

Tesis Doctoral

**Sílvia Maria Espada**

# O ARTESANATO COMO IDENTIDADE DO DESIGN ECOLÓGICO EM PORTUGAL

Design ecológico como estudo de intervenção da  
Cestaria da Beira Interior Norte

## EL ARTESANADO COMO IDENTIDAD DEL DISEÑO ECOLÓGICO EN PORTUGAL

Diseño ecológico como estudio de intervención de la Cestería  
de la Beira Interior Norte

Directores Tesis

**Profesor Doctor Enric Tormo Ballester**

**Profesor Doctor Francisco Berenguer Francés**



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

---

Departamento de Dibujo  
Facultad de Bellas Artes

Octubre · 2015

À minha querida filha Maria

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Professor Doutor Enric Tormo Ballester por toda a disponibilidade, compreensão, pela pertinência das suas críticas e sugestões, pela partilha de saberes e acima de tudo pelo apoio e orientação científica ao longo desta caminhada.

Ao meu orientador Professor Doutor Francisco Berenguer pela partilha de saberes, cooperação e por toda a orientação científica.

Ao Professor Doutor Carlos Plasencia, pela sua grandiosa disponibilidade, generosidade, cooperação e por toda a orientação científica.

Ao Professor Doutor Antero Ferreira pela disponibilidade, cooperação e por toda a orientação científica.

Aos Professores Doutor Rúben Tortosa e Doutor Emilio Espi pela generosidade em colaborarem com os seus conhecimentos técnicos e científicos.

Ao amigo Bartolomeu, pela sua amizade. Pela sua ajuda e disponibilidade que tanto me concedeu.

Aos colegas e amigos da Escola Superior de Educação de Coimbra (IPC), pelo apoio.

À minha amiga Maria Antunes, por todos os momentos de gargalhadas e exaltações que vivemos, pelas curtas e longas viagens que percorremos e por se desvendar a pessoa amiga que o é.

À tia Beatriz, ao tio António e primos (manos) Eduardo e Nuno, pelo incentivo que proporcionaram e por me sempre apoiarem em decisões ou escolhas.

À minha mãe Maria e ao meu pai António, que sempre me apoiaram nas decisões e escolhas mais berrantes, por me trazerem para esta vida revelando sempre o caminho a ser seguido e por toda a dedicação e amor de mãe e de pai demonstrada até aos dias de hoje. E obrigada também, por serem os avós maravilhosos para a nossa Maria.

Ao Ricardo, ao meu mais que tudo, pela dedicação, paciência, amor e carinho dedicado nesta caminhada, um obrigado a TI e um gosto de TI.

E, finalmente, à minha querida filha, Maria, pelo amor de filha e pelos tempos que não estivemos juntas mas que havemos de estar.

## RESUMEN

Este trabajo investigación, se inscribe en el área científica del diseño, con especial en la relación existente entre el diseño ecológico y el desarrollo de objetos artesanales cesteros, en el contexto de la Beira Interior Norte, como identidad cultural portuguesa.

El diseño como identidad cultural se manifiesta en la pluralidad y diversidad de los significados de los objetos según los contextos en los que se enmarcan y en la importancia de la reciprocidad entre el diseño y la cultura.

El artesanado surge como fundamento de una cultura material e inmaterial de las sociedades, uniendo relaciones sociales, económicas y culturales, relacionadas con las transformaciones de los valores de las regiones, asumiendo significados de referencia de identidad que reflejan valores y tradiciones auténticas de herencias culturales (identificadas claramente en su contexto) e identidad.

Ante la valorización del producto de origen artesanal, que se presenta como una muestra de las necesidades de la comunidad y generador de identidades que caracterizan un territorio, el diseño particulariza sus objetivos ante la relación presente entre los objetos artesanales y sus particularidades de cumplimiento de necesidades sociales y culturales.

De acuerdo con este razonamiento, fue fundamental proceder a la evaluación de la relevancia e interés del artesanado como entidad indispensable en el diseño ecológico, y en ese sentido se procedió a una reflexión so-

bre los contextos de identidad y herencia cultural, sobre las relaciones que existen entre el artesanado, el diseño y la ecología y la adquisición de la cultura material cesterá.

En correspondencia con estas reglas, hay que hacer una reflexión en el contexto regional portugués de la Beira Interior Norte, donde permanecen tradiciones artesanales muy enraizadas, siendo la más representativa, el artesanado cesterero. En este ámbito surgen las relaciones del valor del diseño ecológico y los productos artesanales cesteros.

La investigación se basa en una indagación cualitativa seguida en tres etapas: la obtención de conocimiento, la demostración de su validez y su difusión, que se basa en un método de investigación resuelta en base al pase de cuestionarios.

La conclusión general del estudio permite considerar que la posibilidad de la utilización de los principios de la ecología en proyectos del ámbito del diseño, demostrar la importancia de la inclusión de variables sistemáticas de naturaleza ambiental, a partir de una evaluación de percepción de la producción de los objetos de ámbito artesanal.

**Palabras clave: diseño, diseño ecológico, artesanado, cestería, cultura e identidad.**

## ABSTRACT

This research study integrates the scientific area of design with a particular interest in the approximation based between the ecologic design in the development of arts and crafts in the context of Beira Interior Norte region as a Portuguese cultural identity.

Design as cultural identity manifests itself by a plurality and variability of the meaning of the objects according to insert contexts in the importance of reciprocity between design and culture.

Handicraft emerges as a basis of material and immaterial culture of societies, gathering social, economic and cultural relations related to value transformation of local regions assuming referenced meanings of identity, which reflect authentic traditions and values of cultural inheritances contextualized by identities.

In the handmade product, there is an argument that might explain moments and experiences, referring to a temporal period, which assists the understanding of the thoughts and actions in various areas of cultural interest.

Design and handicraft, execute a semiotics influence concerning to transmission of information which expresses cultural languages. In front of the values expressed gathered to products and services, the designer and the crafter communicate and articulate information that contributes to the formation of cultural paradigms.

They are the true creative who transport cultural basis to objects, sustaining, a bigger cultural material inheritance.

In front of the valorization of the handmade product which presents itself like a connoisseur of the needs of satisfaction and like an identity programmer that characterize a territory, the design particularize its goals before the union present between handicraft objects and its particularities of fulfillment of social and cultural needs.

According to these precepts, there is a reflected study, in a Portuguese regional context, Beira Interior Norte, where everlasting traditions remain related to handicraft activities with a special focus on the most representative activity, the basketry handicraft. Within this scope, emerge the value relations of the ecologic design, in front of the basketry handicraft products.

This investigation is based in a qualitative investigation followed by three stages: the creation of knowledge, the demonstration of its validity and the spreading of the created knowledge, which is based in an investigation procedure by survey.

The general conclusion of the study allows considering that the conflict and the viability of the use of the principals of ecologic design in projects of the sphere of design, try to establish the importance of the inclusion of nature systematic variables from the evaluation perception of the object production in the handicraft scope.

**Keywords: design, ecologic design, handicraft, basketry, culture and identity.**



## RESUM

L'estudi d'aquesta recerca, s'insereix en l'àrea científica del disseny, amb especial interès en l'aproximació existent entre el disseny ecològic en el desenvolupament d'objectes artesanals cesters, en el context de la Beira Interior Nord, com a identitat cultural portuguesa.

El disseny com a identitat cultural es manifesta per la pluralitat i la variabilitat dels significats dels objectes segons els contextos inserits en la importància de la reciprocitat entre el disseny i la cultura.

L'artesanat sorgeix com a fonament d'una cultura material i immaterial de les societats, unint relacions socials, econòmiques i culturals, relacionades amb les transformacions dels valors de les regions locals, assumint significats de referència d'identitat que reflecteixen valors i tradicions autèntiques d'herències culturals (identificades clarament en el seu context) i identitat.

Davant la valorització del producte d'origen artesanal, que es presenta com un expert de les necessitats i programador d'identitats que caracteritzen un territori, el disseny particularitza els seus objectius davant la unió present entre els objectes artesanals i les seues particularitats de compliment de necessitats socials i culturals.

D'acord amb aquest raciocini, va ser fonamental procedir a la avaluació de la rellevància i interès de l'artesanat com a entitat indispensable del disseny ecològic, i en aqueix sentit es va procedir a una reflexió sobre els contextos

d'identitat i herència cultural, sobre les relacions que existeixen entre el l'artesanat, el disseny i el disseny ecològic i l'adquisició de la cultura material de les cestes.

Concordant amb aquestes regles, cal fer una reflexió en el context regional portuguès de la Beira Interior Nord, on romanen tradicions artesanals molt arrelades, sent la més representativa, de l'artesanat cester. En aquest àmbit sorgeixen les relacions del valor del disseny ecològic, davant els productes artesanals cesters.

La recerca es basa en una indagació qualitativa seguida en tres etapes: l'obtenció de coneixement, la demostració de la seua validesa i la divulgació del coneixement adquirit, que es basa en un mètode de procediment de recerca per qüestionari.

La conclusió general de l'estudi permet considerar que l'enfrontament i la possibilitat de la utilització dels principis del disseny ecològic en projectes de l'àmbit del disseny, intenten demostrar la importància de la inclusió de variables sistemàtiques de naturalesa ambiental, a partir d'una avaluació de percepció de la producció dels objectes d'àmbit artesanal.

