

Mãos em ...

Projeto de design gráfico editorial do primeiro volume de uma coleção sobre o artesanato português

Projeto Marta dos Santos Lucas

Projeto de Mestrado apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para a obtenção do grau de Mestre em Design Gráfico e Projectos Editoriais, elaborado sob a orientação do Professor António Modesto Nunes, professor associado da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Setembro de 2022

Mãos em ...

Projeto de design gráfico
editorial do primeiro volume de
uma coleção sobre o artesanato
português

Projeto Marta dos Santos Lucas

Projeto de Mestrado apresentado à Faculdade de Belas
Artes da Universidade do Porto para a obtenção do grau
de Mestre em *Design* Gráfico e Projectos Editoriais,
elaborado sob a orientação do Professor António Modesto
Nunes, professor associado da Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto.

Setembro de 2022

Agradecimentos

Aos meus pais, Lina e Rui, por estarem lá nos momentos de mais dificuldade ao longo deste processo, por todo o carinho e compreensão. Ao Pedro, que com o seu conhecimento me ajudou a nível teórico e prático e me acompanhou em todo este processo sempre com uma palavra de positividade.

Ao meu orientador, Professor Doutor António Modesto, pela sua disponibilidade, conselhos e orientação.

Aos meus amigos que de alguma forma me ajudaram ao longo de todo este percurso. Em especial ao Miguel Garcia, pela sua disponibilidade e ajuda, à Maria, ao David, à Inês e à Catarina por todo o companheirismo. A todos os que dedicaram um pouco do seu seu tempo para me ajudar de alguma forma.

Ao Rui Abreu por me disponibilizar a fonte tipográfica utilizada no projeto e no presente relatório. Ao António Ramalho, Maria Inês e Andreia Pinho, por me abrirem as portas das suas oficinas. Ao Museu de Olaria de Barcelos pela disponibilidade e ajuda no projeto. Ao Micael Bacelar-Pereira, pelas fotografias disponibilizadas.

RESUMO

Mãos em ... é uma coleção de livros sobre artesanato português, dividido por matéria-prima. Centra-se, principalmente, na divulgação de trabalhos artesanais e na sua evolução.

Este projeto visa criar um maior entendimento do que é o artesanato em Portugal, através do reconhecimento da sua história, mostrando como o *Design* pode interferir positivamente no desenvolvimento de artefactos artesanais, acrescentando-lhes, assim, valor estético.

A criação do primeiro volume da presente coleção, Mãos em Argila, revela, não só, o caminho que esta matéria percorreu desde a origem dos primeiros artefactos até à produção artesanal tradicional portuguesa, como também, a visão contemporânea dos novos artífices sobre os diversos ramos à qual se aplica. Disso, é exemplo a cerâmica, a olaria, a azulejaria e o figurado.

ABSTRACT

Mãos em ... is a book collection about portuguese handicrafts divided by raw material. It focuses mainly on the dissemination of artisanal works and their evolution.

This project aims to create a greater understanding of what is handicraft in Portugal, through the recognition of its history, showing how Design can positively interfere in the development of artisanal artefacts, thus adding aesthetic value to them.

The creation of the first volume of the present collection, *Mãos em Argila*, reveals not only the path that this material has taken from the origin of the first artefacts to the traditional Portuguese artisanal production, but also the contemporary vision of the new artisans on the various branches to which it applies. Examples of this are ceramics, pottery, tiles and figurative art.

010 Introdução

016 Enquadramento Temático e Fundamentação Teórica

1 História do Artesanato	018
1.1 Artesanato em Território Português	020
2 Definição de Artesanato	022
3 Caracterização do artesanato	024
3.1 Artesanato Tradicional	024
3.2 Artesanato Contemporâneo	025
4 Técnicas Artesanais	026

028 Problemática Contemporânea

5 Quando o artesanato encontra o <i>Design</i>	030
6 <i>Slow Design</i>	032
7 <i>Design</i> Emocional	034
8 Artefactos do quotidiano	036

038 Estudos de Caso

9.1 Burilada	040
9.2 Agricultura Lusitana	042
9.3 Portugal Manual	044
9.4 Coleção D	046
9.5 Coleção <i>Designers</i> Portugueses	048

050 Projeto Editorial e de *Design* Gráfico

10 Projeto Editorial	052
10.1 A coleção	052
10.2 Temática	052
10.3 Primeiro Volume	054
10.4 Conteúdo e Organização	054
11 <i>Design</i> Gráfico	063
11.1 Capa e Contra-capa	063
11.2 Layout	064
11.3 Grelha	064
11.4 Tipografia	065
11.5 Cor	066
11.6 Texto	066
11.7 Legendas	067
11.8 Fotografia	068
11.9 Ilustração	069
11.10 Entrevista	069
11.11 Informação visual e infográfica	070
11.11.1 Iconografia	070
11.12 Separadores	071
11.13 Guardas	071
11.14 Diretório	072
11.15 Papéis	072
11.16 Encadernação	073

078 Conclusão

082 Referências Bibliográficas

Introdução

O projeto que aqui se apresenta, pretende desenvolver o primeiro volume de uma coleção sobre artesanato português, que visa dar visibilidade e apoiar os novos artesãos portugueses, que tem como nome, Mãos em Argila.

O artesanato surge através da necessidade do ser humano criar artefactos que permitissem armazenar e cozinhar alimentos, bem como, para a sua proteção. Nessa era primitiva, a sustentabilidade não fazia parte da consciência humana, no entanto, “a produção era apenas a suficiente para suprir à demanda local” (Freitas, 2017, p.33).

Em pleno século XXI, as necessidades são outras, bem como os produtos que consideramos essenciais, e a produção massificada leva-nos a investir muito do nosso capital em produtos desnecessários, de fraca qualidade e com materiais e técnicas de produção prejudiciais ao planeta, devido ao seu baixo valor no mercado. Perante uma sociedade consumista, o artesanato ainda é visto como um conceito tradicional, por vezes difícil de atingir, devido ao seu elevado custo e à falta de conhecimento sobre a evolução do artesanato tradicional para um mundo contemporâneo. É cada vez mais dada importância a objetos esteticamente apelativos, e que nos façam sentir bem, seja pela sua presença no nosso quotidiano, pela sua usabilidade e funcionalidade, pela carga emotiva que faz transparecer ou por questões éticas com as quais nos identificamos. Por tudo isto é tão importante que se olhe para o artesanato como o futuro e não com uma conotação antiquada.

Desde criança que vejo a minha família bastante envolvida nas artes manuais, desde o bordado à encadernação, passando pelos trabalhos de carpintaria e restauro que o meu pai sempre gostou de fazer em casa, como passatempo. Estas experiências levaram-me a ganhar um carinho enorme por esta área e fizeram-me acreditar que é possível trabalhar nela, mesmo vivendo num mundo que parece ter hibernado na era da industrialização em série. A preocupação com o meio-ambiente e a tentativa de mudança de hábitos no meu quotidiano, fizeram-me perceber que o artesanato é, mais do que uma tradição, um grande impulsionador para um futuro mais sustentável e consciente. Para além desses motivos, sempre valorizei produtos fabricados em Portugal, principalmente de carácter manual, pelos materiais naturais que são utilizados, pela conotação emotiva e nostálgica que me criam, pela valorização da economia nacional e pela sua exclusividade.

Este projeto centra-se na criação de uma coleção de livros de artesanato português e de novos criadores, com o intuito de contribuir para a informação sobre os mesmos, servindo para enaltecer as práticas e técnicas do saber manual português através de uma visão contemporânea.

Os seus objetivos específicos passam por:

- a** elaborar um corpo teórico de suporte à evolução do Artesanato em Portugal, nomeadamente face às necessidades do quotidiano;
- b** contextualizar o papel do *Designer* e do artesão e identificar os seus possíveis pontos em comum;
- c** comunicar o olhar dos novos artesãos e a adaptabilidade das técnicas tradicionais no mundo contemporâneo.

O enquadramento temático e a fundamentação teórica foi feita através da bibliografia, bem como possíveis pontos de contacto entre o artesanato e o *Design* e a procura de autores que auxiliem na classificação das várias técnicas de artesanato.

A procura de respostas para esta temática, realizaram-se através de estudos de caso do mesmo formato que este projeto, visitas a oficinas e artesãos, bem como pesquisa de livros, teses e revistas que sustentam a minha visão sobre o tema.

Os dados recolhidos serviram como base do relatório e como conteúdo editorial do primeiro livro da coleção criada.

O relatório deste projeto é composto por quatro partes:

1^a O primeiro capítulo será dedicado ao enquadramento histórico do artesanato, à definição e caracterização de alguns conceitos e técnicas, nomeadamente em território português;

2^a O segundo capítulo abordará a problemática contemporânea do artesanato português e como o *Design* pode intervir de uma forma positiva na evolução do mesmo;

3^a No terceiro capítulo serão apresentados alguns estudos de caso, nomeadamente, coleções que me auxiliam na realização do projeto e que sirvam de matéria de reconhecimento para o meu projeto, e projetos que tiveram um importante posicionamento na divulgação do artesanato contemporâneo português;

4^a O quarto capítulo é dedicado ao projeto de *Design* e estará dividido em dois sub-capítulos:

1 O conceito editorial: onde será explicada a coleção, os conteúdos, a organização e a definição da temática;

2 O conceito de *Design* gráfico: onde estará explícito as decisões tomadas a nível de *layout*, formato, papel, tipografia e toda a estrutura formal do projeto.

Termina com uma parte destinada às conclusões e onde se incluem considerações finais sobre o projeto, limitações encontradas ao longo do seu desenvolvimento e uma visão sobre mudanças que possam ser impostas no futuro deste projeto.

Palavras - Chave

Artesanato

Divulgação do Artesanato Português

Coleção Editorial

Publicação de *Design* Gráfico

CAPÍTULO I

Enquadramento Temático e Fundamentação Teórica

No primeiro capítulo do presente relatório, é dado destaque à história do artesanato a nível global e, particularmente, em território português. São também apresentadas algumas definições que levam o leitor a perceber o que é o artesanato e a diferença entre o artesanato contemporâneo e tradicional, através da explicação das técnicas artesanais e do valor do trabalho manual.

1 História do Artesanato

Para uma melhor compreensão do artesanato hoje, é necessário compreender a sua evolução. Por ser uma arte imensamente abrangente apresentamos os principais pontos históricos do artesanato a nível mundial com foco no território português, desde uma era primitiva, até ao momento em que nos encontramos.

“O artesanato é o depositário da memória gestual e tecnológica da sua comunidade. O artesão-artífice-artista é o transmissor de ritos e imagens da cultura não-escrita, da cultura cujas raízes mergulham no inconsciente coletivo, por vezes nas zonas mais cinzentas da formação da humanidade, em que a mão-instrumento-ferramenta define o humano” (Perdigão & Calvet, 2013:6 as cited in Luís & Figueira, 2017, p.350).

O artesanato surgiu como forma de colmatar algumas necessidades do Ser Humano numa era primitiva e a sua origem “está intimamente relacionada com o surgimento do Homem” (Machado, 2016, p.52) sendo que os seus primeiros vestígios apareceram por volta do período neolítico. “Desenvolveu-se como uma das muitas especializações da atividade congénita que a espécie humana possui para se dotar com os artefactos necessários à sobrevivência, tendo atingido uma importância assinalável no que se poderão apelidar de sociedades pré-industriais” (Branco, 2003, p.12). A noção das suas necessidades, como a alimentação e proteção, levaram ao desenvolvimento operacional, à origem de artesãos de várias áreas e à produção de artefactos auto-suficientes (Freitas, 2017).

Segundo Cláudia Albino (2017), “até pelo menos ao século XV, o homem foi construindo, só por processos artesanais, soluções endógenas que possibilitaram uma melhoria da qualidade de vida da sua comunidade, de acordo com as suas necessidades quotidianas. Aqui se incluem necessidades de carácter vital, emocional e simbólicas, entre outras” (Albino, 2017, p.31).

Foi no século XVIII que chegou a revolução industrial introduzindo “profundas mudanças nos métodos de produção, nomeadamente com a transição dos métodos produtivos artesanais e manufacturados para os processos de produção industrial” (“Regio Crafts”, 2014, p.8). A revolução levou os artesãos de toda a Europa a verem o seu ofício, que pouco tempo antes era considerado indispensável, ser substituído pela massificação em série, passando assim a ter um papel secundário para a sociedade. A par das alterações processuais da produção vem a necessidade de ter um responsável, habilitado e experiente na área, que tome controlo de todas as etapas do

processo de produção dos artefactos, dando-se o nome de *designer* (Ferreira et al., 2012), trazendo o artesanato como referência numa fase preliminar da indústria, onde não havia ainda “equipamentos adequados à realização de objetos que obedecessem a determinados requisitos de forma, de tratamentos dos materiais, de acabamentos” (Branco, 2003, p.12).

O processo para a obtenção de um artefacto passa a ser maquinado e abdica do seu valor emocional, deixa de haver a responsabilidade na “seleção da matéria-prima” (“O nosso Portugal”, 2022) e da sua transformação em produto acabado.

Alguns teóricos e artistas conseguiam olhar para a revolução como uma desvalorização do ofício do artesão, como Marx, que acreditava que o artefacto do trabalho humano era a terra e defendia que o trabalho era, principalmente, um processo entre o Homem e a Natureza (Marx, 1990).

19 Por toda a Europa começa a haver uma preocupação com a desvalorização do artesanato e a industrialização massificada. Moraes (2008) considera que Inglaterra é o “berço da industrialização” (Moraes, 2008, p.24) e é o sítio onde começam a surgir movimentos artísticos que vêm tentar combater a massificação em série e o seu processo industrial. Deles destaca três: *Arts and Crafts*, *Art Nouveau* e *Deutscher Werkbund*. Estes movimentos valorizavam o artesanato e defendiam que um artefacto feito à mão garantiria autenticidade e qualidade superior face aos produtos industriais (Freitas, 2017).

O movimento Arts and Crafts nasceu da compreensão das necessidades e prioridades na fabricação de objetos para a sociedade, através do desenvolvimento de artefactos humanizados (“V&A”, 2022), “com valor técnico e estético acrescentados, acessíveis ao maior número de pessoas” (Branco, 2003, p.12). Helena Silva (2010) acredita que todos os artefactos criados pelo Homem “deviam ser igualmente investidos de cuidado” (Silva, 2010, p.52) e entende o trabalho manual “como uma ocupação tão digna quanto as artes maiores” (Silva, 2010, p.52).

Em 1919 o artesanato volta a ganhar visibilidade através da sua intervenção na “criação e desenvolvimento dos planos de ensino da Bauhaus, partilhando os mesmos objetivos e motivações que o Arts and Crafts” (Branco, 2003, p.12). Esta escola contribuiu para a sedimentação da associação entre as artes e os ofícios, o *designer*

e o artesão. A aprendizagem passava pela escolha de um ofício, na qual os alunos se viriam a especializar sob a orientação de um mestre artesão. Este tipo de interação traria ao aprendiz a prática, o domínio das técnicas, o conhecimento dos materiais, essenciais na formação de um *designer* (Silva, 2010).

Esta constante mudança fez com que o Ser Humano começasse a produzir industrialmente sem qualquer tipo de consciência, por motivos, acima de tudo, económicos. Passámos a olhar para os produtos do nosso dia-a-dia, como descartáveis e efémeros, seguidos de tendências que nos são vendidas pelas empresas como algo essencial ao nosso bem-estar (Moreira, 2020).

