan Press.

Hirata, H., & Kergoat, D. (2007). Novas Configurações da Divisão Sexual do Trabalho. Cadernos de Pesquisa, 37(132), 595–609.

Instituto Justiça de Saia. (2017, fevereiro 27). Quão desigual é o mundo da arte? - Justiça de Saia. <https://www.justicadesaia.com.br/quao-desigual-e-o-mundo-da-arte/>

Joana Estrela. (2015, março 12). Joana Estrela. Joana Estrela. <https://joanaestrela.com/about/>

José Wiliam Corrêa de Araújo. (2007). A noção de consciência moral em Bernhard Häring e sua contribuição à atual crise de valores. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

- Junior, J. B. (2016). Educação e a fenomenologia da natureza: O método de Goethe. *Filosofia e Educação*, 7(3), 57–78.
- Kaizer, F. (2020). Bauhaus e o estilo moderno. *Estudos em Design*, 28(2). <https://doi.org/10.35522/eed.v28i2.985>
- La Biennale di Venezia. (2022, setembro 27). Biennale Arte 2022: The Milk of Dreams. La Biennale Di Venezia. <https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2022-milk-dreams>
- Lana, S. L. B., Santos, I. M., & Krucken, L. (2014). Design e produção artesanal. Uma releitura sobre a contribuição do design promover a sustentabilidade de empreendimentos de base artesanal. *Diseño en Palermo. IX Encuentro Latinoamericano de Diseño*, 18, 5.
- Leon, E. (2007). Design e artesanato: Relações delicadas. *Revista D'ART*, 2(12), 64–67. <https://doi.org/10.5151/despro-ped2016-0442>
- Librelotto, L. I., & Ferroli, P. C. M. (2021, novembro 24). DESIGN CERÂMICO: ARTE E TÉCNICA DA TRADIÇÃO DOS AZULEJOS EM PORTUGAL. *Anais do VIII SDS 2021. Simpósio de Design Sustentável*. <https://doi.org/10.5380/8sds2021.art48>
- Lima, M. F., & Oliveira, A. J. de. (2016). ARTESANATO E DESIGN: RELAÇÕES DELICADAS. *Blucher Design Proceedings*, 5164–5174. <https://doi.org/10.5151/despro-ped2016-0442>
- Lisboa, A. L. C. (2020). *As Mulheres no Design Gráfico em Portugal*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Loewe Foundation. (sem data). Patrícia Domingues. Obtido 7 de julho de 2022, de <https://theroom.loewe.com/>
- Lupton, E., & Miller, J. A. (2008). *ABC da Bauhaus: A Bauhaus e a teoria do design*. Cosac

- Naify.
- Macedo, R. A. (2008). Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70. Universidade Nova de Lisboa.
- Manaças, V. M. T. (2005). Percursos do Design em Portugal. Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes.
- Mantsios, G. (Ed.). (1998). A new labor movement for the new century. Garland Pub.
- Maria Pratas. (sem data). Catalogue. Maria Pratas. Obtido 22 de setembro de 2022, de <https://mariapratas.com/catalogue/>
- Matias, C. G. (2019). Sebastião Rodrigues: Designer. História das Exposições. <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/971/?lang=pt-pt>
- Medeiros, C. L., & Coelho, P. M. (1994). As artes e ofícios tradicionais e as micro-empresas face ao desenvolvimento regional e local: Seminário / coord. Carlos Laranjo Medeiros ; trad. Paula Mendes Coelho. Lisboa : Programa Das Artes e Ofícios Tradicionais, 136.
- Minella, L. S. (2012). Maria Cristina Aranha Bruschini: Uma trajetória brilhante. Revista Estudos Feministas, 20(1), 289–290. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2012000100015>
- Mínguez, M. T. G. (2008). Dark/Masculine—Light/Feminine: How Charles Rennie Mackintosh and Margaret MacDonald Changed Glasgow School of Art. 85–91.
- Moreira, B. D. (2019). Moda, Tecelagem e Bauhaus: Um projeto de coleção feminina. Faculdade de Tecnologia de Americana.
- Moura, M. C. de, & Romano, R. B. (2019). Design e Feminismo: A iniquidade de gêneros na 12º Bienal de Design Gráfico. Blucher Design Proceedings, 1297–1303. <https://doi.org/10.5151/9cidi-congic-3.0139>

- Mouraia, I. dos S. (2019). Mulheres Designers Portuguesas e as Primeiras Exposições de Design Português, 1971-1973. IADE.
- Museu Berardo. (sem data). Museu Coleção Berardo | Lisbon. Obtido 18 de julho de 2022, de <https://en.museuberardo.pt/>
- Museu de Arte Popular. (2019, abril 17). Exposição “Um Cento de Cestos”. <https://museuarterepopular.wordpress.com/sobre/exposicao-um-cento-de-cestos/>
- Naigeborin, M. B. (2011). O Movimento Devagar e seu significado plural na contemporaneidade mutante [Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo]. <https://doi.org/10.11606/D.27.2011.tde-03062011-110634>
- Nilsson, H. (2021). 10 Collective Modernism Synthesising the Arts, Engaging in Society. 289–319.
- Oliveira, M. (2007). A Expressão Plástica para a compreensão Da Cultura Visual. *Saber(e)Educar*, 12, 61–78.
- Osten, M. V. (2018). The Bauhaus Manifesto—Conversation with Magdalena Droste. <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/1771/the-bauhaus-manifesto>
- Paschoarelli, L. C., Silva, J. C. P. da, Lelis, V. F., W., D. G. G., & R., C. M. S. (2018). Bauhaus: Métodos de ensino em Weimar, Dessau e Berlim. *Revista Convergências*, 5.
- Paschoarelli, L. C., Silva, J. C. R. P. da, Silva, J. C. P. da, & Silva, D. C. (2010). Bauhaus: Conjuntura política e trajetórias. *Revista Convergências*, 6, 10.
- Património Cultural. (sem data). Museu Nacional do Azulejo. Obtido 18 de julho de 2022, de <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/museu-nacional-do-azulejo/>
- Paz, O. (1991). Ver e usar: Arte e artesanato. *Convergências: Ensaio sobre arte e literatura*.

Rocco.

Pereira, P. A. (2012). Raul Lino-Arquitetura e Paisagem (1900-1948).pdf. Arquitetura e Urbanismo.

Piscarreta, I. da C. (2012). Teoria e Prática no Design. Universidade do Algarve.

Ponte, A. S. L. da. (2016). Transformar Arte Funcional em Objeto Museal—Alguns Desafios à Musealização de Arte Contemporânea. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Porto Machado, J. (2016). O conceito de artesanato: Uma produção manual. Missões: Revista de Ciências Humanas e Sociais, 2(2).

Querino, R. E. C. de M., & Ferreira, M. A. T. (2015). Arte e informação: o papel das redes de informação na comercialização, divulgação e realização da arte contemporânea. Perspectivas em Ciência da Informação, 20(3), 116–136. <https://doi.org/10.1590/1981-5344/2219>

Quintas, A. M. da S. B. (2014). Grafismo e Ilustração em Portugal nos Anos 40. FCSH - Universidade Nova de Lisboa.

Ralheta, H. (2019, novembro 11). Os novos tempos do artesanato. patrimonio-pt. <https://www.patrimonio.pt/post/os-novos-tempos-do-artesanato>

Rebouças, I. S., & Righi, R. (2016). A Trajetória Profissional do Arquiteto Vítor Reif: Da Bauhaus ao Modernismo Paulista 1926 a 1969. Seminário Docomomo Brasil. Arquitetura e Urbanismo Modernos: projeto e preservação, 12.