**Paraules clau: disseny, disseny ecològic, artesanat, cistelleria, cultura i identitat.**

## RESUMO

O estudo de investigação, insere-se na área científica do design, com especial interesse na aproximação existente entre o design ecológico no desenvolvimento de objetos artesanais cesteiros, no contexto da Beira Interior Norte, como identidade cultural portuguesa.

O design como identidade cultural manifesta-se pela pluralidade e pela variabilidade dos significados dos objetos segundo contextos inseridos na importância da reciprocidade entre o design e a cultura.

O artesanato emerge como fundamento da cultura material e imaterial das sociedades, agregando relações sociais, económicas e culturais relacionadas com as transformações dos valores das regiões locais, assumindo significados referenciados de identidade que refletem valores e tradições autênticas de heranças culturais contextualizadas por identidades.

Perante a valorização do produto de origem artesanal, que se apresenta como entendedor de necessidades, de satisfação de necessidades e programador de identidades que caracterizam um território, o design particulariza os seus objetivos perante a união presente entre os objetos artesanais e as suas particularidades de cumprimento de necessidades sociais e culturais.

De acordo com este raciocínio, foi fundamental proceder à avaliação da relevância e interesse do artesanato como entidade indispensável do design ecológico, e nesse sentido procedeu-se a uma reflexão sobre os contextos

de identidade e heranças culturais, sobre as relações existentes entre o artesanato, o design e o design ecológico e a produção da cultura material cesteira.

Em concordância com estes preceitos, incide o estudo de caso refletido, num contexto regional português, Beira Interior Norte, onde permanecem tradições eternizadas às atividades artesanais com especial ênfase, na atividade mais representativa, o artesanato cesteiro. Neste âmbito surge as relações do valor do design ecológico, perante os produtos artesanais cesteiros.

A investigação baseia - se numa investigação qualitativa seguidora por três etapas: a criação de conhecimento, a demonstração da sua validade e a divulgação do conhecimento criado, que se baseia num método de procedimento de investigação por questionário.

A conclusão geral do estudo permite considerar que o confronto e a viabilidade da utilização dos princípios do design ecológicos em projetos de âmbito do design, tentam demonstrar a importância da inclusão de variáveis sistemáticas de natureza ambiental, a partir da avaliação da perceção da produção dos objetos de âmbito artesanal.

**Palavras Chave: design, design ecológico, artesanato, cestaria, cultura e identidade.**

## ÍNDICE GERAL

Lista de abreviaturas e acrónimos	XIX
Lista de figuras	XXI
Lista de tabelas	XXIII
Lista de gráficos	XXV
Lista de quadros	XXX
Lista de anexos	XXXI

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>14</b>

## **CAPÍTULO I O ARTESANATO COMO IDENTIDADE DO DESIGN ECOLÓGICO EM PORTUGAL**

<b>1. ORIGENS, CONCEITOS E RELAÇÕES DO DESIGN NA PROCURA DA IDENTIDADE</b>	<b>28</b>
<b>1.1. A emergência da conceptualização do design</b>	<b>28</b>
1.1.1. O design conceptual	28
1.1.2. O design como conceito	33
<b>1.2. Design e identidade</b>	<b>44</b>
1.2.1. O design como identidade cultural	44

1.2.2. Memória, identidade e design	50
<b>1.3. Design em transposição no contexto de globalização</b>	<b>54</b>
1.3.1. Design como processo de globalização na cultura de identidade	54
1.3.2. Design global e design local	61
<b>2. CONDIÇÕES CULTURAIS NO DESIGN</b>	<b>65</b>
<b>2.1. Adaptação da etnografia ao design como cultura material</b>	<b>65</b>
2.1.1. Etnografia transportada por um design cultural	65
2.1.2. Metodologia etnográfica no âmbito do design	69
<b>2.2. A natureza do design português</b>	<b>73</b>
2.2.1. Manifestação do design em Portugal	74
<b>2.3. Profissionalização e formação em design</b>	<b>79</b>
2.3.1. Design, uma profissão	80
2.3.2. Formação em design	83
<b>3. ARTESANATO COMO IDENTIDADE DO DESIGN</b>	<b>93</b>
<b>3.1. Artesanato fundamentado</b>	<b>93</b>
3.1.1. Artesanato como conceito	93
3.1.2. A relevância das produções artesanais para o desenvolvimento local	97
<b>3.2. Artesanato e design, exteriorizações de identidade</b>	<b>101</b>
3.2.1. Artesanato e design como expressões culturais	102
3.2.2. Contributo do design em exteriorizações artesanais	105
<b>3.3. Na periferia do artesanato</b>	<b>108</b>
3.3.1. O papel do designer e do artesão	109
3.3.2. As particularidades do artesanato	112

<b>4. DESIGN ECOLÓGICO COMO ESTUDO INTERVENÇÃO NOS OBJETOS</b>	<b>116</b>
<b>4.1. Contextualização do design ecológico</b>	<b>116</b>
4.1.1. Origens e conceito de design ecológico	116
4.1.2. Design ecológico e seu significado	122
<b>4.2. Conceitos axiomáticos do design ecológico</b>	<b>125</b>
4.2.1. Novos conceito projetuais	126
4.2.2. Ecologia industrial	136
<b>4.3. Procedimentos de um design ecológico</b>	<b>143</b>
4.3.1. Conceção do projeto ecológico	143
4.3.2. Práticas e estratégias do design ecológico	150
<b>CAPÍTULO II METODOLOGIAS DO PROJETO DE INVESTIGAÇÃO</b>	
<b>5. ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO</b>	<b>160</b>
<b>5.1. Tema de estudo</b>	<b>160</b>
5.1.1. Estudo de caso, sua definição e abrangência	160
<b>5.2. Objetivos</b>	<b>162</b>
5.2.1. Objetivo geral	162
5.2.2. Objetivos específicos	162
<b>5.3. Participantes no estudo</b>	<b>163</b>
5.3.1. Público participante no estudo	163
5.3.2. Função dos participantes no estudo	164
<b>6. CONTEXTUALIZAÇÃO DO ESTUDO</b>	<b>167</b>
<b>6.1. Artesanato de referência cultural Portuguesa</b>	<b>167</b>
6.1.1. O artesanato em Portugal	167

6.1.2. Artesanato de referência cultural Portuguesa	173
<b>6.2. O artesanato regional da Beira Interior Norte</b>	<b>177</b>
6.2.1. A Relevância das produções artesanais para o desenvolvimento regional BIN	177
6.2.2. Artesanato de referência cultural regional BIN	182
<b>6.3. Produção cesteira no território Português</b>	<b>189</b>
6.3.1. As origens e as distintas tipologias da cestaria no território Português	189
6.3.2. Caracterização da produção cesteira	200
<b>CAPÍTULO III ESTUDO DE CASO :: DESIGN ECOLÓGICO COMO ESTUDO DE INTERVENÇÃO DA CESTARIA DA BEIRA INTERIOR NORTE</b>	
<b>7. A CESTARIA</b>	<b>206</b>
7.1. Técnicas usadas na cestaria	206
7.2. A cestaria da Beira Interior Norte	211
<b>8. PERCEÇÃO DOS CONTEXTOS ECOLÓGICOS</b>	<b>216</b>
8.1. Matérias-primas aplicadas	216
8.2. O processo de criação ecológico de um cesto	220
<b>9. DESIGN ECOLÓGICO COMO ESTUDO DE INTERVENÇÃO DA CESTARIA DA BEIRA INTERIOR NORTE</b>	<b>224</b>
9.1. Necessidades de intervenções ecológicas	224
9.2. Relação do design ecológico com o objeto artesanal, a cestaria	227



## **CAPÍTULO IV APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE DADOS**

<b>10. PROCEDIMENTOS DE RECOLHA DA INFORMAÇÃO E APRESENTAÇÃO DE RESULTADOS</b>	<b>231</b>
10.1. Caracterização e justificação dos instrumentos de recolha da informação	232
10.2. Método para apresentação e tratamento dos dados	233
10.3. Questionários e registo da análise documental	234
<b>11. CARACTERIZAÇÃO DO PÚBLICO INQUIRIDO</b>	<b>237</b>
11.1. Designers	237
11.2. Museólogos	237
11.3. Artesãos	240
<b>12. ANÁLISE DESCRITIVA DOS RESULTADOS DO QUESTIONÁRIO</b>	<b>241</b>
12.1. Designers	241
12.1.1. Análise descritiva e concludente dos resultados	241
12.2. Museólogos	260
12.2.1. Análise descritiva e concludente dos resultados	261
12.3. Artesãos	277
12.3.1. Análise descritiva e concludente dos resultados	278
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>298</b>
Conclusiones - Consecución de los objetivos de la investigación	299
Conclusiones - Fundamentación de la problemática de la investigación	306
Limitaciones a la investigación y recomendaciones para futuros estudios	307

<b>CONCLUSÕES</b>	<b>309</b>
Conclusões - Aquisição dos objetivos da investigação	310
Conclusões - Fundamentação da problemática da investigação	317
As limitações à investigação e recomendações para futuros estudos	318
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>320</b>
Webgrafia	331
<b>ANEXOS</b>	<b>334</b>

## LISTA DE ABREVIATURAS E ACRÓNIMOS

ACV	Análise do ciclo de vida do produto
AND	Associação Nacional de Designers
APD	Associação Portuguesa de Designers
BCSD	Business Council on Sustainable Development
BIN	Beira Interior Norte
CAE	Código de Actividades Económicas
CEART	Centro de Formação Profissional do Artesanato
CECD	Organization for Economic Co-Operation and Development
CPD	Centro Português de Design
CRAT	Centro Regional de Artes Tradicionais
CRAA	Centro Regional de Apoio ao Artesanato
DFX	Design for X
DFA	Design for Assembly