Hoje em dia sentimos alguma necessidade de olhar para o passado e, apesar de não existir um movimento centrado no artesanato, muitos *designers* têm vindo a revelar tradição no seu trabalho contemporâneo (Silva, 2010).

1.1 Artesanato em Território Português

Ao percorrermos Portugal reparamos que são imensas as variações do artesanato, tanto pela localização da matéria-prima como, também, pela passagem de conhecimentos e tradição pelas gerações, nomeadamente nas comunidades locais de uma região. Ao artesanato feito por essas comunidades, dá-se o nome de “artesanato típico” (Sousa, 2019, p.75). Luís Henriques (2017) refere que “o artesanato é um património e uma herança cultural importante do ‘saber-fazer’ português” (Henriques, 2017, p.7) contribuindo para o crescimento social e económico de cada território (Henriques, 2017).

É nos anos 80 e 90 do século XX que o setor do artesanato ganha destaque enquanto “setor de atividade económica” (“Regio Crafts”, 2014, p.9). Começam a surgir associações e organismos que ainda hoje “desempenham um papel crucial para a promoção e desenvolvimento do sector” (“Regio Crafts”, 2014, p.9). Foi neste período que o artesanato começou a ser alvo de reconhecimento por parte do Estado, pela sociedade civil e por parte dos artesãos. No entanto, a estruturação do setor só começa a ver mudanças a partir da segunda metade da década de noventa, “com a criação do PRAT¹” (“Regio Crafts”, 2014, p.8) “e a posterior definição de uma base legal para o sector” (“Regio Crafts”, 2014, p.8).

¹ PRAT - Programa para a Promoção dos Ofícios e das Microempresas Artesanais

O artesanato português vai além fronteiras e começa a ser reconhecido internacionalmente, devido à qualidade dos seus trabalhos e à simbiose criada entre o que é tradicional e o que é tendência. Luís Henriques (2017) refere que o artesanato nacional começou a marcar presença em variadas feiras internacionais de *Design*, pela sua adaptabilidade e “introdução do *Design* nas produções artesanais” (Henriques, 2017, p.7), que permitem criar peças únicas que valorizam a cultura, contribuindo para a “coesão social e para o desenvolvimento económico dos territórios” (Henriques, 2017, p.7). Há cada vez mais jovens a tirar cursos no campo artístico que vêem nas artes e ofícios uma oportunidade de garantir qualidade e valor nos seus projetos e consequentemente o desenvolvimento de produtos que dão continuidade a atividade tradicional, “reformulando a imagem do sector enquanto expressão cultural contemporânea” (“Regio Crafts”, 2014, p.9).

2 Definição de Artesanato

A palavra artesanato vem do francês *artisanat*, que por sua vez tem a sua origem na palavra italiana *artigiano*, aparecera pela primeira vez no ano de 1920. Surgiu com o intuito de Designar o trabalho do artesão, mas em Itália a aplicação da palavra servia para diferenciar as “competências atribuídas às pessoas que decidiam as grandes obras de arte e aquelas que eram atribuídas aos executantes dessas mesmas obras” (Albino, 2014, p.63). Foi no século XV que a palavra *artigiano* começou a percorrer as ruas de Itália, que servia para distinguir as pessoas que para além de criarem, também produzem, daquelas que simplesmente faziam uma previsão do que seria o projeto (Albino, 2014).

Saber-fazer é a expressão que melhor representa o artesão, desde o seu aparecimento. O Ser humano começou a pensar e a construir artefactos segundo as suas necessidades e esta terá sido a “primeira forma de ensaiar um pensamento de *Design*” (Correia, 2003, p.9) entendido como o sucessor do *Design* (Correia, 2003).

A arte de produzir artefactos manualmente, é uma “forma de afirmação e gratificação pessoal, na medida em que o objecto fabricado à mão representará o labor, o esforço, o tempo, e se for o caso a perícia do indivíduo que o fabricou” (Silva, 2010, p.53). Ao longo da produção o artesão recorre à sua força, não descurando a utilização de ferramentas e/ou mecanismos para a produção de artefactos, que quando produzidos com liberdade total, a sua identidade passa a estar “intrinsecamente ligada à história e cultura” (Moreira, 2020, p.3).

Cláudia Albino (2016) inclui na definição de artesanato, para além do “conhecimento tático do artesão” (Albino, 2016, p.27) transmitido de geração em geração, o próprio artesão, os artefactos que advém desse conhecimento e, também, os seus serviços. Para a autora, os artesãos “transportam histórias de tempos longínquos” (Albino, 2016, p.27) nos seus produtos através de sensações e significados adquiridos a partir das técnicas desenvolvidas, recurso a materiais e à cultura local de um determinado território (Albino, 2016). Ana Freitas (2017) considera que o artesão é dominante em todo o trabalho que realiza, seja de forma individual ou coletiva, e que o mesmo começa a perceber a importância “de se cultivar as referências técnico-produtivas, sociais, culturais e ambientais, como os elementos diferenciais do produto” (Freitas, 2017, p.39).

Para Adamson (2007) o artesanato é baseado em pensamentos fi-

losóficos e ações importantes, independentemente e devido a ser considerando cultural e institucionalmente uma posição desfavorável, que vai oscilando entre a sensação de ideia, e a prática cultural (Adamson, 2007, as cited in Webb, 2009).

Já Otávio Paz (2006) refere-se a esta arte como um testemunho capaz de satisfazer as necessidades "não menos imperativas que a fome ou a sede" (Paz, 2006:2, as cited in Albino, 2016), enfatizando a necessidade que o Ser Humano tem de se deslumbrar com os artefactos, que independentemente do seu uso no quotidiano, observamos e tocamos (Paz, 2006, as cited in Albino, 2016).

Considerando o artesanato uma atividade económica, é constituída por artesãos na sua individualidade, no núcleo familiar ou micro-empresarial, com até nove pessoas, "geradora de produtos de consumo" (Correia, 2003, p.9) que têm "subjacente o conceito de empresa" (Correia, 2003, p.9). O artesanato é muitas vezes associado ao turismo pela curiosidade que os produtos tradicionais de uma determinada região, ao modo de vida das comunidades e às técnicas e materiais que nela se utilizam (Correia, 2003). Cultural e socialmente, esta arte tem o devido reconhecimento devido à produção de objetos utilitários ou decorativos, de cariz tradicional ou contemporâneo, que inclui a confeção de produtos alimentares (Correia, 2003). MacEachren (2004) refere que o desenvolvimento de novas ideias e técnicas no artesanato são uma boa representação dos primórdios do artesanato estarão sempre associadas à evolução da humanidade.

3 Caracterização do Artesanato

3.1 Artesanato Tradicional

Até princípios da década de 70 do século XX, o artesanato “diz respeito à produção de objetos em estruturas familiares ou pequenas oficinas, mantendo viva a ligação ao meio rural e ao folclore” (Correia, 2003, p.10). Pode entender-se que a prática deste tipo de artesanato está normalmente associada a um contexto local específico, ao uso de materiais tradicionais (Silva, 2010) e à manufatura de artefactos através de técnicas transmitidas de geração em geração (Freitas, 2017) realizada na sua maioria “por pessoas sem outra formação que não a empírica, e onde não é reconhecível qualquer tipo de inovação” (Silva, 2010, p.54).

Atualmente os produtos industriais sobrepõem-se aos objetos feitos à mão e o artesanato tradicional começa a ser como um conservar de tradições (Silva, 2010). Ao contrário dos produtos maquinados, os artefactos produzidos manualmente “podem ser caracterizados pelo seu aspeto rudimentar” (Moreira, 2020, p.3), mesmo quando feitos em série, terão sempre um aspeto irregular e diferente quando comparados.

Canclini (1983) considera que o artefacto manufaturado recorre à memória que é manifestada através do processo de criação e do próprio objeto já finalizado que, através de aspetos culturais, reflete a tradição de um povo e possibilita o “seu fluxo como produto cultural” (Canclini, 1983 as cited in Machado, 2021, p.432).



Fig 1

Jarras de Transporte de água feitas por artesãos de Bisalhães

3.2 Artesanato Contemporâneo

O artesanato contemporâneo em Portugal, surge no século XX após a Revolução de Abril, “fruto de toda a agitação criativa e artística que se fez sentir” (Correia, 2003, p.10) no nosso país. Ele apresenta uma abordagem mais universal face ao artesanato tradicional, não deixando de ter os mesmos métodos manuais, através da representação “de noções que são comuns ao ser humano independentemente da sua geografia” (Correia, 2003, p.10).

O principal ponto em comum entre o o artesanato tradicional e contemporâneo é o processo manual, pois não está associada a uma determinada região ou “tradição etnográfica” (Silva, 2010, p.54), o que faz com que o último seja visto como inovador e adequado aos dias de hoje (Silva, 2010). Hoje existe uma contribuição para a “preservação de ofícios tradicionais” (Freitas, 2017, p.39) mas é através da implementação do *Design* em vários projetos artesanais que começamos a ver produtos contemporâneos e inovadores (Freitas, 2017).

25

O artesanato contemporâneo vem recuperar um pouco esta disciplina, que se encontrava em declínio, na tentativa da sua afirmação perante os consumidores ou até das empresas, devido à praticidade de utilização deste tipo de objetos que aqui são esteticamente mais apelativos do que no artesanato tradicional devido ao mundo de estímulos visuais em que vivemos (Branco, 2003).



A figura 1 e a figura 2 têm a mesma função, no entanto o sentido estético do segundo é adaptado aos dias de hoje.

Fig 2

Cântaro

4 Técnicas Artesanais

O Ser Humano começa a produzir artefactos ainda numa era primitiva, no entanto, ao falarmos de técnicas antigas, intuitivamente o nosso pensamento recairá principalmente sobre o artesanato rural. Essa ideia não se pode considerar como errada já que foi aí que se começaram a desenvolver técnicas que viriam a contribuir “para as primeiras economias de carácter agrícola” (Albino, 2014, p.64). Por essa altura, o artesão tinha a necessidade de realizar artefactos que fossem de encontro às suas necessidades ou à necessidade de outros, no caso de serem produtos feitos por encomenda (Albino, 2014).

Segundo Cláudia Albino (2017), *Técnica Antiga* é a expressão que se utiliza para referir o modo de emprego da técnica e materiais no período Pré-Revolução Industrial, por considerar que nesse tempo o artesanato era uma continuidade da natureza e que nas criações eram utilizadas as formas que dariam continuação às já existentes na natureza.

Para compreendermos melhor o que é a técnica, Gasset (1963) defende que existem três estágios na evolução da técnica que levaram às técnicas da atualidade: a técnica do acaso, a técnica do artesão e a técnica da técnica. O primeiro, a técnica do acaso, descrita como primitiva, é aquela na qual o Homem não se apercebe da sua capacidade e que a mesma o permite “reformatar a natureza no sentido dos seus desejos” (Gasset, 1963:75) sendo que todas as suas invenções vêm do acaso e de combinações espontâneas não premeditadas que o levam à confeção de produtos que não parece, ao Homem, provir de si. Na técnica do artesão, ao contrário da anterior, já existe uma pessoa dedicada à técnica em questão, por não ser algo que qualquer um consiga realizar, apesar de ainda não se saber que existe técnica, mas sim “que possuem um repertório particular de atividades que não são as gerais e naturais” (Gasset, 1963:80). No terceiro estágio, o Homem passa a ver a técnica de forma ilimitada, considerando que nesta situação o técnico pode ter todas as funções mas ao mesmo tempo não ter nenhuma em específico (Gasset, 1963).

Quando nos referimos a técnicas artesanais estamos a falar diretamente no saber-fazer do artesão. Cláudia Albino (2014) define as mesmas como “habilidades associadas a um lugar, aos seus recursos materiais e imateriais, ou seja, a uma cultura local, territorialmente isolada e construída ao longo do tempo”, (Albino, 2014, p.76), “como caracterizadoras das identidades dos lugares” (Albino,

2016, p.27). Cada vez mais esta ideia tem vindo a ser considerada, elevando os valores locais através das suas qualidades diferenciadoras, o que torna estas técnicas únicas (Albino, 2017). Ana Freitas (2017) refere que no processo de produção, as ferramentas utilizadas pelo artesão passam a ser como uma “extensão das suas mãos” (Freitas, 2017, p.39), nunca comprometendo nem “a sua força de expressão” (Freitas, 2017, p.39) nem a oferta de um produto feito à mão, ferramentas essas que muitas vezes são invenções construídas pelo próprio artesão. A autora reforça que o artesanato “nunca alcança em todas as suas cópias a absoluta identidade de umas com as outras” (Freitas, 2017, p.39).

27

Mannoni (2007) considera que “existem vários fatores que podem influenciar a continuidade e descontinuidade das técnicas artesanais” (Mannoni, 2007, p.xliv). Apesar de referir que não existe uma fórmula para a interação do artesão com o artefacto e de achar que é uma disciplina complexa, enumera algumas razões que podem levar a essa reformulação das técnicas artesanais, que foram descritas através do estudo de cenários desde o período da antiguidade ao início da idade-média no norte de Itália, mas que são um reflexo da evolução das técnicas artesanais no geral (Mannoni, 2007). Para o autor essas mudanças podem vir da inutilidade, da substituição ou reutilização de um produto, ou mesmo da falta de procura, o que pode originar a cessão ou evolução de uma técnica. Acabam por começar a ser realizadas novas experiências e alguma inspiração vinda de ideias pouco racionais. A necessidade de reorganização da produção, a “adoção de técnicas de outros ofícios” (Mannoni, 2007, p.li) e culturas ou mesmo o gosto pessoal do artífice, podem levar à evolução dessas técnicas. Os recursos podem deixar de ser os mesmos e a mão de obra especializada começar a ficar limitada (Mannoni, 2007).

Podemos referir que o “grande desafio intelectual da era da informação e conhecimento é utilizar melhor aquilo que já sabemos” (Willinsky, 1999, p. 4 as cited in Albino, 2017, p.35), sendo de extrema importância a disciplina do *Design* não desperdiçar o conhecimento pré-adquirido das técnicas artesanais que “apelam ao sentir sensorial” (Albino, 2017, p.35).

CAPÍTULO II

Problemática Contemporânea

Este capítulo serve de comparação entre o artesanato e o *Design*: os seus pontos em comum e o que os diferencia. Está dividido por quatro partes, sendo elas: Quando o artesanato encontra o *Design*, *Slow Design*, *Design* Emocional e Artefactos do Quotidiano.

5 Quando o artesanato encontra o *Design*

O *Design* resulta da evolução do artesanato. Ligar estas duas disciplinas é como relacionar o saber o que fazer com o saber como fazer (Correia, 2003). O *designer* é conhecido como o que projeta e tem uma preocupação na forma como devem ser confeccionados os objetos, já no caso do artesão, este preocupa-se essencialmente com a produção do artefacto e de que forma ele deve ser feito (Correia, 2003).

“No centro da razão de existência do *Design* ou do Artesanato encontra-se o utilizador” (Ruivo, 2011, p.1). Ambos fazem com que o consumidor desfrute de uma experiência afetiva e emotiva com o artefacto e que crie memórias através “das produções criativas e técnicas de um e/ou de outro” (Ruivo, 2011, p.1).

O artesanato tradicional está normalmente associado a uma determinada região e cultura (Albino, 2016) e a “artefactos em desuso” (Correia, 2003, p.10). Por outro lado o *Design* está “frequentemente associado à ideia globalidade” (Albino, 2016, p.27) e de “produção industrial” (Correia, 2003, p.10). O número de trabalhadores necessários para a produção de um artefacto é uma das principais diferenças entre o setor do *Design* e o artesanato (Ferreira et al., 2012), sendo que a “produção artesanal caracteriza-se pelo domínio do artesão em todas as fases do processo de produção” (Ferreira et al., 2012, p.36).