Reis, D. (2022). (Arte)sanato tradicional: Fricções entre matrizes de pensamento. Etnografica, vol. 26 (1), 209–231. <https://doi.org/10.4000/etnografica.11464>

Ribeiro, S. M. A. (2012). Bauhaus: Uma pedagogia para o design. Estudos em Design, 20(1), 24. <https://doi.org/1983-196X>

- Rodrigues, W. (2012). Arte ou artesanato? Artes sem preconceitos em um mundo globalizado. *Cultura Visual*, 18, 85–95. <https://doi.org/10.9771/2175-084Xrev.v1i18.5977>
- Rúbio, F. J. L. M. (2009). Design digital: Uma gráfica intangível. *Revista Científico-Académica Internacional de Innovación, Investigación y Desarrollo en Diseño*, 1, 45–52. <https://doi.org/10.24310/Idisenio.2009.v1i.12733>
- Schnitzler, G. (Diretor). (2019, fevereiro 15). *Lotte am Bauhaus*. Universum Film GmbH.
- Sennett, R. (2019). *O Artífice*. Editora Record.
- Sennett, R. (2008). *The craftsman*. Yale University Press.
- Silva, E. de M. (2016). Uma produção artística contemporânea em diálogo com o crochê artesanal. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Silva, S. M. S. L. (2011). *A Ilustração Portuguesa para a Infância no Século XX e Movimentos Artísticos: Influências Mútuas, Convergências Estéticas*. Universidade do Minho.
- Soares, T. N. (2020). Arte pós-moderna: entre aproximações e rupturas. *Revista Lampejo*, 9(1), 115–126.
- Sophia de Mello Breyner Andersen. (1972). *Dual*. Assírio & Alvim.
- Sousa, F. D. (2010). *A Intervenção do Design no Artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto.
- Souto, Maria Helena. (1992). O Design Moderno em Portugal, in *Cadernos de Design*, nº1, Lisboa: Centro Português de Design, pp. 17-29.
- Stölzl, G. (sem data). Gunta Stölzl. Obtido 21 de agosto de 2022, de <https://www.guntastolzl.org>
- Strauss, C. F., & Fuad-Luke, A. (2008). The Slow Design Principles: A new interrogative and reflexive tool for design research and practice. *Changing the Change*, 14.

- Terra, M., & Cipiniuk, A. (2019). Design, artesanato e arte: Algumas considerações sobre suas interseções e distinções. *Revista Scientiarum Historia*, 1, 10. https://doi.org/10.51919/revista_sh.v1i0.34
- The Design Museum London. (sem data-a). About the museum. Design Museum. Obtido 17 de setembro de 2022, de <https://designmuseum.org/about-the-museum>
- The Design Museum London. (sem data-b). Arts and Crafts Movement. Design Museum. Obtido 18 de setembro de 2022, de <https://designmuseum.org/design/arts-and-crafts-movement>
- The Design Museum London. (sem data-c). The Design Museum London. Obtido 17 de setembro de 2022, de <https://designmuseum.org/>
- Trigo, L. G. G., Panosso Netto, A., & Bauer, R. C. (2020). Slow movement: Reação ao descompasso entre ritmos sociais e biológicos. *Revista Estudos Culturais*, 2, 1–22. <https://doi.org/10.11606/issn.2446-7693i2p1-22>
- Turismo Centro Portugal. (2019, março 25). Artesanato. <https://marketeer.sapo.pt/artesanato-contemporaneo-portugues-tem-nova-morada-online/>
- Vasconcelos, R. A. da S. M. de. (2012). O valor dos objetos: um estudo da cultura material a partir de momentos de ruptura na evolução do design. Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes.
- Velden, M. van der, & Mörtberg, C. (2014). Participatory Design and Design for Values. Em *Handbook of Ethics, Values, and Technological Design* (pp. 1–22). Springer Netherlands. https://doi.org/10.1007/978-94-007-6994-6_33-1
- Viana, A. de O. (2018). Henry van de Velde, o art nouveau e a utopia da reconciliação. *DAPesquisa*, 6(8), 176–195. <https://doi.org/10.5965/1808312906082011176>
- Vicente, F. L. (2016). Aurélia de Sousa—Mulher Artista (1866-1922). *Tinta da China*.

- Wheater, C. (2022). Discover the forgotten women of the Arts and Crafts movement. Homes and Antiques. <https://www.homesandantiques.com/antiques/the-forgotten-women-of-arts-and-crafts/>
- Whitrow, G. J. (1993). O Tempo na História Concepções do Tempo da Pré-história aos nossos dias. Jorge Zahar.
- World Health Organization. (sem data). Coronavírus disease (COVID-19). Obtido 12 de agosto de 2022, de <https://www.who.int/news-room/questions-and-answers/item/coronavirus-disease-covid-19>
- Wroot, S. (2021). The Legacy of May Morris. <https://pieceworkmagazine.com/the-legacy-of-may-morris/>

Anexos

Anexo 1 – Entrevista com Maria Pratas realizada em 19/02/2022.

1. Maria Pratas li que você é formada em Educação Visual. Qual foi a disciplina mais importante na sua formação?

O mais interessante foi a parte artística. Era um currículo das escolas das Bellas Artes que me parecia bastante rico. Me parecia prático e celare fazer o curso de educação visual na escola superior educação visual. Gostava de dar aulas e optei pelo caminho mais rápido e mais prático. A componente artística era a mais apelativa e interessante. Tínhamos um currículo variado e prático. A componente que mais me interessava era o componente das matérias primas, e a história da arte para contextualizar a parte criativa. Por fim, direcionar a parte artística em um contexto escolar foi também importante. Como levar a expressão artística a crianças, por exemplo.

2. Quais são os trabalhos que tem tido como referência?

Tenho como referência técnica de tapeçaria e cestaria para criar outros objetos. A técnica da cestaria ajudou-me a amplificar esses objetos. Antigamente criava colares para usarmos com essa técnica, posteriormente fui ampliando. Os materiais também me ajudaram, quando comecei a usar linhas mais grossas, consegui amplificar. São diferentes, são técnicas diferentes que viciam. A técnica do têxtil é um mundo que eu me sinto muito à vontade. Felizmente, desde pequena entrei em contato com essa realidade. Quem é que não tem uma avó que faz crochê? Uma avó que não tem uma máquina de costura? Como gosto muito de manusear objetos, acho que é a equação perfeita.

Esse colar foi um dos primeiros colares que alcançaram alguma visibilidade, penso eu que através da escala. Depois o azul, que é uma cor muito apelativa. É uma cor que é transversal a todas as culturas, a todas as idades, a todos os gêneros. É um azul muito mediterrâneo, muito português e que atravessa a nossa história. Acho que é muito apelativo pela a memória que nos traz.

As outras peças são objetos, gosto muito de objetos, das histórias dos objetos. Não só a história dos objetos, mas a história que os objetos trazem. E também, pra mim, quando crio esses objetos.. Se eu contar as histórias deles, a quem passa, a quem está interessado fica curioso e acaba sentir essa ligação.

A cestaria permite esculpir. Se nós temos várias disciplinas... Quando me perguntam onde encaixar o que faço, sempre me sinto aflita. Hoje, já assumi que na verdade a escultura acaba por ser a disciplina que define todos esses objetos. E na verdade, são diferentes, tem a ver com vontade própria, tem a ver com os desafios que vão se colocando. Tem a ver com inspirações, não gosto muito da palavra inspirações, mas pronto, mas passa a nós usarmos. São diferentes. Há uma fase que estou mais nos colares. Ou peças que tem forte ligação a cerâmica, com a cerâmica portuguesa, com a cerâmica mediterrânea.

As referências no termo artístico, tenho como referências artistas da Bauhaus. Gosto imenso do cruzamento de cor, da tecelagem limpa da Anni Albers. Apesar de ser oposto do que eu

faço. Mas gosto de ver esse lado mais limpo que a Anni Albers traz. Depois tenho a Sheila Hicks como referência mais técnica e uma ligação com a escala. Também tenho referências mais banais, que não são nada diretas. Como estar no meu ateliê, as músicas que escuto. O lugar onde vivo, vivo no campo. Gosto muito dos apelos da cidade também, ganho novas referências quando vou. Parece um bocado chato, mas é isso.

A Portugal Manual trouxe proximidade com artistas. Que se calhar, conhecemos a distância, mas ela permitiu que trouxesse essa proximidade. E foi importante pra dado momento no percurso, pois o trabalho que fazemos é solitário. Por vezes, esse contato faz também trazer pra dentro do ateliê algumas referências.