DFD	Design for Disassembly
DFR	Design for Recycling
DFE	Design for Environment
DGES	Direção Geral do Ensino Superior
ESBAL	Escola Superior de Belas - Artes de Lisboa
ESBAP	Escola Superior de Belas - Artes de Porto
IADE	Instituto de Artes Decorativas
ICEP	Instituto do Comércio Externo de Portugal
ICSID	Internacional Council of Societies of Industrial Design
IEFP	Instituto do emprego e formação profissional
IPQ	Instituto Português da Qualidade
ISO	International Organization for Standardization
MADE	Museu do Artesanato e do Design de Évora
MUDE	Museu de Moda e Design
PAOT	Projeto das Artes e Ofícios Tradicionais
PPART	Promoção dos Ofícios e das Microempresas Artesanais
SWOT	Strengths Weaknesses Opportunities Threats (Forças Fraquezas, Oportunidades e Ameaças)
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNCED	United Nations Conference on Environment and Development
ONU	Organização das Nações Unidas

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Organograma da estratégia	25
Figura 2	Organograma da Investigação	26
Figura 3	Cestaria em Verga	192
Figura 4	Cestaria em Junco	194
Figura 5	Cestaria de cana	195
Figura 6	Cestaria de rolos de palha cozidos em espiral	196
Figura 7	Cestaria cangalhas	197
Figura 8	cestaria de madeira rachada	199
Figura 9	Cestaria canastra	200
Figura 10	Cestaria em vime	201
Figura 11	Técnica em espiral cozida	209
Figura 12	Exemplos de técnica em espiral cozida	209
Figura 13	Técnica entrelaçada	210

Figura 14	Exemplos de técnica entrelaçada	210
Figura 15	Técnica tecida	211
Figura 16	Exemplos de técnica tecida	211

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Contexto histórico do design	41
Tabela 2	Cursos 1º ciclo ensino superior público universitário	85
Tabela 3	Cursos 1º ciclo - ensino superior público politécnico	86
Tabela 4	Cursos 2º ciclo - ensino superior público universitário	87
Tabela 5	Cursos 2º ciclo - ensino superior público politécnico	89
Tabela 6	Cursos 3º ciclo - ensino superior público universitário	89
Tabela 7	Cursos 1º ciclo - ensino superior privado	90
Tabela 8	Cursos 2º ciclo - ensino superior privado	91
Tabela 9	Cursos 3º ciclo - ensino superior privado	91
Tabela 10	Os conceitos de intervenção na área do design ecológico	127
Tabela 11	Confronto das categorias de ecoeficiência e ecoeficácia	133
Tabela 12	Ecologistas e os seus contributos para a ecologia industrial	140

Tabela 13	Design e identidade. Opinião dos inquiridos, designers	246
Tabela 14	Artesanato e cultura. Opinião dos inquiridos, designers	250
Tabela 15	Design ecológico e objeto artesanal. Opinião dos inquiridos, designers	253
Tabela 16	Designer e artesão. Opinião dos inquiridos, Designers	257
Tabela 17	Cestaria da Beira Interior Norte – dimensões ecológicas do design aplicadas ao artesanato. Opinião dos inquiridos, designers	261
Tabela 18	Cultura. Opinião dos inquiridos, museólogos	265
Tabela 19	Identidade. Opinião dos inquiridos, museólogos	268
Tabela 20	Objeto. Opinião dos inquiridos, museólogos	271
Tabela 21	Artesanato e herança cultural. Opinião dos inquiridos, museólogos	274
Tabela 22	Cestaria da Beira Interior Norte – dimensões ecológicas do design aplicadas ao artesanato. Opinião dos inquiridos, museólogos	278
Tabela 23	Design e identidade. Opinião dos inquiridos, artesãos	283
Tabela 24	Artesanato e cultura. Opinião dos inquiridos, artesãos	287
Tabela 25	Design ecológico e objeto artesanal. Opinião dos inquiridos, artesãos	290
Tabela 26	Designer e artesão. Opinião dos inquiridos, artesãos	293
Tabela 27	Cestaria da Beira Interior Norte – dimensões ecológicas do design aplicadas ao artesanato. Opinião dos inquiridos, artesãos	297



## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 1 - 1º questão	243
Gráfico 2	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 1 - 2º questão	244
Gráfico 3	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 1 - 3º questão	244
Gráfico 4	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 1 - 4º questão	244
Gráfico 5	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 1 - 5º questão	244
Gráfico 6	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 2 - 1º questão	247
Gráfico 7	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 2 - 2º questão	247
Gráfico 8	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 2 - 3º questão	247
Gráfico 9	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 2 - 4º questão	248
Gráfico 10	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 2 - 5º questão	248
Gráfico 11	Respostas dos inquiridos designers., Bloco 3 - 1º questão	251

Gráfico 12	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 3 - 2º questão	251
Gráfico 13	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 3 - 3º questão	251
Gráfico 14	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 3 - 4º questão	251
Gráfico 15	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 3 - 5º questão	251
Gráfico 16	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 4 - 1º questão	254
Gráfico 17	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 4 - 2º questão	254
Gráfico 18	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 4 - 3º questão	255
Gráfico 19	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 4 - 4º questão	255
Gráfico 20	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 4 - 5º questão	255
Gráfico 21	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 5 - 1º questão	258
Gráfico 22	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 5 - 2º questão	258
Gráfico 23	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 5 - 3º questão	259
Gráfico 24	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 5 - 4º questão	259
Gráfico 25	Respostas dos inquiridos designers. Bloco 5 - 5º questão	259
Gráfico 26	Seleção do concelho inquirido (Museu)	262
Gráfico 27	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 1 - 1º questão	263
Gráfico 28	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 1 - 2º questão	263
Gráfico 29	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 1 - 3º questão	263
Gráfico 30	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 1 - 4º questão	263

Gráfico 31	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 1 - 5º questão	264
Gráfico 32	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 2 - 1º questão	266
Gráfico 33	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 2 - 2º questão	266
Gráfico 34	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 2 - 3º questão	266
Gráfico 35	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 2 - 4º questão	266
Gráfico 36	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 2 - 5º questão	267
Gráfico 37	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 3 - 1º questão	269
Gráfico 38	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 3 - 2º questão	269
Gráfico 39	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 3 - 3º questão	269
Gráfico 40	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 3 - 4º questão	269
Gráfico 41	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 3 - 5º questão	270
Gráfico 42	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 4 - 1º questão	272
Gráfico 43	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 4 - 2º questão	272
Gráfico 44	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 4 - 3º questão	272
Gráfico 45	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 4 - 4º questão	273
Gráfico 46	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 4 - 5º questão	273
Gráfico 47	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 5 - 1º questão	275
Gráfico 48	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 5 - 2º questão	276
Gráfico 49	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 5 - 3º questão	276

Gráfico 50	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 5 - 4º questão	276
Gráfico 51	Respostas dos inquiridos museólogos. Bloco 5 - 5º questão	276
Gráfico 52	Seleção do concelho ou aldeia inquirido (artesão)	278
Gráfico 53	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 1 - 1º questão	281
Gráfico 54	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 1 - 2º questão	281
Gráfico 55	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 1 - 3º questão	281
Gráfico 56	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 1 - 4º questão	281
Gráfico 57	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 1 - 5º questão	282
Gráfico 58	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 2 - 1º questão	284
Gráfico 59	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 2 - 2º questão	285
Gráfico 60	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 2 - 3º questão	285
Gráfico 61	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 2 - 4º questão	285
Gráfico 62	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 2 - 5º questão	285
Gráfico 63	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 3 - 1º questão	287
Gráfico 64	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 3 - 2º questão	288
Gráfico 65	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 3 - 3º questão	288
Gráfico 66	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 3 - 4º questão	288
Gráfico 67	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 3 - 5º questão	288
Gráfico 68	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 4 - 1º questão	291

Gráfico 69	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 4 - 2º questão	291
Gráfico 70	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 4 - 3º questão	291
Gráfico 71	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 4 - 4º questão	292
Gráfico 72	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 4 - 5º questão	292
Gráfico 73	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 5 - 1º questão	294
Gráfico 74	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 5 - 2º questão	295
Gráfico 75	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 5 - 3º questão	295
Gráfico 76	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 5 - 4º questão	295
Gráfico 77	Respostas dos inquiridos artesãos. Bloco 5 - 5º questão	295

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Fases constituintes de uma metodologia projetual	145
Quadro 2	Análise SWOT do setor artesanal.	171

## LISTA DE ANEXOS

<b>Anexo 1</b>	Carta enviada para o Museu de Etnografia e Antropologia, Museu Rural de Peva, do concelho da Almeida	335
<b>Anexo 2</b>	Carta enviada para o Museu de Etnografia e Antropologia, Solar do Queijo da Serra da Estrela, do concelho de Celorico da Beira	336
<b>Anexo 3</b>	Carta enviada para o Museu de Etnografia e Antropologia, Museu de Artes e Ofícios Francisco Távora, do concelho de Figueira de Castelo Rodrigo	337
<b>Anexo 4</b>	Carta enviada para o Museu de Etnografia e Antropologia, Museu Lagar de Varas Estêvão Martins da Rocha, do concelho da Guarda	338
<b>Anexo 5</b>	Carta enviada para o Museu Mistos e Pluridisciplinar, Museu Municipal da Mêda	339
<b>Anexo 6</b>	Carta enviada para o Museu de Etnografia e Antropologia, Núcleo Museológico do Carvalhal da Atalaia, do concelho de Pinhel	340