Segundo Correia (2003) para um artesão é mais difícil conseguir simular, antever, calcular e projetar um artefacto, do que para um *designer*, que tem sempre o desenho como base do seu trabalho mas “pouca experiência material” (Providência, 2003, p.21). Mas não é por isso que o artesão só tem como valência a manufatura, ele também é capaz de gerar emoções através de todas as fases do seu trabalho e a técnica por ele conhecida, não é a sua única capacidade (Correia, 2003). O artesão também adquire conhecimento sobre a matéria-prima que utiliza, projeta o artefacto e comercializa o “produto junto do consumidor” (Ferreira et al., 2012, p.36). “No *Design*, o número de intervenientes pode ser elevado” (Ferreira et al., 2012, p.36).

Começa a surgir a necessidade de olhar para o futuro sempre com consciência do passado, e perceber quais são os pontos fortes dos nossos antepassados e transportá-los para o presente. É necessário deixarmos de criar alternativas para problemas que já existiam, através da reconstrução do presente “regenerando o que se produz,

invés de se descartar e consumir novamente” (Moreira, 2020, p.8).

Para Paulo Ramunni (2003) qualquer uma das duas disciplinas pode tomar o lugar da outra, quando inseridas num projeto comum, e explica que pode haver várias formas de colaboração entre o artesanato e o *Design*. É o caso da utilização da manufatura do artesão para a realização de elementos específicos numa peça de *Design*, com o intuito de elevar o produto através das “suas características singulares” (Ramunni, 2003, p.22), nunca descaracterizando o artefacto artesanal mas ensinando ao “artesão outras formas de explorar a sua arte de uma forma digna” (Ramunni, 2003, p.22). O *designer* pode sempre procurar saber mais de uma tradição, ou região e inspirar-se nesse conhecimento para a criação de novos artefactos (Ramunni, 2003).

“Uma cultura tradicional, não evolutiva, está condenada à morte. A cultura é tão dinâmica quanto o processo de sobrevivência humana, em permanente mutação. O artesanato que não percebe isto, já morreu: morreu sobre a forma de bordados arcaizados com um desenho do século XVII que já não é capaz de colher qualquer projeção de identidade em ninguém. Redesenhar o bordado dotando-o do espírito deste tempo, ou atuais, é dotá-lo de sentido e oportunidade comercial” (Providência, 2003, p.21).

Francisco Providência (2003) defende que “*Design* é a única saída sustentada para o artesanato” (Providência, 2003, p.21). Os “novos artífices” (Nunes, 2016) juntam estes dois ramos, através da simbiose entre o digital e o analógico, dando a mesma importância a quem é detentor do conhecimento sobre a matéria e a quem utiliza as ferramentas manuais (Nunes, 2016). Susana Correia (2003) concorda que podem existir duas formas de interação entre o *Design* e o artesanato, seja a “projetar por método de *Design* produtos cuja matéria ou técnica é característica do artesanato” (Correia, 2003, p.10) ou a produzir manualmente “objetos utilitários, integrando (ou não) materiais novos ou tecnológicos em conjunto com recursos naturais” (Correia, 2003, p.10).

O *Design* traz criatividade e novas formas de olhar para a técnica e para o material, que quando aliado ao artesanato contemporâneo, dá uma visão mais informada e atual, mas é cada vez mais importante envolver os artesão na formação desta disciplina (Branco, 2003).

6 *Slow Design*

O *Slow Design* vem do movimento *Slow Living* que se iniciou em 1989, após o nascimento da associação italiana *Slow Food* (Lupo, 2012) na tentativa de evitar a criação de um restaurante *McDonald's* na *Piazza di Spagna* (*"Slow Food"*, s.d.). Motivados pelo decréscimo na qualidade de vida devido à produção massificada e ao consumismo padronizado de *fast-food*, os seus apoiantes vêm tentar combater esses problemas através da defesa das "antigas tradições alimentares" (*"Slow Food"*, s.d.) e da cultura (Lupo, 2012), justas para o planeta e para o consumidor (*"Slow Food"*, s.d.). Segue-se a filosofia em que se baseia o *Slow Food* e que é transportada para o *Slow Design*: "O *Slow Food* acredita que entendendo de onde vem o alimento, como foi produzido e por quem, adultos e crianças podem aprender como aproximar prazer e responsabilidade nas escolhas diárias, apreciando a importância cultural e social do alimento" (*"Slow Food"*, s.d.).

Alastair Fuad-Luke (2004) usa o termo de *Slow Design* para descrever a reorientação do bem-estar entre o indivíduo e a comunidade, contrariamente ao *Fast Design* da era industrial. Tem como objetivo a exploração de novas formas do fazer respeitando os recursos que o nosso planeta nos dá (Fuad-Luke, 2004). Os *designers* começam a perceber que os recursos não são infinitos, e que necessitamos de equilíbrio no nosso ecossistema, levando-os a refletir sobre as suas escolhas e a repensar a forma como utilizam os recursos naturais, sendo que o *Slow Design* "é entendido como um antídoto ao consumo exagerado de uma sociedade descartável, de usar e deitar fora" (Ferreira et al., 2012, p.38).

Juntamente com Carolyn F. Strauss, Alastair Fuad-Luke (2008) escreveu o artigo *The Slow Design Principles - A New Interrogative and Reflexive Tool for Design Research and Practice*. Os princípios do *Slow Design* servem como ferramenta que permite aos *Designers* "questionarem, avaliarem e refletirem sobre suas ideias de *Design*, processos e resultados usando meios de avaliação quantitativos, qualitativos e intuitivos" (Fuad-Luke & Strauss, 2008, p.1)., desafiando o "paradigma do *Design*" (Ferreira et al., 2012, p.38) que continua virado para a produção em massa e consumo rápido. Segundo os autores, os princípios do *Slow Design*, são os seguintes:

REVELAR "O *Slow Design* revela experiências na vida quotidiana que muitas vezes são perdidas ou esquecidas, incluindo os materiais e processos que podem ser facilmente ignorados na existência ou criação de um artefato" (Fuad-Luke & Strauss, 2008, p.3);

EXPANDIR “O *Slow Design* considera as expressões reais e potenciais de artefatos e ambientes além de suas funcionalidades percebidas, atributos físicos e vida útil” (Fuad-Luke & Strauss, 2008, p.4);

REFLETIR “Artefatos/ambientes/experiências do *Slow Design* induzem à contemplação e o que o *SlowLab* apelidou consumo reflexivo” (Fuad-Luke & Strauss, 2008, p.5);

ENGAJAR “Os processos do *Slow Design* são de código aberto e colaborativos, contando com compartilhamento, cooperação e transparência de informações para que os projetos possam continuar a evoluir no futuro” (Fuad-Luke & Strauss, 2008, p.6);

PARTICIPAR “O *Slow Design* incentiva os usuários a tornarem-se participantes ativos no processo de *Design*, adotando ideias de convívio e troca para promover a responsabilidade social e melhorar as comunidades” (Fuad-Luke & Strauss, 2008, p.6);

EVOLUIR “O *Slow Design* reconhece que experiências mais ricas podem surgir da maturação dinâmica de artefatos, ambientes e sistemas ao longo do tempo. Olhando além das necessidades e circunstâncias dos dias atuais, os projetos lentos são agentes de mudança (comportamental)” (Fuad-Luke & Strauss, 2008, p.7).

33

Hoje em dia, podemos encontrar, cada vez mais, a ligação entre várias áreas que permitam “o desenvolvimento e criação de produtos de qualidade” (Ferreira et al., 2012, p.37). A necessidade de inovação e criação de produtos mais sustentáveis, levará a que o futuro do artesanato passe pelo *Design* sustentável, através da simbiose entre técnicas e conhecimentos destas duas disciplinas, levando à reconstrução de um mundo mais saudável, através da criação de artefactos mais duradouros (Ferreira et al., 2012). Para isto é necessário reeducar, também, os consumidores e levá-los a repensarem nos seus atos e hábitos de consumo, e consciencializá-los da forma como olham para os artefactos como descartáveis (Harvey, 2010).

Para Harvey (2010) “o *Slow Design* permite pensar no futuro e considerar todo o ciclo de vida” (Harvey, 2010, p.26) através da reciclagem de materiais ou mesmo da devolução de produtos para lhes dar uma nova utilização, levando a uma economia circular entre o produtor e o consumidor, permitindo que haja menos exploração de matérias virgens e consequentemente menos resíduos sanitários (Harvey, 2010).

7 *Design* Emocional

As emoções associadas ao Ser Humano são algo relativamente recente, e como as conhecemos elas “alteram a forma como a nossa mente resolve problemas” (Norman, 2004, p.18). Se hoje em dia sabemos que as emoções positivas são tão importantes como as menos positivas, durante muitos anos a ciência concentrou-se em estudar emoções como *stress* e a ansiedade (Norman, 2004). Norman (2004) refere que as “emoções positivas são críticas na aprendizagem, curiosidade e criatividade” (Norman, 2004, p.19). No mundo em que vivemos a emoção que criamos por algo é muitas vezes associada à sua estética, mas mais importante que vejamos num objeto a reflexão das “nossas experiências pessoais, associações e memórias” (Norman, 2004, p.47) .

Em *Emotional Design*, Donald Norman (2004) relaciona o *Design* com as características de um produto e explica que existem três níveis desta disciplina que se devem encontrar equilibrados: o *Design* Visceral, que representa a aparência, o *Design* Comportamental, que representa o prazer e a eficiência na sua utilização e o *Design* Reflexivo, que representa a identidade pessoal, a memória e a satisfação pessoal (Norman, 2004). Apesar disso é preciso ter em conta que não se consegue criar um produto que satisfaça as necessidades de todos os Seres Humanos e, por isso, o *designer* deve sempre saber o público a quem se quer dirigir. (Norman, 2004) Podem ser atingidos ao mesmo tempo através do *Marketing*, do *Design* e da marca, onde a personalidade do artefacto vai de encontro ao mercado (Norman, 2004).

Foi na década de 40 do século XX que o consumismo começa a crescer a olhos vistos e, apesar de existirem variadas teorias sobre o porquê de as pessoas inicialmente aceitarem os artefactos manufacturados e posteriormente os rejeitarem, ainda não existe uma resposta concreta para isso (Chapman, 2008). Se por um lado alguns consumidores começam a investir em produtos industriais devido ao seu baixo custo, outros começam a querer distanciar-se do artesanato devido ao desejo de adquirir um determinado objeto ou mesmo por questões pessoais e da personalidade do usuário (Chapman, 2008).

Em *The Craftsman*, Sennet (1943) utiliza a palavra antropomorfismo para descrever a atribuição de características humanas a objetos ou animais e explica que essa linguagem levou “dualidade da consciência material moderna: o contraste entre a naturalidade e artificialidade” (Sennet, 1943, p.136), sendo o propósito da atribui-

ção de características humanas a materiais faz com que demos valor ao próprio e que criemos mais consciência (Sennet, 1943).

Klein e Kernan (1998) incluem na definição de significação dos objetos três características que consideram essenciais: a “polissemia” (Kleine & Kernan, 1998), a “sensibilidade contextual” (Kleine & Kernan, 1998) e o “consenso” (Kleine & Kernan, 1998). O primeiro representa a possibilidade de um só objeto poder ter diferentes significados, a sensibilidade contextual é o significado que damos a um objeto em determinado contexto e o consenso indica que um determinado artefacto deve ter informações partilhadas entre pessoas que tenham conhecimento sobre o mesmo, por muito particular que ela seja (Kleine & Kernan, 1998). Chapman (2008) dá como exemplo a diferença de significados entre um rato numa cozinha ou numa loja de animais, e defende que o *Design* pode dirigir esse significado (Chapman, 2008).

35 Freitas (2017) determina que para haver um avanço na sociedade, o valor que damos a determinadas situações, ou causas, têm que evoluir também, pois eles “são a chave para a evolução de uma sociedade sustentável não apenas porque influenciam o comportamento, mas também porque determinam as prioridades desta sociedade” (Freitas, 2017, p.52).

Sendo que nos dias que correm o mundo em que vivemos é cada vez mais tecnológico, os estímulos visuais são os mais utilizados, e pouco uso damos a outros (Klee, 1998). Em *The Sensual Home*, Crawford (1998) apresenta a importância da utilização dos 5 sentidos que o ser humano tem para explorar, através da criação de ambientes que nos façam sentir bem. Através do estudo da antropologia e das ciências do comportamento, Ilse Crawford (2019), começa a ser conhecida pela sua forma de olhar para um simples quarto, e pela forma como as pessoas se sentem quando estão nele, através do apelo aos sentidos de forma a que o subconsciente fique satisfeito, a que o espaço cause uma sensação de bem-estar (Crawford, 2019).

8 Artefactos do quotidiano

“Passamos 87% da vida no interior dos edifícios” (Crawford, 2017) e o *Design* pode mesmo vir a afetar o que sentimos e como nos comportamos, não só pela sua estética, mas também por ser uma forma de “melhorar a condição humana” (Crawford, 2017). Isle Crawford (2017) foi uma impulsionadora no que toca à utilização dos cinco sentidos na organização e planeamento de espaços, que vão desde aquilo que apelidamos de casa ao tão barulhento centro comercial, através da sua preocupação com o bem-estar pessoal de quem frequenta esses espaços, fornecendo-lhes experiências e sentimentos (Crawford, 2017).

Se antigamente os artefactos eram produzidos segundo as necessidades do ser humano, hoje em dia as necessidades são inventadas depois do surgimento de um produto (Ferreira et al., 2012, p.34). Desde que conhecemos o significado de objeto, que os que pertencem à casa são aqueles com que mais entramos em interação, seja pelo “seu usufruto íntimo ou social que se dedica uma elevada percentagem de produtos artesanais” (Ruivo, 2011, p.1).

Ao falarmos de artesanato, a nossa mente remete-nos imediatamente para artefactos decorativos. No entanto, no artesanato português, podemos encontrar uma variedade de objetos, dos decorativos aos utilitários, nomeadamente no artesanato que se dedica à casa (Ruivo, 2011, p.1). O *Design* tem um papel fundamental na realização de artefactos do dia-a-dia, quando apropriado pode vir a reduzir substancialmente os erros cometidos no quotidiano aquando a utilização de um produto, afetando “positivamente a nossa qualidade de vida” (Norman, 2022, p.253).

Não restam dúvidas a Gloria Hickey (1997) quando defende que os artefactos desempenham um papel importante no nosso quotidiano. Faz a comparação entre um prédio residencial e todos os apartamentos desse edifício que têm praticamente as mesmas características, mas que apesar disso, cada casa é completamente diferente, pois na casa, temos o nosso “mundo privado” (Hickey, 1997, p.83) constituído por um conjunto de vários objetos que tornam o espaço distinto, onde se inclui o artesanato. Existe uma infinidade de tipologias de objetos para a casa que lhe dão vida desde tempos antigos como “panos, assentos, contentores” (Ruivo, 2011, p.1), e quando falamos destes artefactos dentro do artesanato, podemos perceber que existem inúmeros exemplares que têm uma preocupação em conciliar “a ergonomia, a função útil e a estética” (Ruivo, 2011, p.1).