3. Qual foi o trabalho que realizou que considera mais importante na sua trajetória até hoje?

Não tenho um trabalho específico. Acredito que todos são. Aqueles que não são importantes acabam por desmanchar. Mesmo que aqueles que ficam um ano a serem realizados. Portanto, tenho trabalho que são muito importantes. Não tenho uma peça que seja um ponto de partida. Mas tem uma altura, que tem a ver com a vida pessoal. Portanto, não consigo desassociar um trabalho que faço no atelier com o resto. Digamos que as peças que surgiram em 2018 e 2019 foram muito importantes, pois foi um ponto de viragem.

Pois eu estava sempre a produzir e sempre em trabalho, e nessa época eu não percebia que era importante ter um tempo de maturação. Não tinha consciência disso. Nessa época, percebi que o trabalho criativo não tem a ver só com aquilo que temos em cima da bancada, como as cores da matéria prima, os desenho da peça. Tem a ver também com o momento em que não estamos trabalhando diretamente nessas peças. Isso também faz parte do processo criativo. E nessa altura, eu tomei consciência que isso era muito importante. Pra mim, foi uma descoberta ter tido essa experiência. Por isso, as peças começaram a crescer de outra maneira.

4. O que considera de único na sua técnica, processo e/ou no seu trabalho?

A técnica em si não é uma técnica única, é uma técnica que existe desde a pré-história. Uma técnica da cestaria, uma técnica que está muito próxima do contexto da tapeçaria que existe a milhões de anos. Por tanto, tecnicamente não é único, não é uma técnica usada só por mim. É usada em diferentes lugares no globo, o que acho isso muito interessante.

No meu trabalho, isso é o feedback que tenho, não sou eu que falo. É o facto de a ver a aplicação dessa técnica, que está fora da técnica de cestaria. É a desconstrução dessa técnica aplicada em outras formas. Há pessoas que identificam a cor como algo pessoal. Da minha parte, eu penso que é mesmo a impressão que deixo nas peças.

Vou dar um exemplo muito concreto, eu dou workshops. Nos workshops é engraçado, porque as pessoas percebem que não dá mesmo pra trocarmos as peças umas com as outras. Ou seja, a peça que é começada por uma pessoa tem que ser acabada por ela. Sem falar da cor ou da forma que é dada, são aspectos muito pessoais. Mas a tensão que aplicamos, quer na corda ou na lã, é muito única. Nesse momento, eu não conheço pessoas nesse momento aqui que apliquem essa técnica com os materiais que uso. Com exceção da Eneida Tavares que usa essa técnica com materiais diferentes. De resto, não conheço ninguém. Se houver, gostaria muito de cruzar com essa pessoa. Acho que a impressão digital é o mais importante que deixo no trabalho, ou qualquer trabalho que seja manual. E esse pormenor que é o cruzamento do artesanato e da peça artística, com a contemporaneidade dessa peça. A diferença está exatamente aí, nessa impressão digital que deixamos na peça. O artesão é capaz de fazer durante uma vida um cesto com a mesma forma, isso não quer dizer que não tenha sua impressão digital, claro que tem. Mas o conhecimento que ele passa para seus netos, filhos ou outras pessoas acaba levando sua impressão digital, mas às vezes não acrescentam as suas, mas mantém aquele que ensinou.

5. Em que locais podemos conhecer o seu trabalho?

Tem em uma loja em Campo de Ourique. Também na loja em Faro, Space Invaders. Tem também no Santo Infante em Lisboa. E tem na Viana do Castelo, Objetos Misturados. No Depósito e Portugal Manual. E nas redes sociais.

6. Como descreve o que faz você se define?

Eu faço escultura através da técnica da cestaria aplicando têxteis, fibras, nesse momento, fibras naturais. Por vezes, cruzo tapeçarias. Também uso a madeira, é um material que também tenho apelo.

7. Quais são as estratégias que usa para disseminar o seu trabalho?

Tenho as redes sociais como quase todo mundo. Tenho que fazer um grande esforço para alimentá-las. Se calhar, 90% dos contatos vêm pelo instagram. O site acaba por ser uma janela mais limpa de rede e de outras ligações. E algum contato comercial, que deveria existir, pois não tenho jeito, não tenho tempo. Não sei como faz ou qual a melhor maneira de fazer, mas era importante existir.

Anexo 2 – Entrevista com Sofia Cruz realizada em 23/02/2022.

Sou Sofia, apresento meu trabalho como Krus, não é escrito da mesma forma, mas vem do meu nome. Fiz uma espécie de alteração na forma como escrevo. Meu trabalho é muito baseado na natureza e nos elementos que estão associados à mesa. Não é só, mas majoritariamente é esse ambiente que eu transponho no meu trabalho. E depois tudo aquilo que eu observo e me rodeia acaba sendo tudo aquilo que eu transmito. Começo pela fotografia, para captar aquilo que eu observo. Depois eu desenho e depois começa o trabalho de cor, de composição, de texturas e de decisão de materiais e técnicas que eu vou usar. Porque meu trabalho tem como base a pintura, sempre. Mas depois pode ganhar diferentes formas consoantes as diferentes superfícies que eu trabalho e que podem ser desde o tecido, como mural, como objeto. Por tanto, eu acabo por partir da pintura e depois apropriar a pintura em diferentes superfícies que eu gosto de trabalhar.

1. Sofia, eu li que desde o ensino médio você se interessa por artes. Você se formou em Artes? Qual foi a disciplina mais importante na sua formação?

Matéria específica acho que não houve. Acho que não foi uma questão de impulso acadêmico. Porque também acredito que nessa área não é preciso uma formação dispendiosa e específica. Acho que as pessoas têm que produzir muito e experimentar muito diferentes técnicas e materiais. E acho que não houve propriamente um fator acadêmico que tivesse me impulsionado para fazer o que faço hoje. Se calhar, o design de produto eu hoje vejo que tenho uma tendência para criar objetos. Se calhar, vem um pouquinho dessa ligação. Mas pra fazer o que faço hoje não acredito que tenha sido um potencial acadêmico. Acho que teve muito a ver com a minha família, meus pais terem sido apreciadores da arte e terem curtido a mim e a meus irmãos esse gosto. De apreciar e observar. E acho que foi basicamente isso.

Depois houve um momento importante na minha vida. Isso é um bocado íntimo e pessoal. Mas foi quando minha mãe ficou doente e eu ainda trabalhava com produção de eventos e não tinha tempo de visitar a minha mãe quando estava no hospital. E pensei, isso não é correto, não estou fazendo aquilo que gosto. Por isso, foi me dedicar 100% aquilo que eu amo e que é criar. Foi um momento decisivo. É a primeira vez que estou dizendo isso. Isso fez-me ver a vida de outra forma.

2. Quais são os trabalhos que tem tido como referência?

Há várias coisas que eu vejo, tenho minhas inspirações e por tanto tenho várias coisas que quero realizar. Que muitas vezes não é realizado no momento que eu quero. Fica um tempo sendo digerido e pensado. Essa peça acho que aconteceu isso. Foi algo que vi, passei para o desenho. Às vezes, não trabalho logo na peça. Porque também tenho uma parte do meu

trabalho que é projetos. Por tanto, tenho entidades privadas. Pode ser hotel, restaurante que me propõe projetos. Então meu tempo está dividido em responder esse projeto e tem pouco tempo que sobra tempo pra criar livremente peças. Eu tenho tentado alterar esse método, essa forma de estar, ou seja, dedicar meu tempo para peças que eu quero livremente produzir e criar. Mas parte muito disso que eu estava a dizer, coisas que eu vejo, formas, planos que eu vejo na cidade que depois eu passo para desenho e muitas vezes até recorto essas formas e volto a montar composição e brinco. Muitas vezes pode ser em tecido, em madeira. Há muitas coisas que quero experimentar, mas ainda tenho um longo caminho. E como também só sou eu, não consigo fazer tudo e o que quero. É step by step.

Tenho várias pessoas que admiro, como a pintora Inés Longevial, ela só pinta mulheres, é retratista. Depois há os clássicos como o Pomar, o Picasso. Há várias pessoas onde eu vou buscar inspiração. Não tem necessariamente que estar transcrito no meu trabalho. Há muita coisa, a própria arquitetura.