Anexo 7	Carta enviada para o Museu de História e Arqueologia, Museu Municipal do Sabugal	341
Anexo 8	Carta enviada para o Núcleo Empresarial da Região da Guarda NERGA	342
Anexo 9	Carta enviada para a Associação Nacional de Designers	343
Anexo 10	Carta enviada para par o Centro de Formação Profissional do Artesanato CEART	344
Anexo 11	Tabela de medidas, segundo a tabela aprovada em sessão na assembleia geral realizada em 5 de Junho de 1916 na associação de Lisboa.	345
Anexo 12	Questionário aos diplomados e profissionais em Design - Designers	349
Anexo 13	Questionário aos diretores dos Museus e Espaços Museológicos da região Centro, da Beira Interior Norte	355
Anexo 14	Questionário aos artesãos da Beira Interior Norte	360
Anexo 15	Anexo 1 - Breve enquadramento do estudo	366
Anexo 16	Questionários Designers, respostas	368
Anexo 17	Questionários Designers, gráficos	368
Anexo 18	Questionários Museólogos, respostas	379
Anexo 19	Questionários Museólogos, gráficos	379
Anexo 20	Questionários Artesãos, respostas	392
Anexo 21	Questionários Artesãos, gráficos	392



# INTRODUCCIÓN

---

*Quien conoce el suelo y el subsuelo de la vida sabe perfectamente que un tramo de muro, un banco, una alfombra o un paraguas son ricos en ideas o en sentimientos cuando nosotros también lo somos, y las reflexiones de colaboración entre los hombres y las cosas componen uno de los fenómenos más interesantes de la tierra (...).*<sup>1</sup> Assis (1981, citado por Cardoso, 2001, pg 101)

El pensamiento de Assis (1981), nos remite a la ostentación de las relaciones del hombre con el reconocimiento del universo material que nos envuelve. Este pensamiento está relacionado con nuestro estudio por la congruencia de las relaciones entre el diseño y la artesanía.

La artesanía remite a una actividad de reconocimiento de identidad y valor cultural, que a lo largo del tiempo ha ido transmitiendo referencias simbólicas que han facilitado el encuentro de relaciones en el ámbito de la sociedad y del objeto, sedimentando de este modo su carácter cultural.

El diseño otorga y concede una dimensión antropológica cultural, en la cual los objetos que forman parte de la cultura material son referencias y conocimientos de las sociedades. El diseño requiere innovación, al mismo tiempo que mantiene un estrecho vínculo con la realidad, ya que produce y refleja ideas procedentes del universo simbólico y material de sus relaciones y actividades.

---

<sup>1</sup> Cardoso, R. (2011). *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Bluche, Ed.

La actividad del diseño forma parte de la vida cotidiana y se asemeja a la actividad de la artesanía como configuración y estructura de la búsqueda de soluciones para los problemas existentes. En este sentido, es importante analizar que las nuevas configuraciones de abordaje, el crecimiento de las nuevas tecnologías y las evidencias culturales pueden no depender únicamente de los cambios provocados por la revolución industrial. Nos referimos en este contexto a la relación existente entre la artesanía y el diseño, como formas de expresión para manifestar los fundamentos de una identidad cultural. Las interacciones entre el diseño y la artesanía surgen a través de las transformaciones y reinterpretaciones de la producción de objetos asociados a las costumbres culturales.

*La aproximación entre diseñador y artesano es, sin duda alguna, un fenómeno de extrema importancia por el impacto social y económico que genera y por su significado cultural.(...) El diseñador pasa, como mínimo, a tener acceso a una sabiduría empírica, popular, a la cual no habría llegado por otras vías, además de obtener un mercado de trabajo considerable. El artesano a su vez tiene al menos la posibilidad de interlocución sobre su práctica y un intervalo de tiempo para reflexionar sobre ella.<sup>2</sup>*

(Borges, 2011, p. 137)

El diseñador juega un papel importante en la divulgación de la cultura, a él le corresponde identificar y comunicar el valor del diseño como una herramienta de creación en la evolución de la identidad. *“Toda nuestra tradición cultural favorece los valores de permanencia; no obstante, las actuales condiciones de existencia exigen una aceptación del cambio continuo. Cultivamos la vanguardia y al mismo tiempo las relaciones conservadoras que la innovación radical provoca.”*<sup>3</sup> (Krubler, 2004, p. 201)

Las cuestiones de identidad en el ámbito del diseño se dirigen a la producción de objetos que transmiten unas esencias de orígenes legítimas y absolutas. El objeto surge como elemento fundamental en la defensa del

---

2 Borges, A. (2011). *Design + Artesanato* (1ª edição ed.). (E. T. Nome, Ed.) São Paulo: LBTM.

3 Krubler, G. (2004). *A forma do tempo*. Lisboa: Nova Vega.

valor del diseño como identidad cultural, con el fin de manifestarse como un reflejo de una historia cultural. La identidad cultural procede del estudio del desarrollo de objetos, artefactos de una sociedad con premisas ideológicas y antropológicas procedentes de historias existentes a lo largo de los tiempos.

En el producto de origen artesanal existe un argumento que puede explicar momentos y vivencias, referentes a un período temporal que ayuda a entender los pensamientos y las acciones en diversas áreas de interés cultural.

El diseño y la artesanía ejercen una influencia semiótica respecto a la transmisión de la información, que se expresan, estructuran en lenguajes culturales. Ante los valores expresados reflejados en los productos y los servicios, el diseñador y el artesano comunican y articulan información que contribuye a la formación de paradigmas culturales. Son los auténticos creativos que trasladan los fundamentos de la cultura a los objetos, sustentando así una mayor herencia cultural material.

La existencia de similitudes entre diseño y artesanía hace emerger cuestiones que subrayan la importancia de la componente ecológica del diseño ante la ancestralidad de la propia artesanía. Según este razonamiento, es indispensable proceder a la evaluación de la relevancia y del interés de la artesanía como entidad fundamentada en el diseño ecológico, y en ese sentido realizar una reflexión sobre la cultura material asociada a los objetos producidos.

La inclusión de metodologías de diseño ecológico en el estudio y procedimiento artesanal requiere que el diseñador tenga en cuenta un trabajo en el que el entendimiento de las tradiciones y costumbres de la sociedad se encuentre al alcance de los artesanos.

*Si la alianza entre el diseño y la artesanía siguiera la estrategia de crear un territorio “común”, dicho territorio sólo podría ser creado por otra ficción práctica. En tal caso sería necesario únicamente “aplicar” conocimientos, se necesitaría otro conocimiento y otra práctica: una práctica de concepción, planificación y ejecución de la artesanía que lo libere de su “ecología”*

*original.* <sup>4</sup> (Poeiras, 2008, p. 18)

Presentamos algunos conceptos presentes en la investigación del estudio, para encuadrar y comprender mejor el propio estudio:

- Artesanía - *“Podemos entender cómo artesanía cualquier actividad productora de objetos y artefactos realizados manualmente o utilizando medios tradicionales o rudimentarios, con habilidad, destreza, esmero técnico, ingenio y arte.”* <sup>5</sup> (Barroso, 1999, p. 3)

- Cultura - *“Cultura es un todo complejo que incluye conocimientos, creencias, arte, moral, leyes, costumbres o cualquier otra capacidad o hábito adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad.”* <sup>6</sup> (Laraia, 1986, p. 25)

- Diseño - *“Actualmente, la gran importancia del diseño reside precisamente en su capacidad de construir puentes y forjar relaciones en un mundo cada vez más disperso por la especialización y la fragmentación de los conocimientos.”* <sup>7</sup> (Cardoso, 2001, p. 234)

- Diseño ecológico - *“Expresión que resume un amplio conjunto de actividades proyectuales tendentes a enfrentar los temas planteados por la cuestión medioambiental partiendo del rediseño.”* <sup>8</sup> (Manzini & Vezzoli, 2002, p. 25)

Anunciamos en síntesis, aspectos que se abordarán en el capítulo referente a las metodologías del proceso de investigación.

---

<sup>4</sup> Poeiras, F. (2008). *Projecto experimenta o campo*. Vila Velha de Ródão: CENTA - Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas.

<sup>5</sup> Barroso, E. (1999). *Design, Identidade Cultura e Artesanato*. Primeira Jorna da Iberoamericana de Design no Artesanato.

<sup>6</sup> Laraia, R. (1986). *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, Ed.

<sup>7</sup> Cardoso, R. (2001). *Design para um mundo Complexo*. São Paulo: In C. Naify, Ed.

<sup>8</sup> Manzini, E. & Vezzoli, C. (2002). *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: UPS, Ed.

## TEMA Y PROBLEMÁTICA

El objetivo del tema de la presente tesis es comprender las relaciones culturales e identitarias del diseño, en el desarrollo del objeto artesanal como identidad ecológica de Beira Interior Norte.

Este tema guarda estrecha relación entre las actividades creadoras del diseño y de la artesanía con ramificaciones metodológicas basadas en el diseño ecológico y en el objeto cestero artesanal, con una comprensión de la identidad cultural del territorio en el que se inscribe.

Revela asimismo la importancia de la artesanía cesterera en el marco de los factores económicos, medioambientales, culturales y sociales, con miras al desarrollo de nuevos productos con menor impacto medioambiental.