O início do artesanato, contemplou objetos estritamente necessários para o dia-a-dia das povoações. A evolução humana levou à criação de novos produtos que conseguissem responder a novas necessidades. Os produtos artesanais, tradicionais ou contemporâneos, estão ligados essencialmente a produtos utilitários de casa e neles “encontramos alguns exemplares paradigmáticos ao nível da conciliação de factores de projecto como a ergonomia, a função útil e a estética” (Ruivo, 2011, p.1). “Em termos gerais, os produtos artesanais utilitários, não são procurados habitualmente. Em primeira análise, não se recorre a produtos de produção artesanal que corresponda às necessidades quotidianas” (Correia, 2003, p.10).

Soetsu Yanagi (2017) refere-se aos objetos do quotidiano como necessários para a sobrevivência diária, servindo as necessidades do ser humano, incluindo aqui objetos que as pessoas estão familiarizadas com, tal como a roupa que usamos no nosso dia-a-dia ou a taça de onde comemos. Estes objetos não têm apenas características fisicamente apelativas e, apesar de serem artefactos simples, considera que estes “têm coração” (Yanagi, 2017, p.36) e que possuem uma “beleza genuína” (Yanagi, 2017, p.38). Mas a verdade é que tudo o que é atrativo faz com que o ser humano tenha mais interesse e pense de uma forma mais criativa, e aqui, o *Design* tem um papel importante: através do seu aspeto físico, tornar mais simples a sua utilização e a resolução de possíveis problemas (Norman, 2004).

Apesar dos objetos utilitários serem imprescindíveis no nosso dia-a-dia, é nos objetos decorativos que encontramos o puro prazer de obter um objeto só pela sua estética (Crawford, 1998). Em *Sensual Home*, Ilse Crawford (1998) refere o conforto que devemos sentir no nosso espaço, defendendo que cada ser humano tem a sua identidade e forma de olhar para o que o rodeia. Seja pelas texturas ou pelas cores, podemos dar-nos ao luxo de adquirir objetos que não sejam caracterizados pela sua utilidade, mas que façam sentido na nossa casa, que nos faça sentir relaxados e com vontade de passar tempo de qualidade nela (Crawford, 1998).

CAPÍTULO III

Estudos de Caso

Neste capítulo são apresentados cinco projetos que representam, através do *Design*, formas de comunicar o artesanato. Para além de se apresentarem *Design* gráfico e editorial, todo o seu conteúdo é sobre artesanato, dando ênfase à contemporaneidade e ao auxílio do *Design* na produção de artefactos. É importante desmistificar o sentido do artesanato, e estes projetos vêm de encontro a isso mesmo. Numa segunda parte podemos encontrar coleções que servem como matéria de apreciação e conhecimento para o desenvolvimento desta coleção.

9.1 Burilada

Burilada: Arte-factos para a sobrevivência foi uma exposição pensada para a inauguração da Casa do *Design* de Matosinhos em 2016, através da apresentação de artefactos portugueses contemporâneos, e da ligação entre o *Design* e o artesanato rural, estimulando “processos de destradicionalização” (Providência & Silva, 2016a, p.10). Surge com o intuito de promover o saber-fazer português através de artefactos que representam técnicas e materiais locais, “como estratégia de sustentabilidade social, económica e ecológica” (Providência & Silva, 2016b, p.1). Esta exposição teve como principal objetivo “mostrar o produto de ligação entre estes dois sistemas” (Providência & Silva, 2016b, p.2), como “resposta ao futuro” (Providência & Silva, 2016b, p.2), “através do reequacionamento dos valores de uso, de novos modos de serem funcionais, de novas formas de validação de técnicas e materiais” (Providência & Silva, 2016a, p.11).

Sob o mesmo nome surge uma publicação que documenta esta exposição, e que se encontra dividida em seis núcleos: “Gestão, Conservação, Produção, Investigação, Demonstração e Reinvenção” (“Livraria Almedina”, 2022) onde investigadores e *Designers* refletem sobre a potencialidade do *Design* no campo do artesanato. O *Design* aqui é estudado através de uma reflexão daquilo que é a evolução da cultura portuguesa (Albino, 2016)

Fig 3

Exposição *Burilada Arte-factos para a Sobrevivência*





Fig 4

Tapetes RUG by Gur



Fig 5

Pots

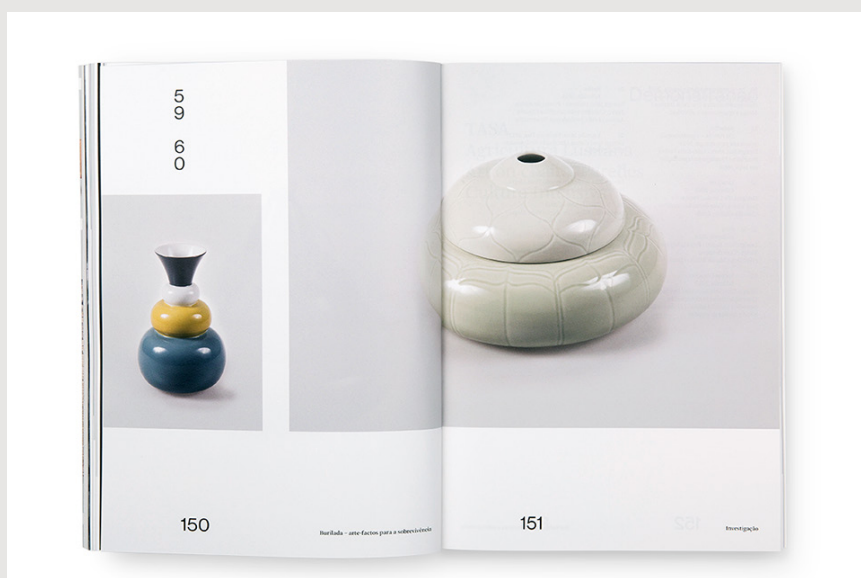


Fig 6

Jarros Cerâmicos

9.2 Agricultura Lusitana

Agricultura Lusitana resultou da exploração, em conjunto com as Aldeias do Xisto, de “novos imaginários” (Nunes, 2016, p.18), na relação do *Design* com o artesanato local (Nunes, 2016), que levam a “novas propostas para a reconstrução e uma vivência contemporânea na ruralidade” (Nunes, 2016, p.18). Este projeto contou com alunos e docentes de várias escolas de *Design*, assim como ateliers de artesanato e *Designers*, que se inspiraram no lugar das aldeias e da natureza que as envolve, para a realização de artefactos “significantes da memória e da identidade cultural, dos valores do território e do espírito português” (“Agricultura Lusitana”, 2022) criando, assim, “valor social e económico no território” (“Agricultura Lusitana”, 2022).

Através da intervenção de nove universidades e politécnicos, cada um destinado a uma aldeia, foram realizados nove artefactos “representativos dos valores locais e da diversidade do território” (“Agricultura Lusitana”, 2022) das aldeias do xisto, revelando-se, assim, um “potencial pedagógico nacional” (“Agricultura Lusitana”, 2022). A relação dos Artesãos, enquanto criativos e técnicos, com os *Designers* permitiu a utilização das mesmas formas do saber-fazer com novas tecnologias e ferramentas. A junção dos alunos da Universidade de Aveiro com as aldeias, levou à criação de objetos representativos dos valores e da cultura portuguesa, através da recolha e trabalho de uma matéria-prima, e posterior “materialização digital” (“Agricultura Lusitana”, 2022).

É importante olhar para uma relação futura entre *Design* e a gestão por ser um “poderoso catalisador dentro das organizações” (“Agricultura Lusitana”, 2022). Este projeto baseia-se em “princípios éticos e formas de estar mais ecológicas vão mudar a nossa forma de viver, promovendo o bem-estar pessoal, social e político no território deste projeto, Portugal” (“Agricultura Lusitana”, 2022).



Fig 7

ESAD + Cerdeira



Fig 8

Máscaras - Corrida ao Entrudo



Fig 9

Pernas Para que te Quero - a Revolução dos Legumes

9.3 Portugal Manual

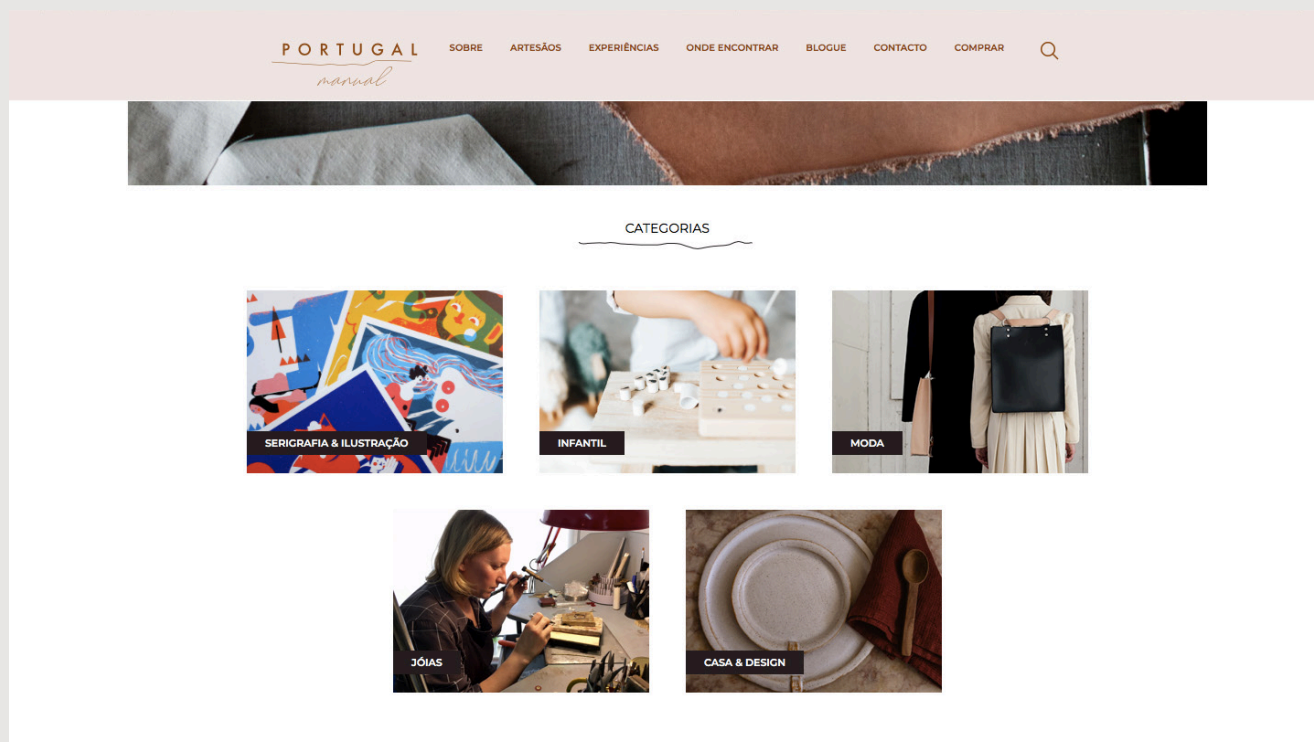
Através de uma experiência de vivência no Brasil, Filipa Belo percebeu que o artesanato português era visto lá fora de uma forma “obsoleta” (Faustino, 2020). Portugal Manual é “uma rede de artesãos contemporâneos e empreendedores” (Belo, s.d.) que conta com um website dedicado à promoção de artesanato contemporâneo português, dando a conhecer marcas e os seus artesãos. Todos os artesãos que estão contemplados aqui, têm em comum representarem tanto o artesão e como o *Designer*, através dos seus artefactos “disruptivos” (Faustino, 2020)., não tirando a conotação de artesanato, mas renovando a tradição e a cultura. Para isso existe um processo de pré-seleção que privilegia “quem trabalha com matéria-prima local, produz em pequena escala, à mão e de forma sustentável, cruza técnicas antigas com *Design*” (Faustino, 2020).

As marcas vão desde moda a *tableware* ou decoração, através de diversas técnicas como a cerâmica, a filigrana ou a madeira (Belo, s.d.). O site encontra-se listado, diferenciando as variações de artesanato, e cada artesão tem espaço para uma pequena biografia, fotografia do autor, mostra de alguns produtos e divulgação das suas redes sociais e contactos.

Fig 10

Página de Categorias

Site Portugal Manual



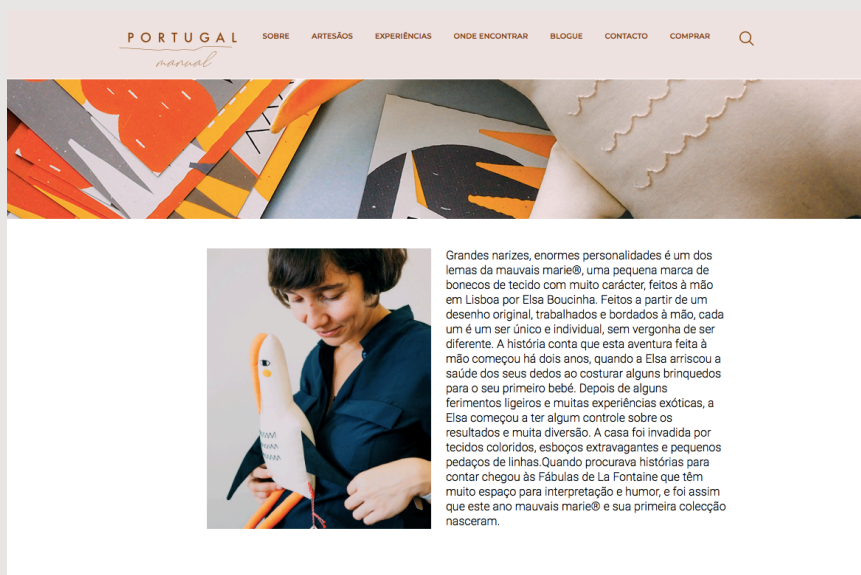


Fig 11

Biografia e Fotografia do Artesão

Site Portugal Manual

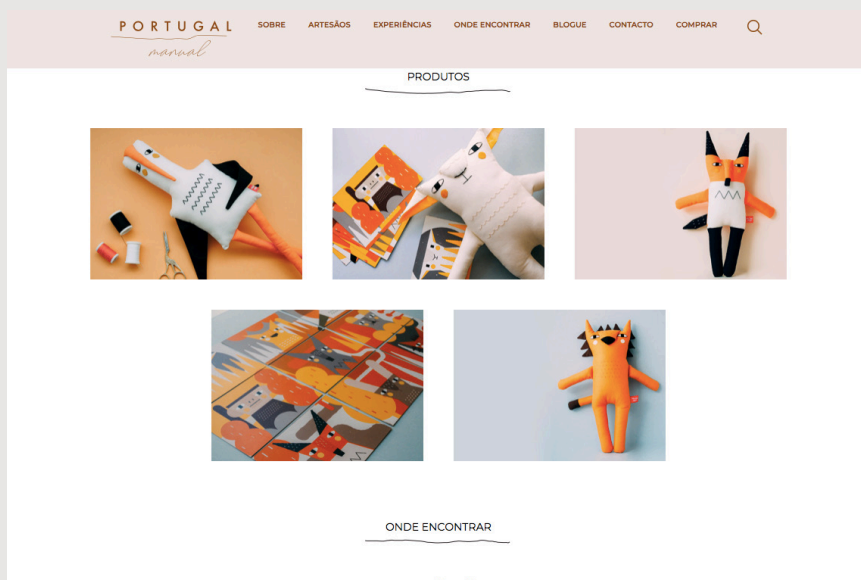


Fig 12

Produtos do Artesão

Site Portugal Manual

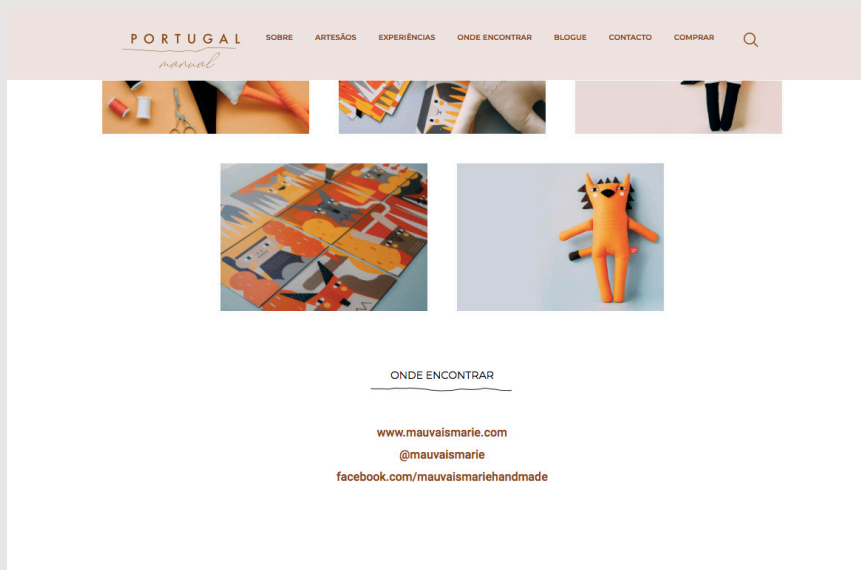


Fig 13

Redes Sociais e Contactos do Artesão

Site Portugal Manual

9.4 Coleção D

Em conjunto com a Imprensa Nacional - Casa da Moeda, *SilvaDesigners* criam uma coleção em que cada volume apresenta um criador da área do *Design* Contemporâneo em Portugal, que pode ir da ilustração ao *Design* de moda, passando pela publicidade e grafismo. Entre 2011 e 2016 foram lançados 15 volumes com o intuito de dar a conhecer esta publicação como “ferramenta de estudo para as escolas, academias e profissionais” (“Silva Designers”, 2022).