3. Qual foi o trabalho que realizou que considera mais importante na sua trajetória até hoje?

No início da minha trajetória surgiu a possibilidade de criar painéis, foi muito espontâneo. Um amigo, também artista, falou de um Festival Conversas e que tinha aberto um concurso. Concorri e fui selecionada. Na época, fazia um trabalho de retrato realista. Trabalha com aquarela. O máximo que trabalhava era 70cm de altura e de repente era uma parede 3m por 2,5m e pensei: como vou pintar isso? Mas foi muito natural, usei o acrílico como aquarela. Que são técnicas muito diferentes. A partir daí apareceram outros convites e o trabalho na rua é sempre muito inserido nos festivais de arte urbana. É muito nesse contexto. Já fiz murais no interior, mas daí já é projeto.

Isso foi um desafio. Ano passado tive um outro desafio que foi pra GAL de Lisboa, parede de 20m de comprimento e 7 de altura. Fiquei super pequenina nessa dimensão de parede. Mas depois também foi super natural.

Acho que esses são importantes, pois são desafiantes, são novidades. De repente, me pergunto como vou criar nessa dimensão, é um trabalho muito físico. Esses trabalhos são desafiantes por isso, pela escala. Mas para mim, é desafiante também quando faço uma peça em que eu consigo conjugar a pintura, a textura, a linha que também é uma coisa que também gosto muito. quando consigo criar uma peça genuinamente e da forma mais pura, criada por mim, sem qualquer condicionante, e aí que eu sinto a plena satisfação de criar aquela peça. e acho que tem sido os últimos trabalhos que tenho feito, como a escultura que era uma peça que queria criar a algum tempo, mas não tinha conseguido realizar. O tecido também é uma peça que sinto plena satisfação em criar, é quando consigo criar essas técnicas todas que eu gosto de trabalhar que sinto que são importantes pra mim. Vem de um lugar genuíno dentro de mim.

Por muitas vezes, até os murais estão inseridos num tema, temos que criar dentro do tema, obviamente vamos criar dentro do meu estilo. As peças que crio dentro do meu ateliê são genuínas e puras.

4. O que considera de único na sua técnica, processo e/ou no seu trabalho?

Acho que é a combinação na cor. A cor é um elemento que considero fundamental, a cor transmite emoção às pessoas. Influencia muito o espaço que a peça está e quem o observa. Por tanto, a utilização da cor é um fator muito forte no meu trabalho. E depois eu acho que acaba por ser a delicadeza da linha. Acho que poderá ser isso.

5. Em que locais podemos conhecer o seu trabalho?

Então, o meu atelier está sempre aberto para receber visita. Tem o meu trabalho na Santo Infante. Tenho Mid Mob Lisboa, uma loja de design de objetos. Tem minhas redes sociais e estou criando um site.

6. Como descreve o que faz?

Como descrevo o meu trabalho? Essa agora foi inesperada. Não sei, é muito difícil descrever. não é pretensioso, mas acho que é isso: um trabalho plástico. também não sou só pintora, dizer que eu sou só pintora também não é real. Acho que é um trabalho plástico com muito uso de cor, estou com uma influência mais abstrata nesse momento, mas não é totalmente abstrato. Acho que é isso, agora estou assim sem saber descrever..

7. Quais são as estratégias que usa para disseminar o seu trabalho?

Para espalhar meu trabalho? Essa parte, na verdade, eu não sou muito boa nessa parte de gestão. Acho que isso tem a ver com a forma como eu sou, como eu designo o meu tempo, como eu visualizo o meu tempo útil a produzir, toda essa parte de gestão eu tenho que me forçar a fazê-la. Então, talvez, eu não consiga responder a tudo o que eu crio. Por exemplo, o site é um step que vai ser importante porque vou criar uma loja online e vai otimizar o processo. Mas isso acontece de forma lenta, eu tenho que me obrigar. Não é propriamente uma estratégia. Acho que é uma lacuna, há muitas coisas que quero fazer. mas essa parte de planejamento e questão acaba sendo mais complicado. foi acontecendo muito natural, as coisas vão acontecendo. tenho meus objetivos anuais, mas não sou super obsessiva, devia ser mais até. essa parte da gestão é muito difícil pra mim quem é criadora.

Anexo 3 – Entrevista com Joana Estrela realizada em 16/03/2022.

1. Joana, eu li que desde o ensino médio você se interessa por artes. Você se formou em Artes? Qual foi a disciplina mais importante na sua formação?

É difícil dizer. Acho que se calhar as aulas que tive com Júlio Dolbeth foram mais importantes. Na altura ele tinha uma galeria de ilustração e Júlio deu umas aulas na cadeira de ilustração e foi nessas aulas que percebi a possibilidade de trabalho na área, acabei conhecendo muitas coisas por causa da galeria, como por exemplo os tipos de artistas que trazia. Tanto nas aulas de ilustração quanto nas aulas de design, ele trazia muitas vezes coisas desenhadas a mão e eu na altura ainda não pensava muito em ser ilustradora. Mesmo como designer sempre tive uma estética manual como fazer lettering e essas coisas. Então se eu tivesse que escolher uma, eu acho que seria Ilustração 2, pois o trabalho final era fazer uma publicação. Ou seja, não estava a fazer só ilustração, mas também tinha que pensar a impressão, quantas páginas iria ter etc. E acho que o trabalho que fiz na altura foi o primeiro que senti que não era um trabalho só para faculdade. Foi a primeira vez que senti que fazia sentido mostrar para outras pessoas, que fazia sentido fora da escola. Se calhar foi isso.

2. Quais são os trabalhos que tem tido como referência?

Há muitas pessoas em Portugal, acho que acaba havendo uma contaminação e então acabo conhecendo algumas pessoas como Mariana Malhão, o Nicolau, o Mantraste. São pessoas que eu conheço na vida real e que eu acabo por ver os trabalhos. Mas quando estou a trabalhar para um sítio, por exemplo Fernão Magalhãe ou para o Planeta Tangerina, tento ver qual é a linha que já existe. Preciso ver a linha do design que eles já fazem e como a ilustração pode refletir isso. Não é uma coisa completamente fora da imagem que já está criada para o objeto. Por isso, se calhar, por muitas vezes não estou a pensar em outros artistas, estou a pensar em que letras eles usam ou que tipo de cor que já estão sendo usadas.

A pessoa que mais me influencia, é a pessoa que sempre falo em minhas apresentações, que é a Lynda Barry. Ela faz aulas de desenho e sempre teve um Tumblr que faz com os alunos. Os alunos são pessoas de ciências e não das artes e ela tem bastante livros falando sobre onde vêm as ideias, o por que desenhamos, como desenhar quando não sabemos o que fazer. Chega um ponto na vida que já não sabia se era bom ou se era mal e ela fala muito sobre isso, sobre essa procura. É uma pessoa que sempre volta ao trabalho. Mas se você ver as coisas que ela faz não tem nada a ver com o meu trabalho. Acho que admiro imenso os trabalhos das pessoas que não fazem aquilo que eu faço. Coisas super sujas, super improvisadas e cheias de colagens e cheias de detalhes. Que não é toda a minha estética, por isso se calhar fico fascinada por esse tipo de trabalho. Eu não perco minha assinatura, ela está presa a mim. É um filtro que está em tudo que eu faço.

3. Qual foi o trabalho que realizou que considera mais importante na sua trajetória até hoje?

O livro do Mana, porque foi um livro que fiz sozinha e me candidatei para um concurso e ganhei e na altura tinha mandado o livro para todo lado e ninguém queria publicar. E ganhei o concurso e consegui publicar. Senti que a partir daí foi um selo de qualidade. Acho que foi mais fácil conseguir outras coisas.

4. O que considera de único na sua técnica, processo e/ou no seu trabalho?

Nada. Não sei! É único porque é feito por mim, mais ninguém poderia fazer porque fui eu que fiz. Mas não tenho nem um truque especial, técnico que eu tenha inventado. Acho que tenho uma vantagem pelo fato de eu também escrever, isso ajuda em muitas coisas. Mas isso também não é único, outros ilustradores também escrevem.