Con esta aproximación se ha desarrollado, en el proceso de investigación, el estudio de intervención en el ámbito del desarrollo de objetos artesanales cesteros, en el contexto de Beira Interior Norte, como identidad cultural portuguesa.

La contextualización del estudio se circunscribe a los siguientes abordajes.

Basadas en la cultura antropológica, las posibles relaciones entre artesanía y principios identitarios están presentes en elementos fundamentales, especialmente en las particularidades nacionales y en el conjunto de símbolos y signos, en los objetos, las costumbres, los rituales y los mitos (religión, música, gastronomía, artesanía, vestuario, etc.) de una región.

En cada producto de origen artesanal existe un argumento que puede explicar momentos y vivencias presentes en un período temporal que puede ayudarnos a comprender mejor pensamientos y acciones en diversas áreas de interés cultural. Así, reconocer la identidad a través de productos e imágenes presentes en la cultura portuguesa y recuperarlos y comprenderlos según un estudio, nos remite al dominio y al conocimiento de un concepto cultural.

La interacción entre la artesanía y el diseño surge con la revolución industrial, en la que se constató la disminución de la producción artesanal y dio

origen a nuevas respuestas conceptuales y productivas en la fabricación de los objetos. Según Borges (2002),

*La artesanía (al igual que el diseño) es un patrimonio inestimable que ningún pueblo puede permitirse el lujo de perder. Pero este patrimonio no debe ser congelado en el tiempo. Si lo congelamos muere. Y es en esta transformación respetuosa donde entra el papel de los diseñadores.* <sup>9</sup> (Borges, 2003, p. 65)

La forma en que es diseño contribuye, con la actividad artesanal, para buscar soluciones de identidad cultural regional es la manifestación de metodologías de diseño en el desarrollo ecológico, de manera que *“las dos formas de producir pueden equilibrar inversiones que propicien la generación y la transferencia de tecnología, valorizar la cultura (...).”* <sup>10</sup> (Canclini, 2008, p. 97)

La valorización de objetos asociados a la identidad ecológica portuguesa es sin duda la búsqueda de las costumbres y los valores tradicionales, procedentes de una tradición, la artesanía. Este procedimiento destaca la búsqueda de objetos repletos de identidad y de una historia que transportan información iconográfica. Según Estrada (2000),

*La función del diseñador sería la de prever necesidades aún no expresadas, traduciendo nuestro deseo de contar con nuevas formas de vivir, o transmitiendo una visión intuitiva de los rumbos que vayan a seguir los patrones estéticos. (...) De este modo, el diseñador es aquel que busca crear soluciones para nuestros problemas cotidianos. (...) Pero la función del diseñador no se limita a diseñar soluciones cómodas: es responsable de la calidad de vida del planeta. Únicamente él será capaz de salvarlo creando objetos con materiales que no sean tóxicos ni contaminen el medio ambiente, que no creen tantos residuos, porque el mundo está suficientemente saturado y ya no hay más espacio para los desechos.* <sup>11</sup> (Estrada, 2000, p. 8)

---

<sup>9</sup> Borges, A. (2003). *Designer não é personal trainer*. (2ª edição ed.). São Paulo: E. Rosari, Ed.

<sup>10</sup> Canclini, N. G. (2008). *Culturas híbridas*. (4ª Ed. ed.). São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.

<sup>11</sup> Estrada, M. (2000). *Design: o melhor amigo do homem*. Revista Ícaro Brasil.

En consonancia con los argumentos presentados anteriormente, relacionamos la creciente preocupación con la degradación medioambiental, la contaminación de las aguas, del suelo, del aire y la escasez de recursos naturales. Estos factores están estrechamente vinculados con los procesos productivos y las formas de concepción de productos de naturaleza artesanal y sobre todo industrial. Para que se produzca una mejora medioambiental, según los procedimientos utilizados en el desarrollo de los objetos, es necesario tener en cuenta los aspectos relativos a la calidad y los costes necesarios para su elaboración, así como las cuestiones inherentes al impacto medioambiental que su diseño y producción conlleven. De este modo, el papel del diseñador es fundamental para alcanzar los objetivos pretendidos, debiendo asumir el compromiso de presentar soluciones conceptuales y proyectuales que impliquen la producción, el diseño y la utilización orientadas estratégicamente a un paradigma ecológico.

El diseñador reconoce que, para que un producto sea considerado adecuado y para que corresponda al designio ecológico, debe existir una íntima relación entre proyecto y objeto. En este sentido, es importante reconocer metodologías y estrategias de proyecto interrelacionadas con las especificidades ecológicas de una región para poder diseñar productos que cubran las necesidades de los usuarios.

De esta forma se logrará una valiosa participación de los diseñadores en el futuro, con productos eficientes y eficaces.

De acuerdo a la visión de Papanek (1995),

*La ecología y el equilibrio medioambiental son los pilares básicos de la vida humana en la tierra; no puede existir vida ni cultura humanas sin ella. El diseño se preocupa por el desarrollo de productos, utensilios, máquinas, artefactos y otros dispositivos, y esta actividad ejerce una influencia profunda y directa sobre la ecología. La respuesta del diseño debe ser positiva y unificadora; debe ser el puente entre las necesidades humanas,*



*la cultura y la ecología.*<sup>12</sup> (Papanek, 1995, p. 31)

Proyectar con responsabilidad ecológica exige del diseñador un pensamiento diferenciador, la concienciación ante las relaciones de los objetos y los procesos de desarrollo y producción.

A partir de esta contextualización y según el presente estudio de relaciones existe la demanda del problema expuesto:

*La forma en la que el diseñador alcanza o puede alcanzar los conceptos de identidad y diseño, fundamentados mediante la participación de los principios ecológicos en la artesanía y en el ámbito de la elaboración del objeto artesanal en el contexto regional portugués.*

## OBJETIVOS

Presentamos como objetivo principal la confrontación y la viabilidad de la utilización de los principios del diseño ecológicos en proyectos del ámbito del diseño, intentando demostrar la importancia de la inclusión de variables sistemáticas de naturaleza medioambiental, a partir de la evaluación de la percepción de la producción de los objetos del ámbito artesanal.

La reflexión estratégica sobre estudios prácticos y teóricos adecuados al desarrollo integral de la identidad, sustentada en un segmento productivo artesanal y mediante aportaciones ecológicas, nos remite a un estudio entre las relaciones del diseño y de la artesanía, de acuerdo a los siguientes objetivos específicos:

- Determinar las perspectivas, los conceptos y las relaciones del diseño con el desarrollo del objeto de diseño de base identitaria;
- Entender la conceptualización del diseño contemporáneo frente a los procesos de transfiguración y transmutación derivados de la globalización;
- Conocer las principales tipologías de la artesanía de la región objeto de

---

<sup>12</sup> Papanek, V. (1995). *Arquitectura e Design*. Lisboa: Edições 70.

estudio, abordando los principales elementos de la cultura material e iconográfica regional;

- Entender la artesanía como actividad que expresa diferentes formas de percepción y apropiación de la realidad;

- Percibir la cestería como una práctica artesanal que propicia el entendimiento de la cultura y la identidad regional;

- Identificar las materias primas y los procesos ecológicos más eficientes en la producción artesanal;

- Percibir las relaciones posibles y existentes entre diseñadores y artesanos con el fin de determinar la viabilidad de una producción conjunta.

## METODOLOGÍA

La metodología de la investigación es de carácter cualitativo, donde existe la comprensión, el análisis y la descripción de la naturaleza del objetivo estudiado.

El primer momento metodológico, *capítulo I - la artesanía como identidad del diseño ecológico en Portugal*, es de metodología sencilla y no intervencionista, donde tuvo sus inicios la crítica literaria del análisis y síntesis de la literatura. Este método permitió el desarrollo del estado del arte, donde existió una búsqueda de fondo teórico relacionada con los diferentes objetivos de la investigación, necesarios para el desarrollo del estudio en cuestión. Se compone de cuatro capítulos que remiten a la teoría y a la reflexión sobre orígenes, conceptos y relaciones del diseño en la búsqueda de la identidad, condiciones culturales en el diseño, artesanía como identidad del diseño y diseño ecológico como estudio de intervención en los objetos.

En el segundo momento, *capítulo II - metodologías de investigación*, también con una metodología sencilla y no intervencionista, surgió el estudio de investigación dirigido al estudio de caso, *“diseño ecológico como estudio de intervención de la cestería de Beira Interior Norte”*, para evaluar

la contextualización del estudio y fundamentar la artesanía cesterá como objeto de diseño ecológico. En el primer subcapítulo se presenta el encuadramiento metodológico en el que se identifican los objetivos y los participantes en el estudio, y en el segundo subcapítulo la contextualización del estudio, con la manifestación de la artesanía de referencia cultural portuguesa, la importancia de la artesanía regional de Beira Interior Norte y la producción cesterá en el territorio portugués.

En el tercer momento, *capítulo III - estudio de caso - diseño ecológico como estudio de intervención de la cestería de Beira Interior*. El estudio se desarrolló de acuerdo con un método cualitativo y un modelo materialista de carácter exploratorio, que siguió tres etapas: la creación de conocimiento, la demostración de su validez y la divulgación del conocimiento creado, basado en un método de procedimiento de investigación mediante cuestionario. En el primer momento del capítulo se presenta la sustentabilidad del estudio de caso con manifestación de la información dirigida a la cestería, la percepción de los contextos ecológicos y el diseño ecológico como estudio de intervención de la cestería de Beira Interior Norte.