Apesar de os últimos três volumes serem diferentes de todos os outros, pelo seu aspeto físico, eles respeitam a mesma linha editorial. Sem qualquer tipo de índice ou separador, esta publicação tem três partes distintas: o prefácio, os trabalhos do criativo e uma pequena biografia. Graficamente, apresenta pouco texto e as imagens ocupam a maioria da publicação, dando a conhecer de uma forma visual, através de descrição os trabalhos do artista. Quando são apresentados artefactos o fundo é retirado para que o mesmo se destaque.

Fig 14

Livros da coleção





Fig 15

Fotografia em dupla página

fotografia de autor



Fig 16

Dupla página com fotografia e legenda

fotografia de autor



Fig 17

Capa e revestimento

fotografia de autor

9.5 Coleção *Designers* Portugueses

Pelo sucesso que foi criado com o lançamento da Coleção do *Design* português, o jornal público juntou-se à ESAD IDEA e à Cardume editores. *Designers Portugueses* conta com treze volumes que se dedicam a apresentar a vida e obra dos *Designers* mais inéditos do *Design* Nacional “desde o início do século XX até aos nossos dias” (Esad, 2022).

Estes volumes contam com o mesmo índice e distinguem o trabalho destes artistas da seguinte forma: utilizam uma cor dominante em cada volume da coleção, distinguindo-os dessa forma; a capa apresenta sempre o nome do autor, o número do volume e uma pequena descrição sobre a importância do trabalho do artista no campo do *Design*. Encontra-se dividido em três partes: contexto, obra e vida. Cada livro da coleção apresenta uma cor diferente, que é apresentada na capa, nos separadores e em algumas páginas para destacar fotografias.

Fig 18

Lombadas e capa da Coleção *Designers*
Portugueses





Fig 19

Dupla página com texto bibliográfico e fotografia



Fig 20

Separador



Fig 21

Dupla página fotografias do trabalho do autor

CAPÍTULO IV

Projeto
Editorial e de
Design Gráfico

Ao longo deste capítulo é explicada a forma como foi pensado o projeto a nível editorial e gráfico. Explicamos como funciona toda a coleção, as regras inerentes a todos os livros e algumas exceções. O volume Mãos em Argila é o livro matriz exemplificativo do resto da coleção.

10 Conceito Editorial

O projeto editorial consiste na realização de um livro matriz exemplificativo, como parte de um todo de uma coleção sobre o artesanato português. Tem como objetivo educar e informar sobre a história do artesanato em Portugal, mas sobretudo dar a conhecer novos artesãos que juntamente com o design nos vêm mostrar que é possível ter produtos contemporâneos a partir de práticas tradicionais.

10.1 A coleção

A criação desta coleção, serve como forma de mostrar a versatilidade do artesanato português. *Mãos em ...* foi o nome escolhido para representar esta coleção, por serem, as mãos, a ferramenta principal do trabalho artesanal.

Cada volume da coleção trabalha uma matéria-prima distinta. Esta divisão foi pensada para facilitar a informação a ser tratada ao longo dos volumes, através da contemplação de variações de artesanato num só fascículo, que façam sentido estarem no mesmo espaço e que facilmente se possam relacionar, através da matéria, contexto histórico, técnicas e práticas.

10.2 Temática

Cada volume da coleção trabalha uma matéria-prima distinta, contemplando, apenas, o artesanato que a utiliza como papel principal no seu trabalho. Esta divisão foi pensada para facilitar o tratamento de informação ao longo da coleção. Cada livro apresenta o contexto histórico e as características de cada matéria-prima, a sua incidência em Portugal, e os novos artesãos que praticam variantes do artesanato nessa matéria.

Apresentado na página ao lado estão três capas e contra-capas que exemplificam as várias matérias que poderão ser contempladas na coleção. Cada uma tem na capa o nome da coleção e da respetiva matéria-prima, criando assim o nome do volume.

Cada livro da coleção, terá, para além do nome que os distingue, um tipo de papel que faça, ao leitor, lembrar a matéria-prima em questão, como podemos ver na descrição das imagens ao lado.



Mãos em ... é uma coleção dedicada ao artesanato português. Cada volume é dedicado a uma matéria-prima e a todas as variações de artesanato que através dela são formados. Partindo de uma breve introdução sobre o material e a sua história no contexto artesanal, esta coleção tem como principal objetivo a informação, educação e desmistificação do que é o artesanato português hoje.

Mãos em madeira é o segundo volume e vem dar-nos a conhecer o artesanato em madeira, desde o mobiliário, que se faz em Portugal aos novos artefactos que com um olhar mais moderno usam estas técnicas tão típicas portuguesas.

2 | COLEÇÃO MÃOS EM...

Capa e contra-capas *Mãos em Madeira*

Papel Keaykolour Cedar 300 g



Mãos em ... é uma coleção dedicada ao artesanato português. Cada volume é dedicado a uma matéria-prima e a todas as variações de artesanato que através dela são formados. Partindo de uma breve introdução sobre o material e a sua história no contexto artesanal, esta coleção tem como principal objetivo a informação, educação e desmistificação do que é o artesanato português hoje.

Mãos em couro é o terceiro volume e vem dar-nos a conhecer o artesanato em couro, desde o calçado a roupa, que se faz em Portugal, aos novos artefactos que com um olhar mais moderno usam estas técnicas tão típicas portuguesas.

3 | COLEÇÃO MÃOS EM...

Capa e contra-capas *Mãos em Couro*

Papel Keaykolour Reinder 300 g



Mãos em ... é uma coleção dedicada ao artesanato português. Cada volume é dedicado a uma matéria-prima e a todas as variações de artesanato que através dela são formados. Partindo de uma breve introdução sobre o material e a sua história no contexto artesanal, esta coleção tem como principal objetivo a informação, educação e desmistificação do que é o artesanato português hoje.

Mãos em algodão é o quarto volume e vem dar-nos a conhecer o artesanato em algodão, desde a tapeçaria aos bordados, que se faz em Portugal, aos novos artefactos que com um olhar mais moderno usam estas técnicas tão típicas portuguesas.

4 | COLEÇÃO MÃOS EM...

Capa e contra-capas *Mãos em Madeira*

Papel artesanal de algodão 300 g

10.3 Primerio Volume

No primeiro livro da coleção, fazia sentido escolher uma matéria-prima que fosse associada aos primeiros objetos pensados pelo Homem.

Mãos em Argila é o título escolhido para este fascículo que apresenta a história da argila, alguns tipos de artesanato que utilizam esta matéria bem como os espaços e artesãos criativos nesta área do artesanato em Portugal.



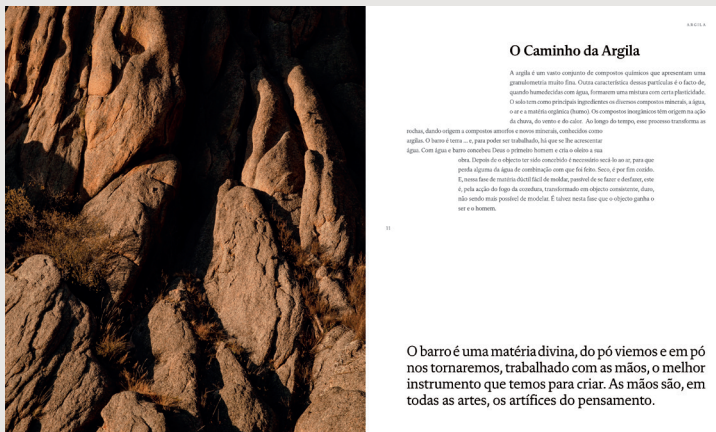
10.4 Conteúdo e Organização

Cada livro da coleção encontra-se dividido em cinco partes. Todos os fascículos apresentam esta divisão e cada uma das partes será adaptada a cada matéria.

Argila a primeira parte é dedicada à matéria-prima. Aqui é apresentado o seu surgimento no mundo do artesanato e as suas características enquanto matéria-prima. Primeiramente são apresentadas páginas dedicadas ao contexto histórico e de seguida uma parte foi pensada para explicar o processo da apanha da matéria e do seu tratamento, a partir de casa. Por fim uma parte dedicada a explicar mais detalhadamente a matéria.

Separador *Argila*
páginas 8 e 9

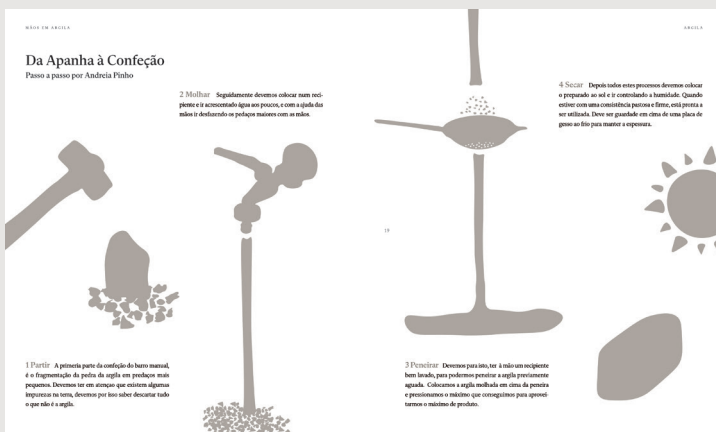




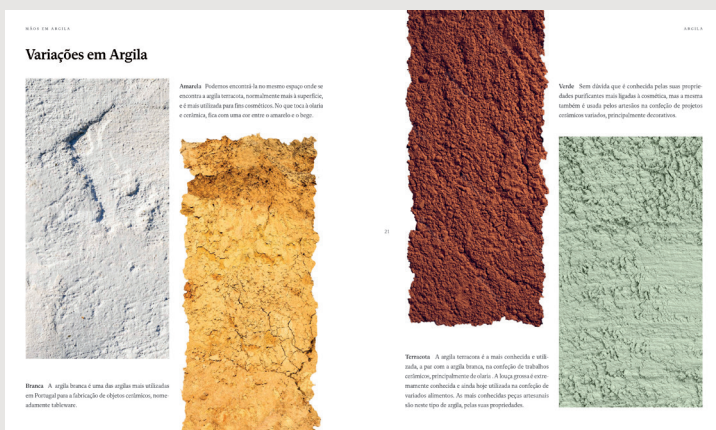
Contexto histórico da matéria-prima



Contexto histórico da matéria-prima
páginas 12 e 13



Da apanha à confeção
páginas 18 e 19

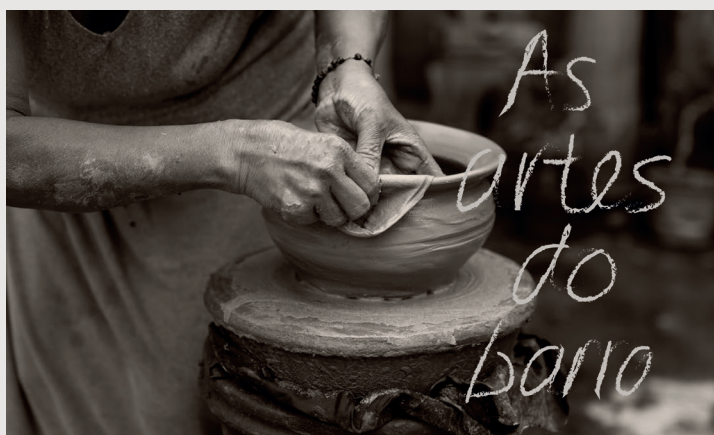


Características da Argila
páginas 20 e 21

As Artes do Barro é a segunda parte do volume e apresenta um pouco da história do artesanato tradicional português que utiliza a argila como matéria principal do seu trabalho, bem como as regiões onde é praticado, através do contexto histórico. É apresentado um mapa com uma listagem das variantes de artesanato em contexto regional. Desses, são escolhidas três com características diferenciadas. Neste caso o Figurado de Barcelos, a Olaria Pedrada de Nisa e o Barro Preto de Bisalhães. É feita uma breve apresentação do tipo de artesanato nas páginas seguintes, onde se apresentam exemplos significativos de cada região.