5. Em que locais podemos conhecer o seu trabalho?

Pronto, nas redes sociais, no instagram, no Site e tem alguns trabalhos em Galerias. No Porto a Ó galeria, a Matéria Prima, Cru, e em Lisboa na It's a Book. As vezes faço parte de exposições, mas as vezes é mais raro.

6. Como descreve o que faz?

Eu digo que sou ilustradora e que trabalho principalmente com livros infantis e desenhos autorais.

7. Quais são as estratégias que usa para disseminar o seu trabalho?

Atualmente, acho que é principalmente na internet. Tenho as redes sociais e tenho mail list que envio uma newsletter uma vez por mês. E depois acho que falar com as pessoas, ir a sítios, ir a feiras, e eventos. Não que eu vá nesses lugares só pra divulgar o meu trabalho, é natural.

8. (Pergunta adicional) Você considera a ilustração no campo do design ou na arte ?

Depende de onde está sendo usada ou exposta. No objeto de um livro está mais na interseção do design, pois tem muitas decisões do design como: tipo de letra, como vai ser impressa etc. hoje estou a fazer uma ilustração que é para uma exposição para uma galeria, sinto que é mais um trabalho artístico, tem mais liberdade. Se bem que é uma visão pessoal, porque

alguém pode dizer que pelo fato de ter um tema, se torna um cartaz. Não sei.

**Anexo 4 – Observações feitas com base nas entrevistas com Maria Pratas,
Sofia Cruz e Joana Estrela.**

Pergunta 1

Qual a sua formação? Qual foi a disciplina mais importante na sua formação?

Joana Estrela

Formou-se em design. É difícil dizer qual a disciplina que foi mais importante. Pensa que talvez tenham sido aulas que teve com Júlio Dolbeth as mais importantes. Na altura ele tinha uma galeria de ilustração e deu também aulas de ilustração; foi nessas aulas que percebeu que existia a possibilidade de trabalhar na área, acabando por conhecer muitas coisas por conta da galeria - como por exemplo os tipos de artistas que existiam por lá. Tanto nas aulas de ilustração quanto nas aulas de design, o professor trazia muitas vezes coisas desenhadas à mão, ainda que nessa altura Joana não pensasse ser ilustradora. Mesmo como designer sempre teve uma estética manual, direcionada para coisas como o fazer lettering. Considera que, caso tivesse que escolher uma disciplina, seria Ilustração 2 - pois o trabalho final era fazer uma publicação. Ou seja, Joana não estaria a fazer apenas ilustração, mas a pensar na impressão e nos seus desafios (quantas páginas iria ter, etc). Recorda que o trabalho aí realizado foi o primeiro que a permitiu pensar que não estava a trabalhar somente para a faculdade: “Foi a primeira vez que senti que fazia sentido mostrar para outras pessoas, que fazia sentido fora da escola. Se calhar foi isso.”

Maria Pratas

Maria é formada em Educação Visual e o que mais a interessou foi a parte artística. Participou de um currículo da escola das Bellas Artes que considerava bastante rico e prático; fez o curso de educação visual na Escola Superior de Educação Visual: “Gostava de dar aulas e optei pelo caminho mais rápido e mais prático”. Aponta para a componente artística como a mais apelativa e interessante, ainda que o currículo fosse variado e prático. A componente que mais a interessava era a componente das matérias primas e a história da arte que servia para contextualizar os processos criativos. Por fim, percebeu que direcionar a parte artística em

contexto escolar é também igualmente importante, sublinhando exemplos de atividades como levar a expressão artística a crianças.

Soria Cruz

Não quer definir uma disciplina específica e considera que talvez tenha sido tudo um impulso acadêmico. Não acredita que uma formação dispendiosa e específica na área seja necessária e acha que não houve um fator acadêmico específico que a tivesse impulsionado a fazer o que faz hoje. Aponta, com alguma incerteza, para o design de produto, que hoje revê na sua tendência para criar objetos - admitindo que, talvez, possa haver um pouco dessa ligação. O principal foi a família, uma vez que os seus pais sempre tentaram partilhar o gosto pela arte com os filhos, procurando ensiná-lo a apreciar e observar. Partilha um momento íntimo, recordando como isso afetou a sua decisão: a sua mãe adoeceu e Sofia, ainda trabalhando na produção de eventos, percebeu-se que não tinha tempo para as visitas ao hospital. Depressa se apercebeu que não estava feliz, nem a fazer aquilo que gostava - “Por isso, dediquei tudo àquilo que eu amo, que é criar”. Foi um momento decisivo, admite pela primeira vez, que a fez ver a vida de outra forma.

Observações: Joana e Sofia são formadas em Design, porém Joana especializou-se em design gráfico e Sofia em design de produto. Joana percorre o caminho da ilustração, uma área específica do design gráfico pela qual ela sempre se interessou, desde sua graduação; já Sofia, por outro lado, foi para o campo da arte, focando-se mais nos processos de criação (apesar de trabalhar em projetos), uma característica do design. Maria formou-se em Educação Visual, onde revelou o interesse pela parte artística e pelas técnicas do artesanato. Tanto Maria quanto Sofia consideram que a família é um dos fatores principais para a escolha do seu trabalho. Maria, por exemplo, desde pequena entrou em contato com a técnica do têxtil por conta das suas avós; Sofia, aprendeu com os pais, visitando exposições, algo que aconteceu pelo interesse que tinham pela arte. Contudo, as duas têm um apreço diferente por diferentes materiais, mas gostam de estudá-los nos seus processos de criação.

Pergunta 2

Quais são os trabalhos que tem tido como referência?

Joana Estrela

Joana aponta para um grande número populacional em Portugal na sua área, pelo que acaba havendo uma divulgação que lhe permite conhecer pessoas como Mariana Malhão, o Nicolau e o Mantraste. Todos eles são pessoas que conhece na vida real, mas que acaba também por reconhecer através dos trabalhos que fazem. Diz que: “quando estou a trabalhar para um sítio, por exemplo Fernão Magalhães ou para o Planeta Tangerina, tento ver qual é a linha que já existe. Preciso de ver a linha do design que eles já fazem e como a ilustração pode refletir isso”. É este tipo de cuidado que permite que o seu trabalho não se torne uma coisa completamente fora da imagem que já está criada para o objeto - “Por isso, se calhar, por muitas vezes não estou a pensar em outros artistas, estou a pensar em que letras eles usam ou que tipo de cores já estão a ser usadas”.

A pessoa que mais a influenciou, é a pessoa de quem sempre fala nas suas apresentações: Lynda Barry. Ela leciona aulas de desenho e sempre teve um Tumblr que fez com os alunos, alunos esses que são pessoas de ciências e não das artes; ela tem bastante livros falando sobre a origem das ideias, o porquê de desenharmos e como desenhar quando não sabemos o que fazer. Mas quem puder ver as coisas que Lynda faz e também as minhas, perceberá que as dela não têm nada a ver com o seu trabalho.

“Acho que admiro imenso os trabalhos das pessoas que não fazem aquilo que eu faço. Coisas super sujas, super improvisadas e cheias de colagens e cheias de detalhes. Que não é todo a minha estética, por isso se calhar fico fascinada por esse tipo de trabalho.”

Num ponto da sua vida, concluiu que já não sabia se o que produzia era bom ou mau, pelo que essa procura para o seu trabalho é um fator importante da sua vida. Enquanto artista, Joana é uma pessoa que sempre volta ao que faz e ao que fez: “Eu não perco minha assinatura, ela está presa a mim. É um filtro que está em tudo que eu faço.”

Maria Pratas

Tendo como referência técnica de tapeçaria e cestaria para criar outros objetos, afirma que a

técnica da cestaria a ajudou a amplificar os objetos que cria. Antigamente criava colares para usar a partir dessa técnica, posteriormente foi ampliando o seu trabalho. “Os materiais também me ajudaram, quando comecei a usar linhas mais grossas, consegui amplificar. São diferentes, são técnicas diferentes que viciam.”

Considera que a técnica do têxtil faz parte de um mundo no qual se sente muito à vontade. Aponta, felizmente, para o facto de desde pequena ter entrado em contato com essa realidade. “Quem é que não tem uma avó que faz crochê? Uma avó que não tem uma máquina de costura? Como gosto muito de manusear objetos, acho que foi a equação perfeita.”