El cuarto momento, *capítulo IV - presentación y análisis de datos, se divide en tres subcapítulos*: el primero manifiesta la caracterización y la justificación de los instrumentos de recogida de información con los métodos para la presentación y el tratamiento de los datos del público encuestado y con el registro del análisis documental resultante de los cuestionarios. En el segundo subcapítulo se presenta la caracterización y la importancia de la elección de los intervinientes o participantes en el estudio y en la muestra. En el tercer subcapítulo se exponen los resultados del análisis de los testimonios de los cuestionarios realizados. Tras los subcapítulos surge la presentación de las conclusiones finales donde se revelan las conclusiones de la consecución de los objetivos de la investigación y las conclusiones de la fundamentación de la problemática de dicha investigación. Por último surgen las aportaciones a los conocimientos y a las investigaciones del futuro.

En los siguientes organigramas presentamos el modelo de estrategia e investigación.

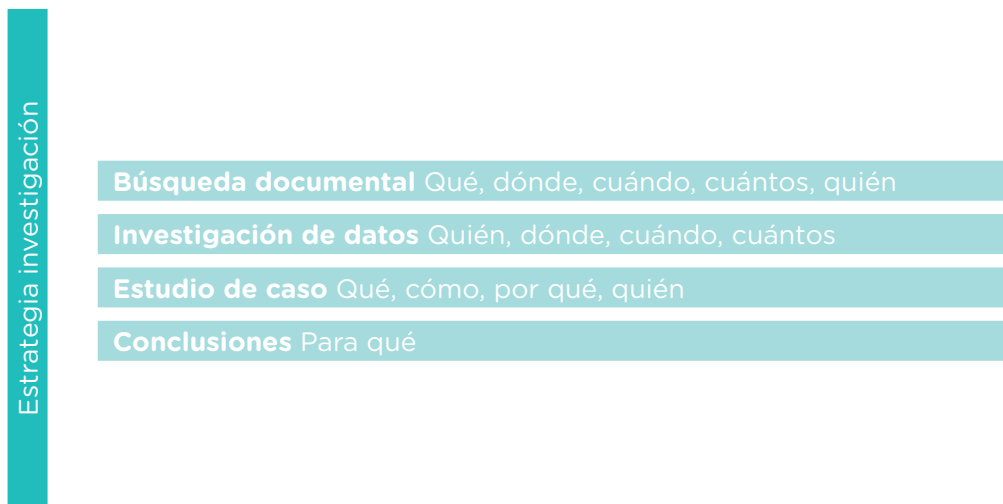


Figura 1 Organigrama de investigación



Figura 2 Organigrama de estrategia

# INTRODUÇÃO

---

*Quem conhece o solo e o subsolo da vida sabe muito bem que um trecho de muro, um banco, um tapete, um guarda-chuva são ricos de ideias ou de sentimentos, quando nós também o somos, e que as reflexões de parceria entre os homens e as coisas compõem um dos mais interessantes fenômenos da terra (...).*<sup>13</sup>

Assis (1981, citado por Cardoso, 2001, p.101)

O pensamento de Assis (1981), remete para a ostentação das relações do homem com o reconhecimento do universo material que nos envolve. Este pensamento relaciona-se com o nosso estudo na congruência das relações entre o design e o artesanato.

O artesanato remete para uma atividade de reconhecimento de identidade e valor cultural, que ao longo do tempo foi transmitindo referências simbólicas que proporcionaram o encontro de relações no âmbito da sociedade e do objeto, que desse modo, sedimentou o seu caráter cultural.

O design confere e concede uma dimensão antropológica cultural, onde os objetos que fazem parte da cultura material são referências, de saberes de conhecimento das sociedades. O design demanda pela inovação, ao mesmo tempo que mantém um estreito vínculo com a realidade, visto que produz e reflete ideias, provenientes do universo simbólico e material de suas relações e atividades.

A atividade do design faz parte do cotidiano e assemelha-se com a ativi-

---

<sup>13</sup> Cardoso, R. (2011). *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Bluche, Ed.

dade do artesanato como configuração e estrutura da procura de soluções para os problemas existentes. Neste sentido, é importante analisar que as novas configurações de abordagem, o crescimento das novas tecnológicas e as evidências culturais podem não estar apenas dependentes das mudanças trazidas pela revolução industrial. Referimos neste contexto, a existente relação entre o artesanato e o design, como formas de expressão que existem para manifestar fundamentos de uma identidade cultural. As interações entre o design e o artesanato surgem, através das transformações e reinterpretações da produção de objetos associados aos costumes culturais.

*A aproximação entre designer e artesãos é, sem dúvida, um fenómeno de extrema importância pelo impacto social e económico que gera e por seu significado cultural.(...) O designer passa, no mínimo, a ter acesso a uma sabedoria empírica, popular, à qual não teria entrada por outras vias, além de obter um mercado de trabalho considerável. O artesão, por sua vez, tem ao menos a possibilidade de interlocução sobre a sua prática e de um intervalo no tempo para refletir sobre ela.* <sup>14</sup> (Borges, 2011, p. 137)

O designer tem um papel importante na divulgação da cultura, compete-lhe identificar e comunicar o valor do design como uma ferramenta de criação na evolução da identidade. *“Toda a nossa tradição cultural favorece os valores de permanência; contudo, as condições de existência presente exigem uma aceitação da mudança contínua. Cultivamos o vanguardismo e, ao mesmo tempo, as reações conservadoras que a inovação radical provoca.”* <sup>15</sup> (Krubler, 2004, p. 201)

As questões de identidade no âmbito do design direcionam-se para a produção de objetos que transmitem essências de origens legítimas e absolutas. O objeto surge como elemento fundamental na defesa do valor do design como identidade cultural, no sentido de se manifestar como um reflexo de uma história cultural. A identidade cultural advém do estudo do

---

<sup>14</sup> Borges, A. (2011). *Design + Artesanato* (1ª edição ed.). (E. T. Nome, Ed.) São Paulo: LBTM.

<sup>15</sup> Krubler, G. (2004). *A forma do tempo*. Lisboa: Nova Vega.



desenvolvimento de objetos, artefactos de uma sociedade com premissas ideológicos e antropológicos, oriundos de histórias existentes aos longo dos tempos.

No produto de origem artesanal, existe um argumento que poderá explicar momentos e vivências, referentes a um período temporal que auxilia o entendimento dos pensamentos e ações em diversas áreas de interesse cultural.

O design e o artesanato, exercem uma influência semiótica no que diz respeito à transmissão da informação, que se expressam, arquitetam em linguagens culturais. Perante os valores expressos congregados a produtos e serviços, o designer e o artesão comunicam e articulam informação que contribui para a formação de paradigmas culturais. São os verdadeiros criativos que transportam fundamentos da cultura para os objetos, sustentando assim, uma maior herança cultural material.

A existência de similitudes entre design e artesanato, fazem emergir questões que envolvem a importância da componente ecológica do design perante a ancestralidade do próprio artesanato. De acordo com este raciocínio, é indispensável proceder à avaliação da relevância e interesse do artesanato como entidade fundamentada no design ecológico e nesse sentido proceder a uma reflexão sobre a cultura material associada aos objetos produzidos.

A inclusão de metodologias de design ecológico, no estudo e processo artesanal demanda que o designer deva ter em consideração um trabalho onde o entendimento das tradições e costumes da sociedade, se encontre adjacente pelos artesãos.

*Se a aliança entre o design e o artesanato seguir a estratégia de criar um território “comum” esse território só pode ser criado por outra ficção prática. Nesse caso é necessário apenas “aplicar” conhecimentos, é necessário outro conhecimento e outra prática: uma prática de conceção, planeamento e execução do*

*artesanato que o liberte da sua “ecologia” original.*<sup>16</sup> (Poeiras, 2008, p. 18)

Apresentamos alguns conceitos presentes na investigação do estudo, para um melhor enquadramento e entendimento do próprio estudo:

- Artesanato – *“Podemos compreender como artesanato toda a atividade produtiva de objetos e artefactos realizados manualmente, ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, apuro técnico, engenho e arte.”*<sup>17</sup> (Barroso, 1999, p. 3)

- Cultura – *“Cultura é um todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade.”*<sup>18</sup> (Laraia, 1986, p. 25)

- Design – *“A grande importância de design reside, hoje, precisamente em sua capacidade de construir pontes e forjar relações num mundo cada vez mais esfacelado pela especialização e fragmentação de saberes.”*<sup>19</sup> (Cardoso, 2001, p. 234)

- Design ecológico – *“Expressão que resume um vasto conjunto de atividades projetuais que tendem a enfrentar os temas postos pela questão ambiental partindo de redesenho.”*<sup>20</sup> (Manzini & Vezzoli, 2002, p. 25)

Anunciamos em síntese, aspetos que serão alvo de tratamento no capítulo referente as metodologias do processo investigativo.

---

<sup>16</sup> Poeiras, F. (2008). *Projecto experimenta o campo*. Vila Velha de Ródão: CENTA - Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas.

<sup>17</sup> Barroso, E. (1999). *Design, Identidade Cultural e Artesanato*. Primeira Jornada da Iberoamericana de Design no Artesanato.

<sup>18</sup> Laraia, R. (1986). *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, Ed.

<sup>19</sup> Cardoso, R. (2001). *Design para um mundo Complexo*. São Paulo: In C. Naify, Ed.

<sup>20</sup> Manzini, E. & Vezzoli, C. (2002). *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: UPS, Ed.