Separador *As artes do barro*

páginas 22 e 23



Contexto histórico do artesanato feito
em Portugal

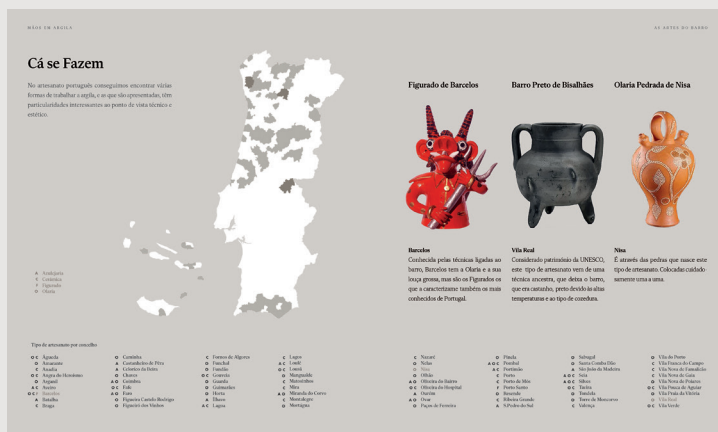
páginas 24 e 25



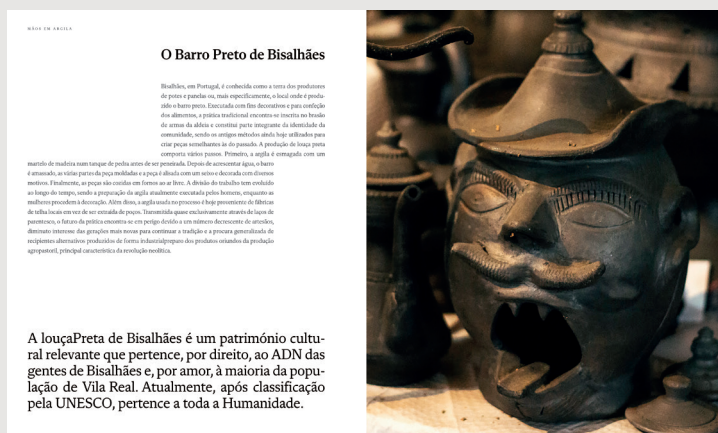
Contexto histórico em Portugal

páginas 26 e 27

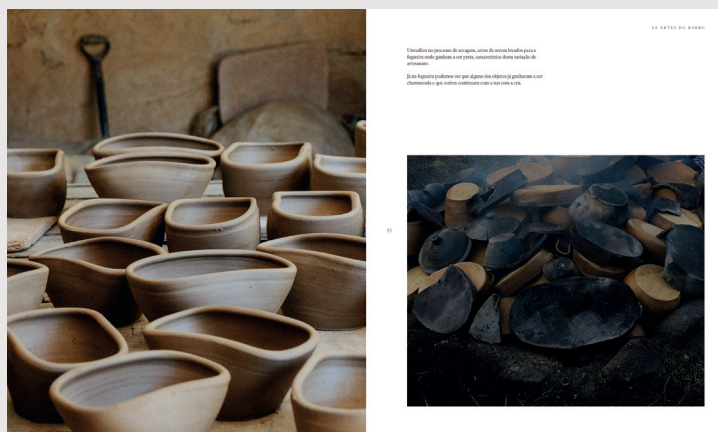




**Mapeamento regional de artesanato feito em
argila em Portugal**
páginas 30 e31



Processo de produção do barro de preto de
Bisalhães
páginas 32 e 33



Processo de produção do barro de preto de
Bisalhães
páginas 34 e 35



Exemplos significativos do barro preto de Bisalhaes

páginas 36 e 37

De Geração em Geração A terceira parte aborda o conhecimento transmitido de artesão para artesão, seja em contexto familiar, social ou profissional. Neste primeiro fascículo, é apresentada uma das famílias mais conhecidas do artesanato português, no que toca à transmissão de saberes do figurado de Barcelos: a Família Ramalho. Ao longo deste capítulo, é retratada a vida e obra de cada um, de uma forma resumida. É apresentada uma entrevista a um dos artesãos apresentados, neste caso a António Ramalho, o membro mais novo da família que deu continuidade ao conhecimento artesanal da sua família. Segue-se uma breve apresentação de alguns dos seus trabalhos bem como as suas características.

Separador *De geração em geração*

páginas 56 e 57



Família Ramalho

páginas 58 e 59



Vida Rosa Ramalho

páginas 60 e 61





Obra Rosa Ramalho

páginas 62 e 63



Trabalhos Júlia Ramalho

páginas 72 e 73



Entrevista António Ramalho

páginas 78 e 79



Fotografia de dupla página com António Ramalho e os seus trabalhos e da sua família

páginas 84 e 85

Novos Artesãos esta parte destina-se à contemporaneidade do artesanato e à informação e dismistificação do artesanato português, através da divulgação de artesãos e espaços criativos contemporâneos.

Para cada artesão, ou espaço, são reservadas 16 páginas. As primeiras duas apresentam um breve texto sobre a vida profissional do artesão ou as características do espaço criativo, juntamente com o site, contacto e concelho. Para ajudar o leitor a chegar mais facilmente ao trabalho do artista, um *qr code* é gerado, que faz ligação direta ao seu trabalho. A segunda dupla página, apresenta os trabalhos do artesão em contexto de uso, de forma a facilitar a visualização e percepção dos objetos do artesão quando inseridos em determinados cenários. A quinta e sexta página dedicam-se à amostra de alguns trabalhos do artífice e as características de venda ao público dos seus produtos, como preço do artigo ou as suas dimensões. A última dupla página apresenta os seu objetos no local onde são guardados após a sua confeção.

Separador *Novos artesãos*

páginas 86 e 87



Biografia Lobo *Ceramics*

páginas 96 e 97





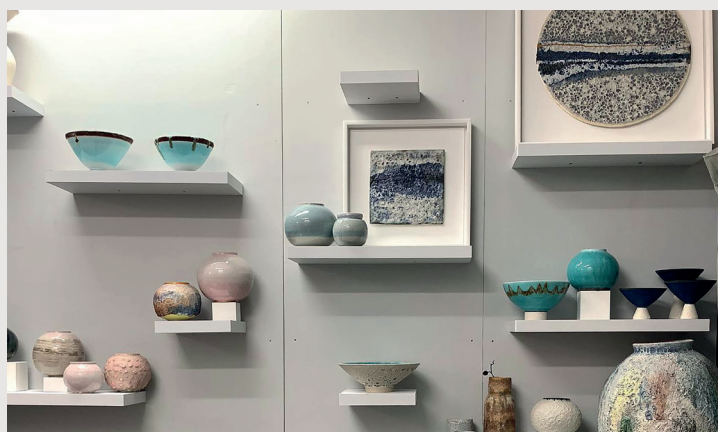
Cenários Bacelar-Pereira
páginas 90 e 91



Trabalhos Lobo *Ceramics*
páginas 100 e 101



Trabalhos *Reshape Ceramics*
páginas 116 e 117



Fotografia de dupla página dos trabalhos de
José the Potter
páginas 126 e 127

Diretório A última parte contempla todos os artesãos, lojas, marcas, espaços criativos, oficinas, museus que se dediquem a este tipo de artesanato. Ao longo das páginas, ele é organizado por temas, apresenta-se por ordem alfabética e contém o contacto, o concelho, o site e o instagram, com o objetivo de dar a conhecer todos os espaços e artesãos que trabalhem a olaria, cerâmica, azulejaria, deste país. Para esta parte, foi realizado um inquérito para que o público pudesse partilhar o seu conhecimento sobre espaços e artesãos correspondentes a esta variação.

Separador Diretório
páginas 136 e 137



Diretório
páginas 138 e 139

[illegible]

11 *Design* Gráfico

As escolhas feitas a nível de *Design* gráfico foram pensadas com intuito de valorizar a cultura e os artistas portugueses através da utilização de componentes nacionais. Neste projeto introduzimos texturas, ilustrações, fontes tipográficas que nos levam a viajar sobre a cultura portuguesa e ,ao leitor, a sentir o artesanato português através destas páginas, desde a primeira interação com o artefacto. Todas as escolhas gráficas visam enaltecer o trabalho português.

11.1 Capa e Contra-Capa

Uma das principais características do produto feito à mão são as suas irregularidades e a sua textura. Os papéis escolhidos para a capa e contra-capa, têm o intuito de dar ao leitor a sensação de toque e reconhecimento de um material representativo da matéria-prima de cada fascículo da coleção.

Para esta primeira publicação foi escolhido um papel de cor cinzento quente representativa de alguns objetos de olaria, cerâmica e azulejaria, que, através do toque, nos dá a sensação de porosidade e rugosidade idêntica a esses artefactos.

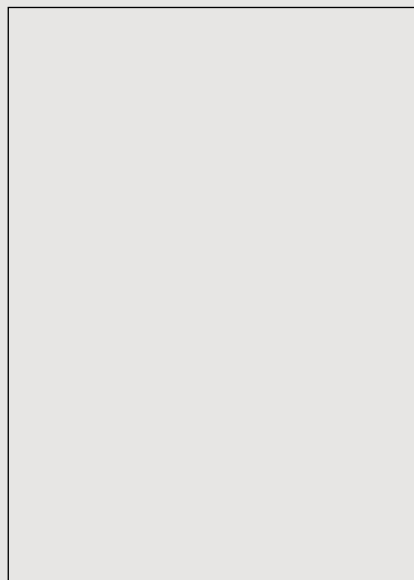
63 O único elemento representado na capa é o título do volume da coleção. Ela contém o nome da coleção , que se encontra escrita na tipografia Flecha S em peso *bold*, em caixa alta, com tracking 550 e 20 pt de tamanho da fonte, enquanto que o nome da matéria-prima se encontra manuscrita. Já na contra-capa temos presente o nome da coleção, o número do volume, uma breve introdução sobre a coleção, pensada para ser igual em todos os volumes, e uma breve introdução sobre o respetivo volume.



11.2 Layout

O livro, quando fechado, tem a dimensão de 210 x 250 mm, menor que um A4, pensado para ser transportado mais facilmente.

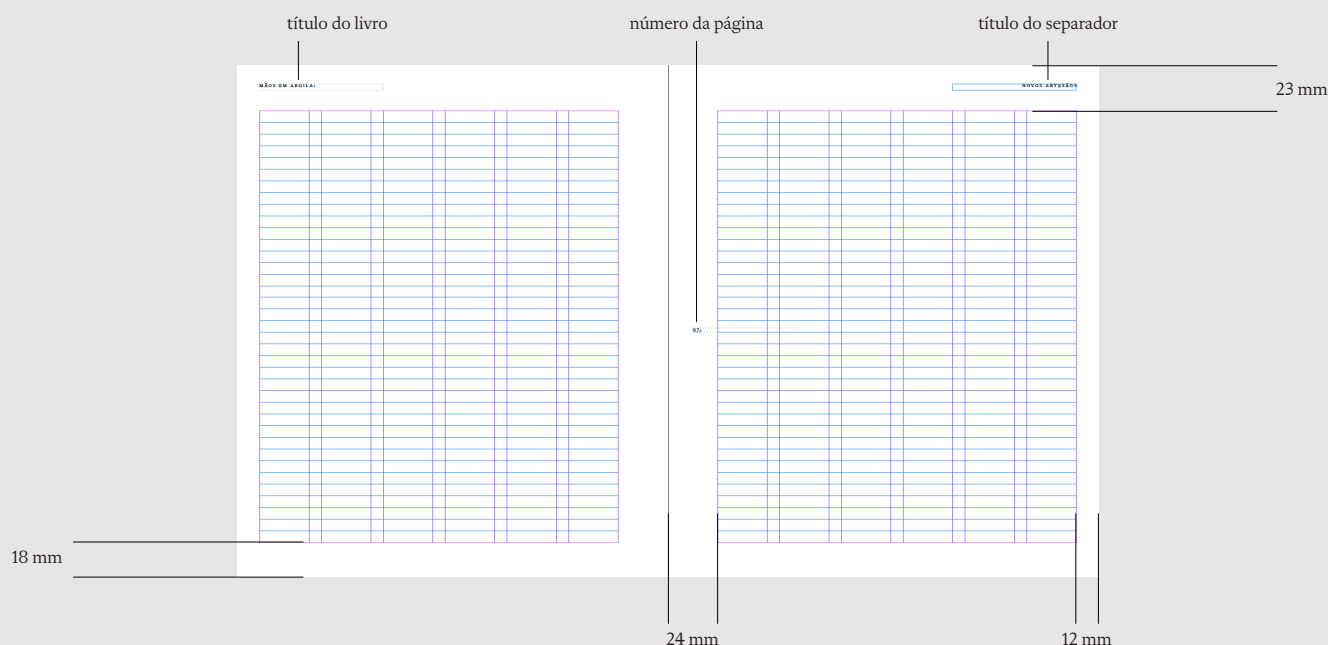
A4 297 x 210 mm



250 x 210 mm

11.3 Grelha

A grelha foi idealizada para que seja trabalhada pelo *designer* consoante a quantidade de informação presente na página. As páginas são acompanhadas sempre por um cabeçalho: no canto superior esquerdo é apresentado o nome do livro da coleção e na página da direita, no canto superior, é apresentado o nome do separador.



11.4 Tipografia

A escolha da tipografia, só faria sentido se fosse criada por um artista português. A Flecha S, do *designer* de tipos Rui de Abreu, representa, através das suas linhas convergentes, o contraste entre o material e a forma como fica depois de trabalhado, fazendo um paralelismo com as retas e as curvas da matéria em bruto e depois de tratada. Um tipo de letra *old-style*, foi pensado para o *Design* editorial que, apesar da sua “aparência robusta e mecanizada” (R-Typography, 2022) devido à sua forma rígida e aos “terminais quadrados e traços geometricamente simplificados” (R-Typography, 2022), consegue ser delicada, tal como o trabalho do artesão.

A escolha de uma só fonte para o desenvolvimento da publicação, deve-se à sua versatilidade e tem como objetivo levar o *designer* a moldar a informação presente no livro através de um só material, tal como um artesão trabalha no uma só matéria ao longo da produção do seu artefacto. A Flecha S é facilmente adaptável tanto a texto como a títulos.

Títulos

Flecha S Bold 24 pt

Destaques

Flecha Regular 24 pt

Sub-Títulos

Flecha S Medium 13 pt

Texto

Flecha S Light 10 pt

Legenda

Flecha S Light 8 pt

Flecha S

Fonte tipográfica de Rui de Abreu

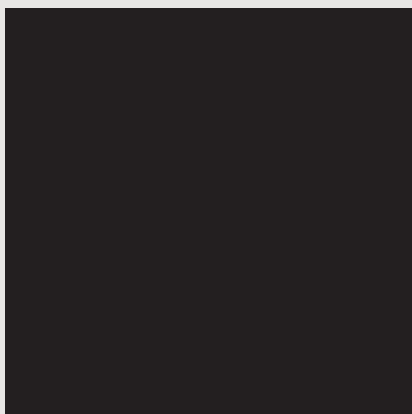
11.5 Cor

A cada volume da coleção é atribuída uma cor representativa do seu tema. Neste caso, a cor que escolhemos é um cinzento quente, *pantone* 402 por se assemelhar à cor de um tipo de barro, podendo atingir um tom mais claro ou escuro consoante a tintura, opção que cabe ao designer ou ilustrador decidir.

O preto, *pantone black* 6C, é utilizado em todos os textos, à exceção das legendas que utilizam a cor *pantone* 402 com uma intensidade de cor mais baixa.