O colar da foto foi um dos primeiros colares que alcançou alguma visibilidade, pensa que se deve à escala e ao azul, que é uma cor muito apelativa. Recorda como se trata de uma cor que é transversal a todas as culturas, a todas as idades, a todos os gêneros. “Através de um azul muito mediterrâneo, muito português e que atravessa a nossa história, consegui trazer às mãos algo que pensa ser muito apelativo pela a memória que nos traz.” As outras peças são objetos. Maria gosta muito de objetos e das suas histórias. Não só a história da criação dos objetos, mas a história que os objetos, em particular, trazem. “Também, para mim, quando crio esses objetos.. Se eu contar as histórias deles, a quem passa, a quem está interessado fica curioso e acaba por sentir essa ligação.”

Diz-nos que a cestaria lhe permite esculpir: “Se nós temos várias disciplinas... Quando me perguntam onde encaixar o que faço, sinto-me sempre aflita. Hoje, já assumi que na verdade a escultura acaba por ser a disciplina que define todos esses objetos [que crio]. E na verdade, são diferentes, tem a ver com vontade própria, tem a ver com os desafios que vão se colocando. Tem a ver com inspirações. Não gosto muito da palavra inspirações(...)”

Maria identifica também fases da sua arte, nas pode estar mais ligada a colares ou a peças que têm uma forte ligação com a cerâmica, a cerâmica portuguesa e a cerâmica mediterrânea.

Identifica Bauhaus como referência e aponta para o cruzamento de cor da tecelagem limpa da Anni Albers - apesar de considerar tratar-se oposto ao seu trabalho. Gosta de ver o lado “mais limpo” que Anni Albers traz. Aponta ainda a Sheila Hicks como referência técnica e de

escala, e outras que considera mais “banais” e nada diretas: “Como estar no meu ateliê e as músicas que escuto. O lugar onde vivo, vivo no campo. Gosto muito dos apelos da cidade também e ganho novas referências quando vou.”

A ingressão no Portugal Manual trouxe proximidade com artistas que, se calhar, conheceria apenas à distância; mas Maria permitiu que o projeto lhe trouxesse proximidade. “Foi importante para dado momento no percurso, pois o trabalho que fazemos é solitário. Por vezes, esse contato traz para dentro do ateliê algumas referências.”

Soria Cruz

“Há várias coisas que eu vejo, tenho minhas inspirações e portanto tenho várias coisas que quero realizar. Que muitas vezes não são realizadas no momento que eu quero. Ficam um tempo a ser digeridas e pensadas”. Diz-nos Sofia que foi o caso de peças como esta. “Foi algo que vi, passei para o desenho. Às vezes, não trabalho logo na peça. Porque também tenho uma parte do meu trabalho que são projetos.” O seu trabalho é requerido por diversas entidades privadas, como hotéis ou restaurantes, que lhe propõem projetos, deixando o seu trabalho dividido entre projetos e peças.

Ao longo do tempo, procurou dedicar cada vez mais tempo às peças que quer, livremente, produzir e criar. As suas inspirações brotam de formas e planos que vê na cidade e que depois passa para desenho ou - muitas vezes até, admite - recorta e volta a montar em composições com as quais “brinca”. Muitas vezes esse trabalho pode ser feito em tecido ou em madeira. “Há muitas coisas que quero experimentar, mas ainda tenho um longo caminho pela frente. E como também só sou eu, não consigo fazer tudo e o que quero. É step by step.”

Diz-nos que a pintora Inés Longevial é uma grande inspiração que só pinta mulheres e é retratista. A esse nome juntam-se clássicos como Pomar e Picasso. “Há várias pessoas onde eu vou buscar inspiração. Não tem necessariamente que estar transcrito no meu trabalho. Há muita coisa [que provém] da própria arquitetura”.

Observações: Joana tem como referência ilustradores que conheceu ao longo da vida e dos quais acabou por ver trabalhos (como Mariana Malhão, Nicolau e Mantraste). Por ser

designer a abrangência das suas referências é maior, valorizando a linha conceitual dos projetos gráficos em que participa. Porém, Joana deposita no seu trabalho referências que não são semelhantes à sua estética dos seus projetos enquanto autora, admirando de pessoas com manifestações estéticas completamente diferentes

Por sua vez, Maria tem como referências as técnicas de tapeçaria e cestarias, que usa para criar as suas peças; os materiais são também referências de grande importância, pois é através deles que concebe a possibilidade de ampliar e expandir os seus trabalhos. Em termos artísticos assume a influência da Bauhaus e do cruzamento de cor da tecelagem limpa da Anni Albers, menciona ainda como importante a técnica e escala dos trabalhos de Sheila Hicks. A vivência do seu ateliê, o trabalho que lá faz e como o faz, mas também o ir e vir da cidade, são fatores que têm muita manifestação na projeção e concretização dos seus trabalhos. Maria menciona ainda a importância da integração no Portugal Manual, que lhe trouxe grande proximidade com artistas e obras que lhe trouxeram novas oportunidades e referências.

Sofia não é exceção e inspira-se também no seu cotidiano, do qual retira partes que desenha e expande para outros materiais. Enquanto artista, trabalha muito com peças que acabam por servir a projetos específicos. Assim como Maria, o que a motiva verdadeiramente são os estudos de materiais, como é o caso do tecido, da madeira e da linha. Sente-se influenciada por nomes importantes da pintura que fizeram história e marcaram épocas através dos seus quadros, pelo que não é estranho rever na sua lista de influências nomes como Picasso e Júlio Pomar.

—

Pergunta 3

Qual foi o trabalho que realizou que considera mais importante na sua trajetória até hoje?

Joana Estrela

Joana afirma que o livro Mana foi um passo fundamental na sua carreira, porque o fez sozinha e foi por ele que se candidatou ao concurso que acabaria por ganhar. O livro já tinha

sido enviado a várias editoras, nenhuma delas mostrando interesse na sua publicação. O concurso não foi apenas uma vitória ideal, mas tornou-se concreto na publicação do livro, pela qual Joana sentiu um selo de qualidade no seu trabalho que, a partir daí, tornou mais fácil alcançar tantas outras coisas.

Maria Pratas

Maria não aponta a um trabalho específico. Acredita que todos são importantes e acaba por desmanchar aqueles que não o são. Acredita nisso mesmo em relação aos projetos que ficam um ano em realização e, ainda assim, não acha que tenha uma peça que sirva como ponto de partida - ainda que identifique uma altura do seu trabalho com a sua vida pessoal. Não consegue dissociar o trabalho que compõe no atelier de tudo o resto, mas ressalva que as peças surgidas em 2018 e 2019 serviram como ponto de viragem na sua carreira:

“Pois eu estava sempre a produzir e sempre em trabalho, e nessa época eu não percebia que era importante ter um tempo de maturação. Não tinha consciência disso. Nessa época percebi que o trabalho criativo não tem a ver apenas com aquilo que temos em cima da bancada, como as cores da matéria prima ou os desenhos da peça. Tem também a ver com o momento em que não estamos a trabalhar diretamente nas peças. Isso também faz parte do processo criativo”.

Maria acredita que essa foi a descoberta, da qual tomou consciência e que adveio da sua experiência, foi aquela que permitiu à artista e às peças crescer de uma outra forma.

Soria Cruz

Surgiu-lhe a possibilidade de criar painéis de forma muito espontânea, quando um amigo, também artista, lhe falou de um concurso que tinha aberto no Festival da Caravana, ao qual concorreu e foi selecionada. Na época trabalhava apenas com aguarela.

“O máximo com que trabalhava eram 70 centímetros de altura e, de repente, era uma parede de três metros por dois e meio, e pensei: como vou pintar isto? Mas foi muito natural, usei o acrílico como aguarela, apesar das diferenças de técnicas.”