## TEMA E PROBLEMÁTICA

A temática desta tese, visa entender, as relações culturais e identitárias do design, no desenvolvimento do objeto artesanal, enquanto identidade ecológica da Beira Interior Norte.

O tema encontra o entendimento entre as atividades criadoras do design e do artesanato com ramificações metodologias fundamentadas no design ecológico e no objeto cesteiro artesanal, com entendimento sobre a identidade cultural do território em que se insere.

Evidência também, a importância do artesanato cesteiro no quadro dos fatores económicos, ambientais, culturais e sociais, com vista ao desenvolvimento de novos produtos com menor impacto ambiental.

Com esta aproximação desenvolveu-se, no processo investigativo o estudo de intervenção, no âmbito do desenvolvimento de objetos artesanais cesteiros, no contexto da Beira Interior Norte, como identidade cultural portuguesa.

A contextualização do estudo circunscreve as seguintes abordagens.

Baseados na cultura antropológica, as relações possíveis entre artesanato e princípios identitários estão presentes em elementos fundamentais, designadamente: nas particularidades nacionais e no conjunto de símbolos e signos, nos objetos, costumes, rituais e mitos (religião, música, culinária, artesanato, vestuário, etc) de uma região.

Em cada produto de origem artesanal, existe um argumento que poderá explicar momentos e vivências presentes num período temporal que nos poderá ajudar a entender pensamentos e ações em diversas áreas de interesse cultural. Assim reconhecer a identidade através de produtos e imagens presentes na cultura portuguesa e recuperá-los e compreendê-los segundo um estudo, remete para o domínio e conhecimento de um conceito cultural.

A interação entre o artesanato e o design surge com a revolução industrial, onde se verificou a diminuição da produção artesanal e originou a origem

de novas respostas conceituais e produtivas na produção dos objetos. Segundo Borges (2002),

*O artesanato, (assim como o design), é património inestimável que nenhum povo pode se dar ao luxo de perder. Mas esse património não deve ser congelado no tempo. Congelado ele morre. E é na transformação respeitosa que entra o papel dos designers.*<sup>21</sup> (Borges, 2003, p. 65)

A forma que o design possui para contribuir com a atividade artesanal, para procurar soluções de identidade cultural regional é a manifestação de metodologias de design no desenvolvimento ecológico, sendo que, “as duas formas de produzir podem equilibrar investimentos que propiciam a geração e transferência de tecnologia, valorizar a cultura (...)”<sup>22</sup> (Canclini, 2008, p. 97)

A valorização de objetos associados à identidade ecológica portuguesa é sem dúvida a procura dos costumes e valores tradicionais, provenientes de uma tradição, o artesanato. Este procedimento sublinha, a procura de objetos repletos de identidade e de uma história que transportam, informações iconográficas. Segundo Estrada (2000),

*A função do designer seria a de prever necessidades ainda não expressas, traduzindo nossa vontade de novas formas de viver; ou trazendo uma visão intuitiva dos rumos que irão seguir os padrões estéticos. (...) Assim, o designer é aquele que procura criar soluções para nossos problemas cotidianos. (...) Mas a função do designer é maior do que apenas inventar soluções confortáveis: ele é o responsável pela qualidade de vida do planeta. Só ele será capaz de salvá-lo criando objetos com materiais que não sejam tóxicos nem poluam o ambiente, que não criem tanto lixo, porque o mundo já está ficando saturado e não há mais espaço para o descarte.*<sup>23</sup> (Estrada, 2000, p. 8)

---

21 Borges, A. (2003). *Designer não é personal trainer*. (2ª edição ed.). São Paulo: E. Rosari, Ed.

22 Canclini, N. G. (2008). *Culturas híbridas*. (4ª Ed. ed.). São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.

23 Estrada, M. (2000). *Design: o melhor amigo do homem*. Revista Ícaro Brasil.

Em congruência com os argumentos apresentados anteriormente, relacionamos, a crescente preocupação com a degradação ambiental, poluição da água, do solo, do ar e a escassez de recursos naturais. Estes fatores estão estreitamente ligados aos processos produtivos e às formas de conceção de produtos de natureza artesanal e sobretudo industrial. Para que ocorra uma melhoria ambiental, segundo os procedimentos usados no desenvolvimento dos objetos, é necessário ter em consideração, os aspetos relativos à qualidade e custos envolvidos na sua elaboração e às questões inerentes ao impacto ambiental que a sua conceção e produção envolvem. Deste modo, o papel do designer é fundamental para atingir os objetivos pretendidos, devendo assumir o compromisso de apresentar soluções conceptuais e projetuais que envolvam a produção, a conceção e a utilização orientadas estrategicamente para o paradigma ecológico.

O designer reconhece que, para que o produto, seja considerado adequado e para que corresponda ao desígnio ecológico, deve existir uma íntima ligação entre projeto e objeto. Neste sentido, é importante reconhecer metodologias e estratégias de projeto interligadas com as especificidades ecológicas de uma região, para que possam ser concebidos produtos que atendam às necessidades dos utilizadores.

Assim, será possível uma participação prestigiada dos designers no futuro, com produtos eficientes e eficazes.

Na visão de Papanek (1995),

*A ecologia e o equilíbrio ambiental são os esteios básicos de toda a vida humana na terra; não pode haver vida nem cultura humanas sem ela. O design preocupa-se com o desenvolvimento de produtos, utensílios, máquinas, artefactos e outros dispositivos, e esta atividade exerce uma influência profunda e direta sobre a ecologia. A resposta do design deve ser positiva e unificadora; deve ser a ponte entre as necessidades humanas, a cultura e a ecologia.*<sup>24</sup> (Papanek, 1995, p. 31)

---

24 Papanek, V. (1995). *Arquitectura e Design*. Lisboa: Edições 70.

Projetar com responsabilidade ecológica exige ao designer um pensamento diferenciador, a consciencialização perante as relações dos objetos e dos processos de desenvolvimento e produção.

A partir desta contextualização e segundo este estudo de relações existiu a demanda do problema exposto:

*- A maneira como o design atinge ou poderá atingir, os conceitos de identidade e design, com a participação dos princípios ecológicos no artesanato, no âmbito da elaboração do objeto artesanal no contexto regional português.*

## OBJETIVOS

Apresentamos como objetivo principal, o confronto e a viabilidade da utilização dos princípios do design ecológicos em projetos de âmbito do design, tentando demonstrar a importância da inclusão de variáveis sistemáticas de natureza ambiental, a partir da avaliação da perceção da produção dos objetos de âmbito artesanal.

A reflexão estratégica sobre estudos práticos e estudos teóricos adequados ao desenvolvimento integral da identidade, sustentada num segmento produtivo artesanal e por contributos ecológicos, remete para um estudo entre as relações do design e do artesanato, segundo os seguintes objetivos específicos:

- Determinar as perspetivas, conceitos e relações do design com o desenvolvimento do objeto de design de base identitária;
- Entender a conceptualização do design contemporâneo face aos processos de transfiguração e transmutação decorrentes da globalização;
- Conhecer as principais tipologias de artesanato da região em estudo, abordando os principais elementos da cultura material e iconográfica regional;
- Entender o artesanato como atividade que expressa diferentes modos de

perceção e apropriação da realidade;

- Perceber a cestaria enquanto prática artesanal que propicia o entendimento da cultura e identidade regional;
- Identificar quais as matérias-primas e os processos ecológicos mais eficientes na produção artesanal;
- Perceber as relações possíveis e existentes entre designers e artesãos, de forma a determinar-se a viabilidade de produção conjunta.

## METODOLOGIA

A metodologia da investigação é de carácter qualitativo, onde existe a compreensão, a análise e a descrição da natureza do objetivo em estudo.

O primeiro momento metodológico, *capítulo I o artesanato como identidade do design ecológico em Portugal*, é de metodologia simples e não intervencionista, onde teve início, a crítica literária da análise e síntese da literatura. Este método possibilitou o desenvolvimento do estado da arte, onde existiu uma pesquisa de fundo teórico relacionada com os diferentes objetivos da investigação, necessários ao desenvolvimento do estudo em questão. É composto por quatro subcapítulos que remetem para a teoria e reflexão sobre, origens, conceitos e relações do design na procura da identidade, condições culturais no design, artesanato como identidade do design e design ecológico como estudo intervenção nos objetos.

No segundo momento, *capítulo II metodologias de investigação*, ainda com metodologia simples e não intervencionista surgiu o estudo de investigação direcionado para o estudo de caso, *“design ecológico como estudo de intervenção da cestaria da Beira Interior Norte”*, para aferir a contextualização do estudo e fundamentar o artesanato cesteiro como objeto de design ecológico. No primeiro subcapítulo, apresenta o enquadramento metodológico onde se identificam os objetivos e os participantes do estudo e no

segundo subcapítulo, a contextualização do estudo, com a manifestação do artesanato de referência cultural portuguesa, a importância do artesanato regional da Beira Interior Norte e a produção cesteira no território português.

No terceiro momento, *capítulo III, estudo de caso - design ecológico como estudo de intervenção da cestaria da beira interior norte*. O estudo desenvolveu-se de acordo com um método qualitativo e de um modelo materialista de caráter exploratório, seguidor por três etapas: a criação de conhecimento, a demonstração da sua validade e a divulgação do conhecimento criado, que se baseia num método de procedimento de investigação por questionário. Os subcapítulos apresentam, a sustentabilidade do estudo de caso com manifestação da informação direcionada para a cestaria, a perceção dos contextos ecológicos e o design ecológico como estudo de intervenção da cestaria da Beira Interior Norte.