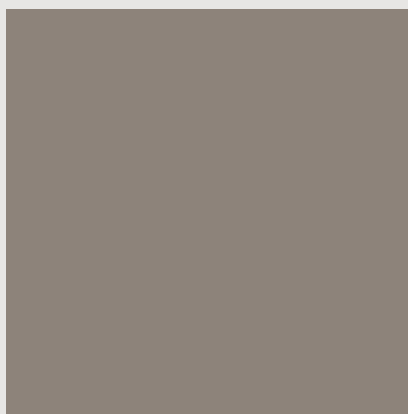
Pantone Black 6C

CMYK 91 79 62 97



Pantone 402

CMYK 42 38 43 21

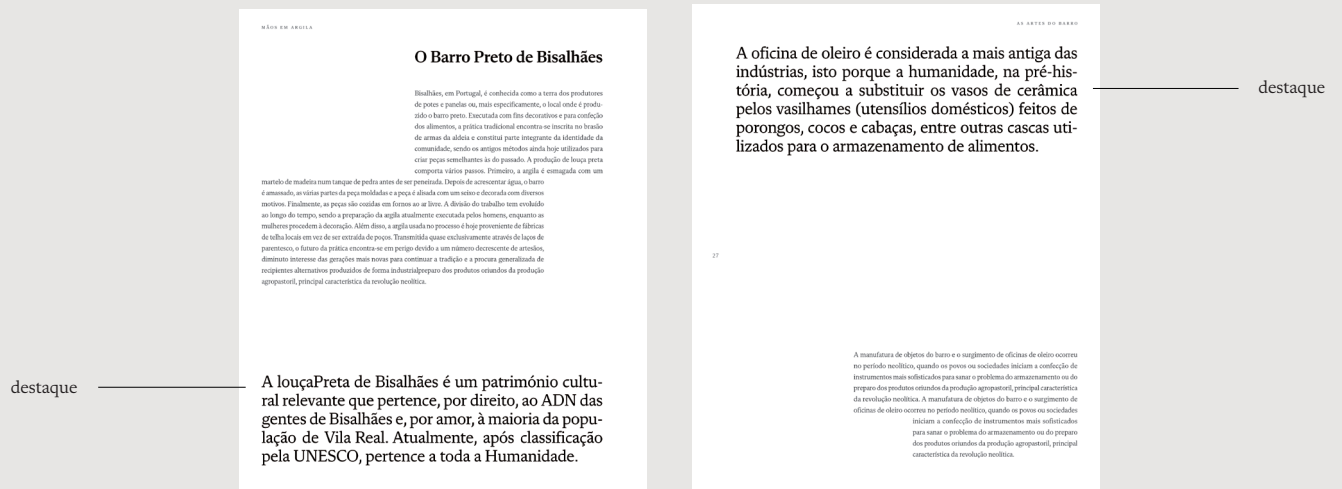


11.6 Texto

Um dos objetivos deste projeto é que o designer gráfico tenha a mesma experiência que o artesão. Para isso os textos não seguem uma regra específica de alinhamento posicional, mas antes moldam-se de forma a harmonizar o espaço da página e tornar a sua sequência menos estática.



Utilizam-se os destaques para dar ênfase às partes mais importantes do texto, e nesse caso última linha deve estar alinhada à margem inferior ou a primeira linha à margem superior, com uma entrelinha de 26,9 pt.



Ao traçarmos uma guia vertical, a primeira linha do texto fica obrigatoriamente alinhada com o título. E o texto é sempre justificado, salvo no caso da entrevista, que se encontra alinhado à esquerda para criar algum ritmo, já que passa por ser uma conversa entre duas pessoas.



Em determinadas situações, específicas, é necessário que o designer rompa com a grelha de forma a harmonizar o conteúdo.

11.7 Legendas

As legendas devem ser colocadas de duas formas distintas, de forma a equilibrar o conteúdo da página: verticalmente ou lateralmente.



11.8 Fotografia

As fotografias são apresentadas de duas formas distintas. A fotografia sem fundo é usada para mostrar artefactos mais detalhadamente, com o objetivo de o leitor poder contemplar os artefactos na sua plenitude. São utilizadas maioritariamente para mostrar os objetos feitos por cada artesão.

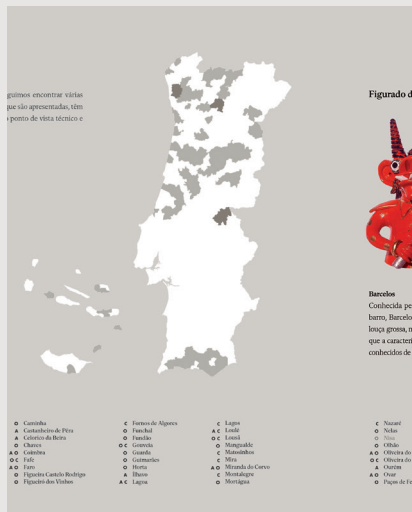
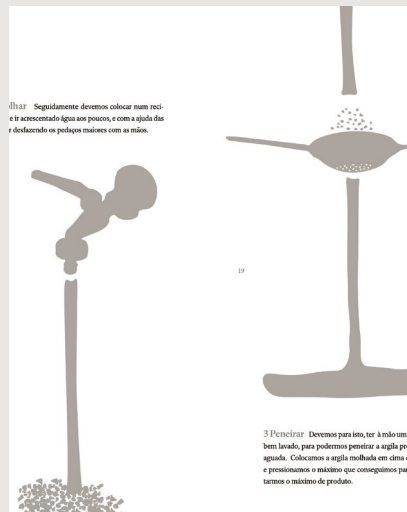


As fotografias de forma rectangular, são todas as fotografias documentais.



11.9 Ilustração

Parte do processo criativo dos artesãos contemporâneos passa pela projeção de ideias através do desenho. Ao longo do livro algumas situações específicas requerem ilustrações, dando mais dinâmica ao livro. As mesmas estão pensadas para serem feitas por ilustradores diferentes, sendo que cada ilustrador fica responsável por trabalhar um único volume. Isso faz com que cada volume tenha uma linguagem única. O ilustrador fica também responsável por fazer o lettering da capa de cada volume.



69

11.10 Entrevista

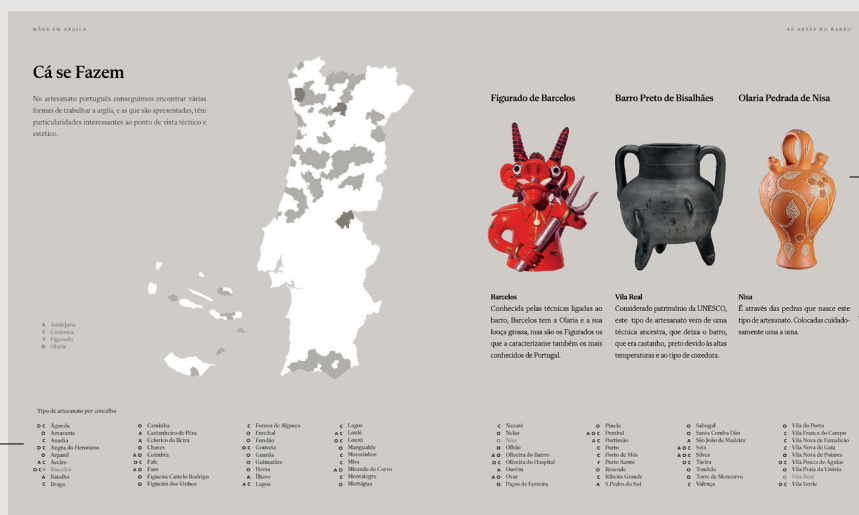
Ao longo do volume haverá uma só entrevista, como já referido, no separador de geração em geração. A entrevista, ao contrário da maior parte dos textos que são apresentados ao longo do volume, não é justificado, devido a ser uma conversa entre duas pessoas, com o intuito de dar mais ritmo e expressão textual.



11.11 Informação visual e infográfica

O mapeamento serve para mostrar a densidade de artesanato em Portugal por concelho. Através da cor podemos perceber a quantidade de concelhos que pratica pelo menos um tipo de artesanato em argila por cada região. Num tom mais escuro são destacados três formas artesanais que serão apresentadas de forma muito resumida na página o lado e mais detalhe nas páginas seguintes.

listagem de
concelhos com
artesanato em
argila



três tipos de artesanato
com características
diferenciadoras

breve descrição de cada
uma das variantes

11.11.1 Iconografia

A iconografia, abaixo apresentada, serve para distinguir as várias variações de artesanato. Para ser mais intuitivo e direto optamos pela utilização de uma fonte tipográfica, ao invés de uma ilustração. Cada letra apresenta a primeira letra de cada tipo de artesanato. A fonte escolhida foi a *Futura* em peso Bold por ser completamente distinta da tipografia que utilizámos no resto do projeto.

legenda



iconografia

11.12 Separadores

Os separadores servem como divisores de matéria, eles são compostos por uma fotografia de fundo que de alguma forma se relacionem com a matéria desse capítulo. Eles contêm um filtro de cor *pantone* 402. O título é manuscrito, tal como acontece na capa, com o mesmo código de cor mas com uma tonalidade mais suave.



11.13 Guardas

- 71 As guardas de um livro podem ser bastante simples, e por vezes são esquecidas, mas são o primeiro estímulo visual que temos quando começamos a folheá-lo. Por isso mesmo, as guardas de cada fascículo apresentam ilustrações de objetos tradicionais portugueses, que usam a matéria-prima correspondente a cada volume. Neste caso, os artefactos ilustrado, têm como matéria a argila. As guardas utilizam o mesmo papel que a capa e contra-capas, a fim de dar às ilustrações, a textura do material.



11.14 Diretório

O diretório tem um aspeto gráfico bastante diferente do restante livro por ser informativo. De modo a não páginas meramente textuais, e para quebrar um pouco essa tendência, decidimos introduzir fotografias horizontais relativas a alguns espaços e trabalhos dos artífices apresentados.

MÃOS EM ARILA		DIRETÓRIO	
OFICINAS ED Curo Porto 222 007 625 info@edcuro.com edcuro.com Ana Cristina Lisboa 222 007 625 ana.cristina@edcuro.com Artiller Lisboa 917 627 214 @artillerl artillerl.com Barro Oficina Aguiar de Sousa 966 282 296 @barrooficina barrooficina.com Brickies - Terra Branca Porto 966 097 023 @brickiesoficina brickiesoficina.com  Cerâmica Aguiar de Sousa 966 046 786 @ceramicasoficina ceramicasoficina.com Cerâmica Moderna Lisboa 912 564 639 @ceramicamoderna ceramicamoderna.com CSC Coimbra 962 764 028 @csc1924 csc1924.com		ARTESÃOS Condição - Home for Creativity Lisboa 912 189 628 @condicaooficina condicaooficina.com FICA oficina artesã Braga, Aveiro, Lisboa 912 189 628 @ficaoficina ficaoficina.com Gilda Torres Rua Vinte e de Sete, Porto 912 002 000 @gildatorres gildatorres.com Graça Cerâmica Lisboa 922 042 254 @gracaoficina gracaoficina.com M&L Lisboa 912 226 004 @mloficina mloficina.com No Ceramicsing Creative Porto 224 080 694 @noceramicsing noceramicsing.com Of Cerâmica Porto 912 292 275 @ofceramica ofceramica.com Soliman Cerâmica Branca Lisboa 922 144 132 @solimanoficina solimanoficina.com Studio Nova Alentejo 912 105 453 @studiooficina studiooficina.com Tijolo Coimbra 912 017 950 @tijolooficina tijolooficina.com	
		LOJAS A Casa do Barro R. José Lourenço, Aveiro @casadobarro casadobarro.com Apel à Terra Coimbra, R. Grande Guerra, Aveiro 912 189 628 @apelaterra apelaterra.com Barroco Branca Rua Cerveja da Rocha, Lisboa 22 262 2197 @barrocooficina barrocooficina.com Cerâmicas na Lisboa Lisboa 25475050 @ceramicasna Lisboa ceramicasna Lisboa.pt Clay Network Porto 222 002 000 @claynetwork claynetwork.net Duplato Lisboa 20254796 @duplatooficina duplatooficina.com De Zoro Lisboa 914 985 512 @dezorooficina dezorooficina.com Novo Shop Lisboa 914 002 507 @novoshopoficina novoshopoficina.com Indel - Arte & Cerâmica Lisboa 912 363 877 @indelshop indelshop.com Lábios Lisboa 201 914 147 @labiosoficina labiosoficina.com	
		Of Galeria Porto 912 556 047 @ofgaleria ofgaleria.com  Oficina Art Design Bragança 232 842 279 @oficinaartdesign oficinaartdesign.pt Plástico de Rocha Aveiro 912 983 134 @plasticoderocha plasticoderocha.pt Serápolis Pottery Porto 912 589 139 @serapolispottery serapolispottery.com Vitruvius Design Caldas da Rainha 26201828 @vitruviusdesign vitruviusdesign.pt ZICA Aveiro 966 515 998 @zicaoficina zicaoficina.com MARÇAS Anão Porto 912 913 383 @anaooficina anaooficina.com Novo Cerâmico Vila Real	

11.15. Papéis

O papel do miolo do livro, não poderia ser nunca um papel com muita textura ou cor, pois o mesmo não deve interferir com a cor das fotografias. Por isso foi escolhido papel *Munken Lynx* de 120 g, de forma a ter um toque mais texturado que não comprometa a informação visual do livro e com uma gramagem que permita que o livro não seja frágil e transparente, mas ao mesmo tempo leve.

O papel usado para a capa, contra-capas e guardas é o papel *Curious Matter Andina Grey* de 270g, por ter uma cor semelhante ao *pantone* 402 e uma textura e porosidade semelhante aos trabalhos artesanais feitos em barro.

*Curious Matter
Andina Grey*
Capa,
contra-capas
e guardas



Munken Lynx
Miolo do livro



11.16 Encadernação

Um de muitos tipos de artesanato em Portugal, é a encadernação manual. Acreditamos que a valorização do trabalho manual português possa ser transportado para um objeto gráfico e por isso a encadernação é feita de forma artesanal. Este tipo de encadernação permite uma visualização panorâmica das páginas, o que leva à possibilidade de utilização da dupla página com uma só fotografia, para um momento meramente visual. Para além disso o facto de ser feito à mão transporta valor emocional para o livro.

Optou-se pela encadernação manual com lombada à vista e cartão prensado para este projeto. A cor da linha será o que distinguirá cada livro da coleção, quando estes estiverem lado a lado numa preteleira, e por isso ela tem uma cor aproximada à cor escolhida e utilizada ao longo do fascículo, neste caso, o *pantone 402*.