A partir daí apareceram outros convites para trabalho na rua, normalmente inseridos em festivais de arte, mas outros também surgiram que eram trabalhos de interior e que estavam inseridos em projetos. Vê um trabalho do ano passado (2021), para a GAL de Lisboa, como um dos mais desafiantes, tendo-lhe sido encomendada uma parede de 20 metros de comprimento por sete de altura: “Fiquei super pequenina nessa dimensão de parede, mas depois também foi super natural.”

Considera que os projetos que são desafiantes e novidades, são também os mais importantes. Quando os recebe, pergunta-se como irá criar numa dimensão tão grande, admitindo que se trata também de um trabalho muito físico, dado que o desafio está na sua escala. Chama também à atenção para algo completamente diferente: os trabalhos em que consegue conjugar pintura com textura e linha - trabalhos esses que, confessa, gosta imenso de fazer. É neste último tipo de trabalho que considera ser capaz de criar de forma mais pura e manifestar um sentido criativo seu, sem qualquer condicionante, retirando das suas criações uma “plena satisfação de criar a peça”. Os seus últimos trabalhos têm se focado em formas de criação como a escultura, que tencionava experimentar já há algum tempo mas que ainda não tinha tido capacidade de realizar. À escultura acrescenta o tecido, que tem sido um dos seus meios prediletos, nos quais consegue conjugar todas as técnicas com que gosta de trabalhar e que sente serem importantes para si.

“Vêm de um lugar genuíno dentro de mim. Por muitas vezes, até os murais que estão inseridos num tema, pedem que se crie dentro do tema. Obviamente vamos criar dentro do meu estilo. As peças que crio dentro do meu ateliê são genuínas e puras.”

Observações: Joana considerou Mana como o trabalho mais importante na sua trajetória - livro autoral que ganhou um concurso e, graças a isso, foi publicado. Maria não se sente capaz de apontar para um trabalho específico como o mais importante; no entanto, dá destaque a um período no qual se apercebeu que o trabalho criativo acontece apenas no atelier - entre a bancada, as cores, a matéria prima e os desenhos da peça -, mas também no mundo que a rodeia quando está fora do seu processo criativo, quando não está a trabalhar diretamente nas peças. A tomada de consciência sobre a importância das vivências fora do fazer manual passou a integrar o processo criativo, tornando-se um elemento que recolhe

influências constantes. A partir desse momento, as suas peças começaram a crescer e ganhar uma outra visibilidade.

A artista Sofia Cruz avalia como mais marcantes os trabalhos que a desafiam - pela escala, o desconhecido ou a inovação. Evidência as diferenças entre aquilo que é um projeto criativo e individual, dentro do ateliê, e um trabalho inserido em um contexto de um projeto. Neste último caso, diz-nos que o trabalho dentro de um projeto permite ao seu estilo expressar-se dentro de um tema, mas não é um estado de criatividade pura que reconhece existir nas peças que cria sozinha no seu atelier.

—

Pergunta 4

O que considera único na sua técnica, processo e/ou no seu trabalho?

Joana Estrela

Quando questionada sobre os elementos ou processos que tornam o seu trabalho único, Joana respondeu: “Nada. Não sei! É único porque é feito por mim e mais ninguém o poderia fazer, porque fui eu que fiz.”

Conta que não tem nenhum truque especial ou uma técnica inventada por si própria. Acredita que possui a vantagem de escrever, mas sabe que também outros ilustradores o fazem. Sente que a diferença da ilustração no design e na arte é o objeto que estará exposto: “Se for um livro, está mais na interseção do design, pois tem muitas decisões do campo do design, como o tipo de letra, como vai ser impresso, etc”; por outro lado, sente que o trabalho que vai expor e ingressar numa exposição de galeria está muito mais perto de um trabalho artístico, que tem espaço para mais liberdade: “se bem que é uma visão pessoal, porque alguém pode dizer que, pelo facto de ter um tema, se torna um cartaz”.

Maria Pratas

Relativamente ao seu trabalho, Maria reflete sobre as técnicas que emprega, explicando que

não são únicas e que existem desde a pré-história. As técnicas de cestaria que aplica, por exemplo, são técnicas que estão muito próximas dos contextos em que se aplicam técnicas de tapeçaria que existem há milhões de anos. Considera que não é algo só seu, mas vê valor no facto de ser partilhada por vários lugares de todo o mundo.

Sabe, pelo feedback que recebe, que muitas das vezes as pessoas valorizam o seu trabalho não só pelo emprego das técnicas, mas pela desconstrução das mesmas, aliando outros fatores que acabam por construir a peça: “É a desconstrução dessa técnica aplicada noutras formas. Há pessoas que identificam a cor como algo pessoal, da minha parte eu penso que é mesmo a impressão que deixo nas peças”.

É também a partir desta “impressão” que Maria atesta que cada peça é única: “Vou dar um exemplo muito concreto: eu dou workshops. Nos workshops é engraçado, porque as pessoas percebem que não dá mesmo pra trocarmos as peças umas com as outras. Ou seja, a peça que é começada por uma pessoa tem que ser acabada por ela.” Aponta também para o quão pessoais são as presenças de cores e formas de cada peça, dando a entender que todo o detalhe é essencial, até mesmo a tensão que é aplicada na corda e na lã são fatores que contribuem para a singularidade do objeto. Diz que não conhece outros artistas que aplicam as mesmas técnicas nos mesmos materiais, com excepção do caso de Eneida Tavares, que usa a mesma técnica mas em materiais diferentes. Por fim, admite que se houver alguém como ela “gostaria muito de me cruzar com essa pessoa”.

Maria acredita que a sua impressão digital é o elemento mais importante que pode deixar no seu trabalho ou em qualquer trabalho que seja manual e que esse é o ponto de interseção entre o artesanato e a peça artística, aquele que resguarda a contemporaneidade da peça. Até mesmo os artesãos que passam a vida repetindo processos de produção acabam tendo uma impressão digital que, posteriormente, é passada àqueles que ensina, mantendo assim o gesto do mestre.

Soria Cruz

No seu trabalho considera que a combinação da cor é um elemento fundamental responsável por transmitir emoção às pessoas e que influencia muito o espaço em que a peça está! Daí que

a utilização da cor seja o fator que Sofia define como técnica/processo chave, a isto acrescenta o uso e delicadeza da linha que aplica aos seus trabalhos.

Observações: Os projetos e trabalhos de Joana são únicos na medida que provêm e são feitos por ela, e a ilustradora não acredita que se trate de uma singularidade técnica - pelo contrário. As técnicas que aplica na ilustração de um livro que vai ser publicado são comuns a muitos outros trabalhos de design, sendo algumas delas o tipo de letra, o espaçamento e o tipo de impressão. Quando expõe em galerias vê o seu trabalho acolher um tom mais artístico que não está consciente de uma linha de edição que precisa de ser rejeitada, linha essa que toma em conta quando decide publicar numa editora.

Para Maria, a singularidade do seu trabalho também não é proveniente das técnicas que emprega. A artista relembra até que essas mesmas técnicas já estão conosco há milénios.

É pelo emprego das técnicas a novos materiais e de formas diferentes que o seu trabalho e os objetos que dele surgem ganham uma impressão digital que a identifica, mesmo sabendo que nenhum trabalho será igual a outro. Recorda também que, em muitos casos, um artesão pode fazer, durante uma vida inteira, cestos da mesma maneira e que, mesmo assim esses terão a sua própria impressão digital - ainda que esta não seja uma expansão da técnica, mas um meio de manter a forma e a maneira do gesto manual por entre as gerações.

Sofia diz-nos apenas que a combinação de cores e a sua utilização diferencia o seu trabalho quando trabalha em conjunto com a delicadeza da sua linha.

—

Pergunta 5

Em que locais podemos conhecer o seu trabalho?

Joana Estrela

O trabalho de Joana está disponível nas redes sociais, como é o caso do Instagram, no seu site e em algumas galerias que dão lugar aos seus trabalhos - no Porto podem ser vistas alguns trabalhos da ilustradora na “Ó Galeria”, na “Matéria Prima” e ainda na “Cru”; já em Lisboa

podemos encontrar as ilustrações de Joana na “It’s a Book”. Admite que, por vezes, faz parte de exposições mas que, por enquanto, é raro.