73



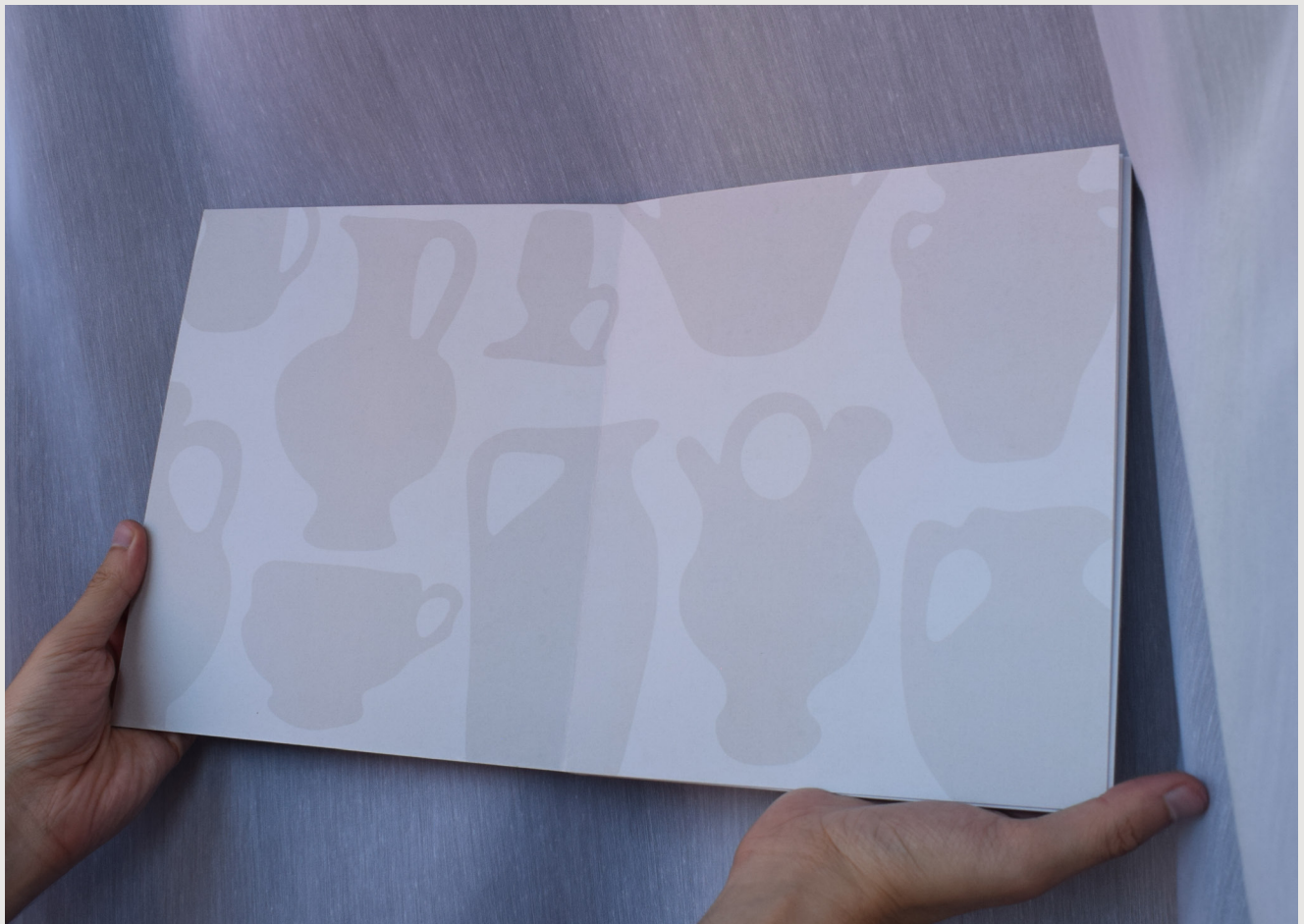
Capa e contra-capas
com o livro aberto



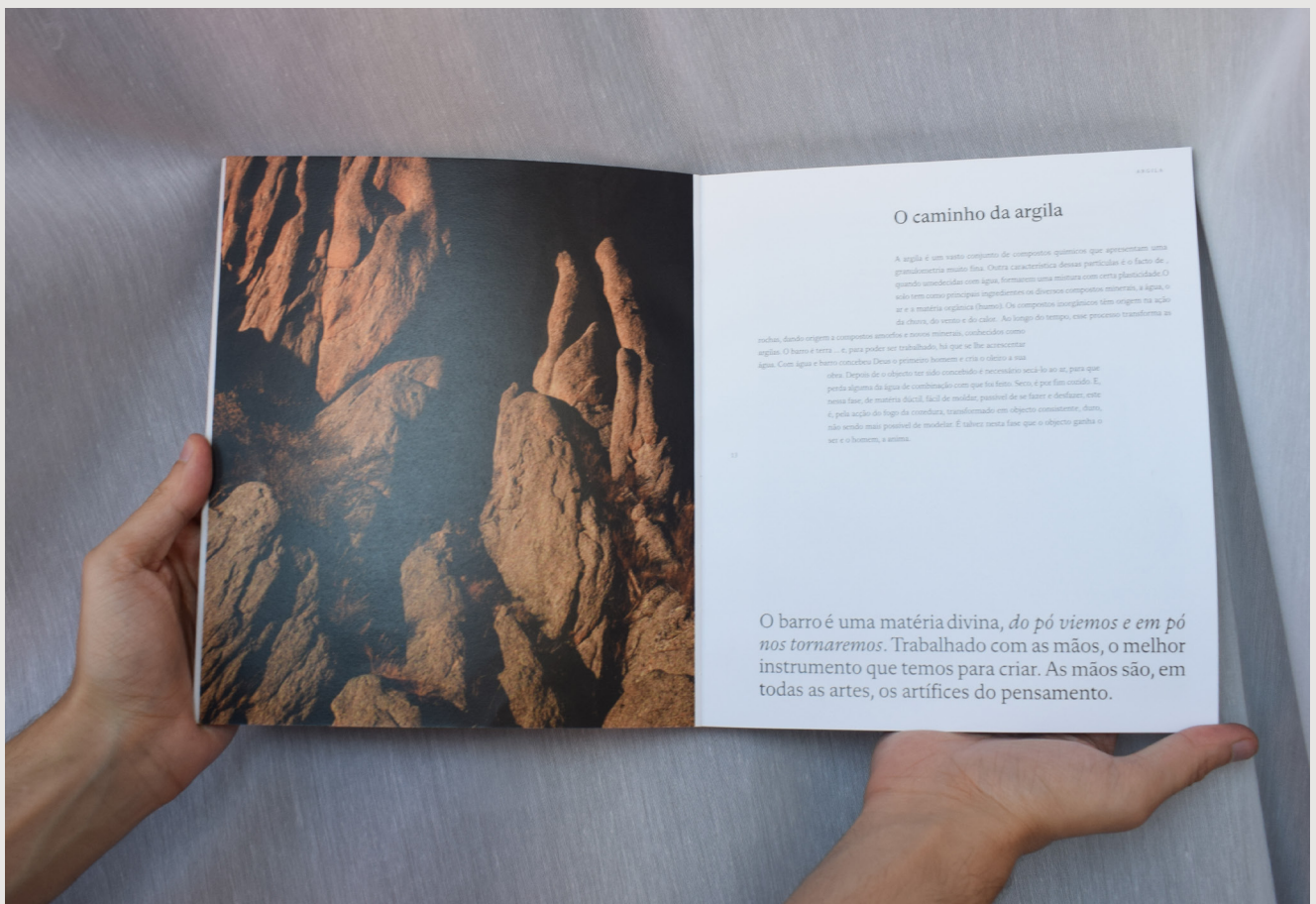
Lombada do livro
encadernação manual

MÃOS EM

argila



75





Mãos em ... é uma coleção dedicada ao artesanato português. Cada volume é dedicado a uma matéria-prima e a todas as variações de artesanato que através dela são formados. Partindo de uma breve introdução sobre o material e a sua história no contexto artesanal, esta coleção tem como principal objetivo a informação, educação e desmistificação do que é o artesanato português hoje.

Mãos em argila, é o primeiro volume e vem dar-nos a conhecer o artesanato em barro, desde a cerâmica à olaria, que se faz em Portugal aos novos artesãos que com um olhar mais moderno usam estas técnicas tão típicas portuguesas

1 | COLEÇÃO MÃOS EM...

Conclusão

O presente projeto teve como objetivo perceber a importância que o artesanato tem a nível social, económico e ecológico. Ajudou-nos a consolidar os pontos de contacto entre o artesanato e o *Design* e de que forma o último pode trazer vantagens para o trabalho do artesão. Conseguimos também concluir, que os objetos que fazem parte do nosso quotidiano transmitem sensações e emoções importantes para o bem-estar do ser humano.

A maior dificuldade que encontramos é não termos uma equipa por trás do projeto que pudesse ficar responsável por toda a parte de conteúdo e curadoria. Também o facto de não conseguirmos deslocarmo-nos a todas as oficinas para tirar fotografias e falarmos com os artesãos fez com que não tivéssemos tanta informação personalizada como gostaríamos, no entanto conseguimos arranjar soluções que transmitem, da mesma forma, a mensagem que queremos passar.

Este trabalho não ficará por aqui. É importante notar que tem havido um crescimento na procura de novas formas do saber fazer manual português e por isso faz todo o sentido que a próxima fase seja a procura de uma editora que nos possa acompanhar no processo de comercialização. Para isso, teremos em conta algumas alterações no projeto, como o tipo de encadernação, ou mesmo, a escolha do tipo de papel e impressão.

Referências Bibliográficas

BIBLIOGRAFIA

- Abreu, R. (2019). *Flecha S*. Retrieved 20 de agosto from <https://www.r-typography.com/fonts/flecha-s>
- Albino, C. (2014). *Os Sentidos do Lugar Valorização: da Identidade do Território pelo Design* [Universidade de Aveiro].
- Albino, C. (2016). Design e Artesanato na Construção de Territórios. In *Burilada: Arte-factos para a Sobrevivência* (pp. 24-32). Esad-Ideia.
- Albino, C. (2017). Design e techne para a valorização da Identidade do Território. In *Territórios Criativos*. Atafona. https://www.researchgate.net/profile/Lia-Krucken/publication/322571072_Territorios_criativos_Design_para_a_valorizacao_da_cultura_gastronomica_e_artesanal/links/5a60855aa6fdcc08a432266d/Territorios-criativos-Design-para-a-valorizacao-da-cultura-gastronomica-e-artesanal.pdf
- Branco, J. (2003). Artesanato e Design: Parcerias com o Futuro. In *A Alma do Design: Cadernos de Design* (pp. 12-15). Centro Português do Design.
- Chapman, J. (2008). *Emotionally Durable Design: Sustaining relationships between users and domestic electronic products* University of Brighton]. <https://core.ac.uk/download/pdf/196349705.pdf>
- Cooper, T. (2002). Durable Consumption: Reflections on Product Life Cycles and the Throwaway Society. *Life-cycle Approaches to Sustainable Consumption Workshop Proceedings*, 2-19. <https://pure.iiasa.ac.at/id/eprint/6714/1/IR-02-073.pdf#page=15>
- Crawford, I. (2017). Ilse Crawford: Interior Design (Season 1, Episode 8). *Abstract: The Art of Design*.
- Crawford, I., & Kleee, P. (1998). *The Sensual Home*. Rizzoli International.
- Correia, S. (2003). *A Alma do Design: Cadernos de Design*. Centro Português do Design.
- Esad. (2016). *Coleção Designers Portugueses*. <https://esad.pt/pt/news/colecao-Designers-portugueses>
- Ferreira, Â., Neves, M., & Rodrigues, C. (2012). Design e artesanato: um projeto sustentável. *REDIGE*, 32-55. <https://hdl.handle.net/1822/25911>
- Freitas, A. (2017). *Design e artesanato: Uma experiência de inserção da metodologia de projeto de produto* (2 ed.). Edgard Blücher Ltda.
- Fuad-Luke, A. (2004). *Slow Theory: A paradigm for living sustainably?* <https://pt.scribd.com/doc/182825759/Slow-Theory-A-paradigm-for-living-sustainably-Author-Alastair-Fuad-Luke>
- Gasset, J. (1963). *Meditação da Técnica*. Livro Ibero-Americano.
- Harvey, B. (2010). *Is Slow Design a viable modern production method?* Chelsea College of Art & Design.
- Henriques, L. (2018). Portugal Global :Artesanato Português Tradição com *Design para o Mercado Internacional*, (111). <http://www.revista.portugal-global.pt/AICEP/PortugalGlobal/Revista111/?Page=23&page=1>
- Hickey, G. (1997). Craft within a consuming society. In *The Culture of Craft*. Manchester University Press.
- Kleine, R., & Kernan, J. (1988). Measuring the Meaning of Consumption Objects: an Empirical Investigation. *NA - Advances in Consumer Research*, 15. <https://www.acrwebsite.org/volumes/6853>
- Luís, S., & Figueira, L. (2017). Artesanato e Turismo: Artesanato, valorização e desenvolvimento. *Turismo & Desenvolvimento*, (27/28), 349-355.
- Lupo, E. (2012). Slow Design: “cultivar” cultura y sensorialidad en la forma y en el uso de los artefactos. (28), 44-55.
- Machado, J. (2016). O conceito de artesanato: Uma produção manual. *Missões*, 2, 52-72.
- Machado, J., & Colvero, R. (2021). A Memória do Artesanato: de Tentos a Tranças. *Sillogés*, 4(1), 425 - 453. <https://historiasocialecomparada.org/revistas/index.php/silloges/article/view/137>

Mannoni, T. (2007). The transmission of Craft Techniques According to the principles of Material Culture: Continuity and Rupture. In *Technology in transition volume for late antique archaeology* (Vol. 4, pp. xli - lx). Brill.

Marx, K. (1990). *O capital* (Vol. 1). Avante.

Moraes, D. (2008). *Limites do Design....*

Moreira, J. (2020). *Design e Artesanato: O papel do Design na regeneração da tradição cesteira às novas gerações* [Universidade do Minho].

Norman, D. (2002). *O Design do dia-a-dia* Editora Rocco Ltda.

Norman, D. (2004). *Emotional Design*. Basic Books.

Nunes, J. (2016). Estratégias e Representações do Mundo Rural Português + Novas Relações Entre o Pensar e o Fazer. In *Burilada: Arte-factos para a Sobrevivência* (pp. 17-23). Esad-Ideia.

Providência, F. (2003). Das Relações entre o Artesanato e o Design. In *A Alma do Design: Cadernos de Design* (pp. 16-24). Centro Português do Design.

Providência, F., & Sofia, H. (2016). Burilada: Arte-factos para a Sobrevivência. In *Burilada: Arte-factos para a Sobrevivência* (pp. 11-12). Esad-Ideia.

Rammuni, P. (2003). Razão e Intuição. In *A Alma do Design: Cadernos de Design* (pp. 22). Centro Português do Design.

Ruivo, I. (2011). Artesanato e Design para a Sustentabilidade: um Novo Paradigma do Século XXI. In *s.n.* (pp. 1-8). IEFP - Instituto do Emprego e Formação Profissional.

Silva, H. (2010). *Glocalness: identidade e memória no Design português contemporâneo* [Escola Superior de Artes e Design]. <http://hdl.handle.net/10400.26/6925>

Snob, L. (s.d.). *Coleção Design Português*. <https://www.livrariasnob.pt/product/colecao-Design-portugues>

Sousa, S. (2019). *Cultura e História de Portugal* (Vol. 2). Porto Editora.

Stauss, C., & Fuad-Luke, A. (2008). The Slow Design Principles *A new interrogative and reflexive tool for Design research and practice* Changing the Change: Design Visions Proposals and Tools, Turin, Italy. https://static1.squarespace.com/static/52dfe66be4b0ca-d36168429a/t/53499733e4b09a-c51176571d/1397331763401/CtC_SlowDesignPrinciples.pdf

Webb, J. (2009). Thinking Through Craft by Glenn Adamson Review. *The Journal of Modern Craft*.

Yanagi, S. (2018). *The Beauty of everyday things*. Penguin.

WEBGRAFIA

Belo F. (s.d). *Portugal Manual*. Portugal Manual. <http://www.portugalmanual.com>

Faustino, S. (2020). *Portugal Manual: O melhor do artesanato contemporâneo mostra-se no CCB*. Visão. <https://visao.sapo.pt/visaose7e/comprar/2020-12-18-portugal-manual-o-melhor-do-artesanato-contemporaneo-mostra-se-no-ccb/>

Slow Food (s.d.). *A Nossa Filosofia*. <https://www.slowfood.com/pt-pt/quem-somos/a-nossa-filosofia/>

Livraria Almedina (s.d.). *Burilada - Arte-factos para a sobrevivência*. <https://www.almedina.net/burilada-arte-factos-para-a-sobrevivencia-1617876622.html>

Nunes, J. (s.d.). *Agricultura Lusitana*. <http://www.agriculturalusitana.com/pt/>

O nosso Portugal (s.d.). *História do Artesanato*. <https://sites.google.com/site/onossoportugaliscap/artesanato-de-portugal/historia-do-artesanato>

Regio Crafts (2014). *Crafts Innovation*. https://www.cascais.pt/sites/default/files/anexos/gerais/new/crafts_innovation_part_i.pdf

Silva Designers (s.d.). *Coleção D*. <https://www.silvaDesigners.com/colecao-d>

V&A (s.d.). Arts and Crafts: an introduction. <https://www.vam.ac.uk/articles/arts-and-crafts-an-introduction>