Maria Pratas

Maria tem trabalho em várias lojas do país: numa loja em Faro, a “Space Invaders”, na “Santo Infante” em Lisboa e na “Objetos Misturados” em Viana do Castelo. É ainda possível encontrar trabalhos da artesã no “Depósito”, em Lisboa e no “Portugal Manual”, assim como nas redes sociais.

Soria Cruz

O atelier de Sofia está sempre aberto para receber visitas, mas algum do seu trabalho está também na “Santo Infante” e na “Mid Mod Lisboa”, sendo esta última uma loja de design de objetos. Tem também trabalho exposto nas redes sociais e tem um site em desenvolvimento.

Observações: Todas elas expõem os seus trabalhos tanto em locais físicos como digitais. Joana tem tanto trabalhos expostos em galerias dedicadas à ilustração como em galerias que têm curadoria feita por parte de diferentes artistas e designers locais. Maria e Sofia chegam a expor alguns dos seus trabalhos na mesma loja, a “Santo Infante”, que é conhecida por ter curadoria feita por novos artesãos. As três consideram as redes sociais como um local importante para a exposição de trabalho.

—

Pergunta 6

Como descreve o que faz?

Joana Estrela

“Digo que sou ilustradora e que trabalho principalmente com livros infantis e desenhos autorais.”

Maria Pratas

“Faço escultura através da técnica de cestaria, aplicando têxteis, fibras e, neste momento,

fibras naturais. Por vezes, cruzo tapeçarias e também uso a madeira, que é um material pelo qual sinto apelo.”

Soria Cruz

“Não sei, é muito difícil descrever. Não é pretensioso, mas acho que é isso: um trabalho plástico. Também não sou só pintora. Dizer que eu sou só pintora também não é real. Acho que é um trabalho plástico com muito uso de cor, estou com uma influência mais abstrata neste momento, mas não é totalmente abstrato.”

Observações: Joana tem clareza quando descreve o que faz, pelo que afirma ser ilustradora e trabalhar, principalmente, com livros infantis e desenhos autorais. Já Maria, não especifica sua área quando descreve o que faz, focando-se em expor a sua técnica e os diferentes usos que faz dela. Sofia sente dificuldade em descrever o que faz. Considerar-se “somente” pintora é limitar o seu trabalho a uma área à qual ele não está limitado. Sente que a natureza do seu trabalho é semelhante à do trabalho plástico, mas que faz muito uso de cor, passando agora por influências abstratas. Tirando Joana, Maria e Sofia evidenciaram mais seus trabalhos do que o campo em que estão inseridas, sentindo que definir um campo é ser infiel a algo que lhes é natural.

—

Pergunta 7

Quais são as estratégias que usa para disseminar o seu trabalho?

Joana Estrela

Joana descreve a importância da Internet quando questionada sobre os meios de disseminação do seu trabalho, nomeando as redes sociais e a sua mailing list, através da qual envia um newsletter uma vez por mês, como os meios principais. Para além disso, acredita na importância de falar com pessoas e ir a sítios, feiras e eventos; diz que não vai esses lugares somente para divulgar o seu trabalho, mas que é natural que isso também aconteça.

Maria Pratas

Maria tem um website que funciona como uma janela mais “limpa” para a rede de contactos e outras possíveis ligações, como os contatos comerciais. Lamenta não ter capacidade de tempo para estabelecer este tipo de contatos comerciais, mas admite a sua importância. No entanto, não consegue deixar de sentir que maior parte da procura pelo seu trabalho provém das redes sociais: “Tenho as redes sociais como quase todas as pessoas. Tenho que fazer um grande esforço para alimentá-las. Se calhar, 90% dos contatos vêm pelo Instagram”.

Soria Cruz

“Para espalhar o meu trabalho? Na verdade, eu não sou muito boa nessa parte da gestão. Acho que tem a ver com a forma como sou, como organizo o meu tempo e como eu visualizo o meu tempo útil a produzir, toda essa parte da gestão eu tenho que me forçar a fazê-la.”

Sofia sente que não consegue responder a tudo o que cria, sentindo-se obrigada a participar daqueles processos que, estando diretamente relacionados com a sua arte, não são a sua arte. Aponta para uma certa naturalidade no desenrolar do seu trabalho, mas ainda assim está ciente das lacunas de gestão que precisa de preencher. Neste momento está focada na criação de um site capaz de albergar a sua loja online. “Tenho os meus objetivos anuais, mas não sou super obsessiva, deveria ser mais até. Essa parte da gestão é muito difícil para mim, que sou criadora.”

Observações: Todas as entrevistadas consideram que a internet é fundamental na presença e disseminação dos seus trabalhos e realçam a importância de ter e alimentar as redes sociais. Os principais meios virtuais mencionados são sites próprios e Instagram.

Acrescenta-se a isso, pelo testemunho de Joana, a importância da word of mouth, que advém da participação em feiras e eventos. Apesar disso, é preciso ter em conta afirmações como a de Maria, que dão a constar que 90% dos seus contatos são provenientes do Instagram. Apesar desta forte presença virtual, tanto Maria como Sofia dão conta de uma dificuldade na gestão do seu trabalho que está voltada para a estratégia comercial - uma vez que trabalham sozinhas e acreditam que é mais importante focar o seu tempo na criação de peças.

Observações gerais

É interessante observar, através do estudo destes casos, como três personalidades tão diferentes e com trabalhos também muito diferentes, acabam por criar uma estética autoral própria, capaz de deixar visível a sua identidade, mas que em simultâneo acaba por agregar os seus trabalhos na interseção entre os seus campos com a própria arte. Apesar de não ter ficado, anteriormente registado, aproveita-se para dizer que foi possível observar, curiosamente, que a dança é uma referência para as três que faz parte do seu cotidiano; a esta, e de maneira mais importante, aliam-se influências profissionais dos seus campos e também do campo da arte: ilustradores que atuam de perto na rede de trabalhos, artistas clássicos e bem estabelecidos na história da arte ou até mesmo os próprios materiais, são elementos que foram identificados pelas três artistas e demonstram a abertura que o seu trabalho e processos criativos têm para com as outras áreas.

Essa última parte, no que toca a referências e inspirações, assume um papel que importa considerar: as referências das três imiscuem-se e misturam-se com as suas trajetórias pessoais, mas todas elas procuram, de uma forma ou outra, que a sua criatividade artística viabilize alguma nova expansão nos campos em que atuam: seja pela escolha de materiais, de expressão e técnicas ou até as dimensões que usam para explorar a sua criatividade. O resultado dessa experimentação e autenticidade é uma assinatura artística que é incontornavelmente única, apesar de, por muitas vezes, as técnicas utilizadas não serem, elas mesmas, inovadoras. O carácter individual dos seus trabalhos é um elemento importante quando os seus trabalhos são expostos na internet e nas redes sociais, plataformas que consideram um elemento chave à disseminação dos seus trabalhos, pelo que se demonstra a relevância destes meios quando combinados com os elementos diferenciadores de cada artista. Apesar da forma de organização e exposição que as redes sociais apresentam, o uso enquanto elemento chave que todas lhes dão parece ser um elemento que afirma a natureza contemporânea das suas vivências e trabalho.

A facilidade com que Joana descreve o seu trabalho pode dar-se devido à formação e trabalho que tem na área de design, que é uma área que tem profissões consideradas “estabelecidas”, mesmo assim, não deixa de parte as interseções e conversas que vai tendo com o campo da arte e que se comprova pelo teor do mesmo, assim como pela sua expressão individual e artística que acabam por levar as suas ilustrações até galerias e exposições. O trabalho com técnicas artesanais milenares, como o são a cestaria e tapeçaria, fazem com que Maria acabe por ser identificada como artesã, ainda assim não se sente capaz de amarrar o seu trabalho e criações a esse termo. Com um carácter mais experimental, capaz de expandir as possibilidades do campo e das técnicas, o trabalho de Maria acaba por dançar entre o artesanato e a arte. A elas junta-se o caso de Sofia, que tem qualidades predominantemente artísticas mas que, contudo, não deixa de dialogar com o design, área em que se formou e na qual por vezes trabalha, evidenciando a importância da criação processual antes de começar cada um dos seus projetos.