No quarto momento, *capítulo IV, apresentação e análise de dados*, que se divide em três subcapítulos onde o primeiro manifesta, a caracterização e justificação dos instrumentos de recolha da informação, com os métodos para apresentação e tratamento dos dados do público inquirido e com o registo da análise documental resultante dos questionários. No segundo subcapítulo, apresenta-se a caracterização e a importância da escolha dos intervenientes ou participantes no estudo e na amostra. No terceiro subcapítulo, expõe os resultados da análise dos testemunhos dos questionários efetuados. Seguidamente aos subcapítulos, surge a apresentação das conclusões finais onde se evidencia as conclusões da aquisição dos objetivos da investigação e as conclusões da fundamentação da problemática da investigação. Por último surgem os contributos para conhecimentos e investigações futuras.

Apresentamos o modelo de estratégia e o modelo de investigação nos seguintes organogramas.



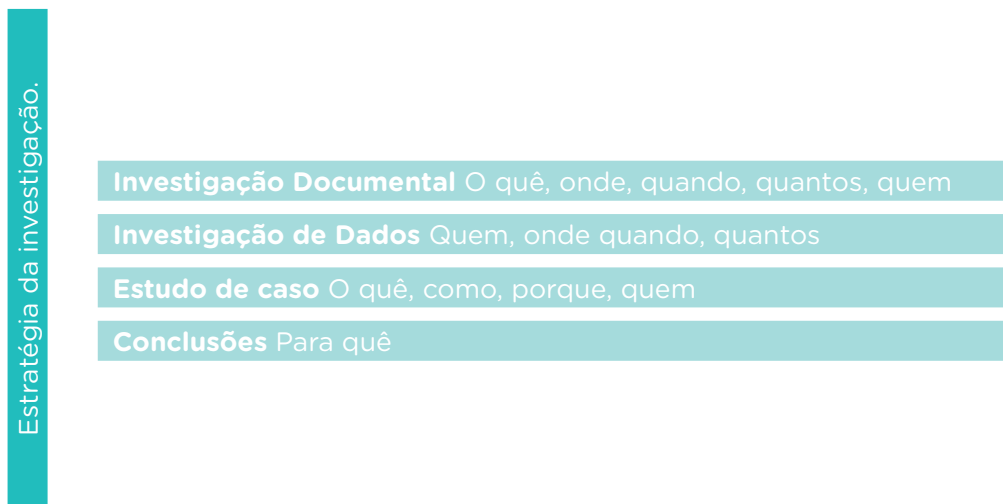


Figura 1 Organograma da estratégia



Figura 1 Organograma da investigação

# CAPÍTULO I

---

O ARTESANATO  
COMO IDENTIDADE DO DESIGN  
ECOLÓGICO EM PORTUGAL

## 1. ORIGENS, CONCEITOS E RELAÇÕES DO DESIGN NA PROCURA DA IDENTIDADE

Os termos “conceito” e “conceptual” provêm de reflexões filosóficas provenientes de juízos de pensamentos. São termos que denominam o desenvolvimento de ideias provenientes de pensamentos associados à sua representação física final. Conceitos que se fundamentam e que competem na conquista dos fundamentos teóricos e criativos do processo de design.

### 1.1. A emergência da conceptualização do design

#### 1.1.1. O design conceptual

Nos anos oitenta e noventa, o design surge como âncora de cultura de consumo, tornando as questões ligadas aos fundamentos ecológicos e ao progresso tecnológico, considerações formais e funcionais direcionadas para as preocupações de continuidade cultural. A existência e o desenvolvimento, do objeto de design, surge através da necessidade de criação de conteúdos emergentes a um conjunto de significados interligados a questões de sustentabilidade, dificuldades económicas, desenvolvimento tecnológico, de ligações históricas, de conexões culturais, de reflexões individuais e de experiências experimentais. Para além das restrições ligadas aos pensamentos e conceitos ecológicos, sociais e económicos, a peculiar liberdade de expressão existente na conceptualização dos objetos origina ao designer uma liberdade de expressão, seguidora de procedimentos e

atitudes alcançadas pelos gostos e saberes próprios e triviais.

A esta preocupação, intitulamos design conceptual, que se entende como o processo empírico de reflexão própria e singular do designer sobre uma temática.

Neste sentido, emerge o objeto de design no centro de uma absoluta preocupação funcional, técnica e material que conduz o desejo de valores existentes a uma narrativa de significados emergentes à sua natureza.<sup>25</sup> (Morteo E., 2009, p. 284)

Design conceptual reflete uma nova cultura de objetos na utilização do quotidiano, com uma linguagem simbólica que concebe uma relação com o utilizador compreendendo ligações emocionais e intelectuais.

Foi nos anos sessenta que o design conceptual surgiu como uma nova abordagem ao processo de conceção dos produtos, adquirindo a importância dos conceitos e visões na competência de reflexão. Considerando o design conceptual, um processo criativo oriundo de diferentes e diversas mensagens materializadas em ideias físicas, deparamos - nos com um design individual, crítico de vivências sabedoras de aspetos presentes no quotidiano social. O designer elege a sua mensagem transportando - a aos produtos para serem lidos de uma forma inquietante. Trata-se de uma revolução no desenvolvimento e estudo da forma de um produto, onde por processos criativos e reflexivos se pode evidenciar na provocação e na experimentação do seu uso.

*“O propósito de design conceptual é usar o design como um meio para provocar discussão e debate, e desafiar suposições a respeito do que significa ser designer, utilizador e consumidor.”*<sup>26</sup> (Ferreira P. C., 2010, p. 67)

Os objetos assumem na sua forma estética e visual um carácter crítico, explicativo inspirado em visões empíricas que estão transportadas para uma

---

25 Morteo, E. (2009). *Petit Encyclopédie du Design*. Paris: É. Solar, Ed.

26 Ferreira, P. C. (2010). *Design Conceptual na era pós - Industrial : “ A forma segue o conceito”*. Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Design de produto. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

conceptualização. Entendemos um produto conceptual aquele que não necessita de corresponder ao seu nível da sua forma a sua função, mas necessita de demonstrar visualmente o que é e para o qual foi pensado.

Design conceptual distingue-se pelo seu peculiar valor semântico, tendo como principal propósito o conceber estímulos, despertar emoções, originar memórias, veicular mensagens e provocar reflexões.<sup>27</sup> (Norman, 2008, pp. 85-87)

Segundo Burdek (2010), em oposição a uma exaltação da arte conceptual, emerge o design conceptual em torno do significado dos objetos.

*“Quando na arte conceptual, pretende-se estimular conceitos intelectuais nos observadores, isto atinge certas categorias, por um lado, e pode ser derivado diretamente da filosofia, por outro, pode ser transferido em seu significado para o design.”*<sup>28</sup> (Burdek, 2011, p. 587)

A arte conceptual, o counter design, o anti-design e o design radical italiano são uma forte componente visionária do processo criativo conceptual. Importantes designers Italianos Gaetano Pesce, Andréa Branzi, o grupo Alchymia e Alexandro Mendini e alemães, Frankfurt Uwe Fischer, Achim Heine, Archizoom, reconheceram aspetos de critica social e politica como fundamento no desenvolvimento de visões e conceitos no design conceptual.<sup>29</sup> (Burdek, 2011, p. 589)

*“Afinal, a filosofia e os diversos tipos e estilos de arte e de atividade artística que se enquadram na tradição conceptual têm uma coisa em comum ambos são destinados para fazer pensar.”*<sup>30</sup> (Burdek, 2011, p. 589)

No design conceptual o projeto é considerado como um processo experimental de reflexões que abordam diversas interpretações que conferem originalidade no método projetual. Schon (1983), atribuiu ao design o sen-

---

27 Norman, D. A. (2008). *Design emocional: por que adoramos ( ou detestamos) os objectos do dia a dia.* (Rocco, Ed.) Rio de Janeiro.

28 Burdek, B. (2011). *História, Teoria e Prática do Design de Produtos.* São Paulo: E. E. Ltda, Ed.

29 Burdek, B. (2011). *História, Teoria e Prática do Design de Produtos.* São Paulo: E. E. Ltda, Ed.

30 Burdek, B. (2011). *História, Teoria e Prática do Design de Produtos.* São Paulo: E. E. Ltda, Ed.

tido da prática de reflexão na prática criativa, salientando que ao longo do ato criativo, o designer aprofunda o seu conhecimento refletindo sobre a problemática. O processo de conceptualização no design, relaciona-se com mensagem que se encontra enraizada ao conceito do projeto. Torna-se num ato de criação individual que confere aos objetos a expressão, o enquadramento e a interação, com o propósito de estimular a discussão e desafiar os comportamentos e os estímulos perante novas formas de interação entre os objetos e o utilizador.<sup>31</sup> (Schon, 1983, p. 100)

*“O propósito de design conceptual é usar o design como um meio para provocar discussão e debate, e desafiar suposições a respeito do que significa ser designer utilizador e consumidor.”*<sup>32</sup> (Erlhoff & Marshall, 2008, p. 74)

Segundo Ferreira (2010), a utilização de figuras retóricas no design conceptual é evidente, e por isso encontramos a aproximação à literatura particularmente, à poesia. O design conceptual é discípulo da poesia na apresentação ideias, na expressão de sentimentos únicos, no despertar das emoções e no estímulo a reflexões.<sup>33</sup> Ferreira P. C., 2010, p. 30)

O design conceptual simboliza um importante exercício para o designer, pois saber determinar e resolver questões que não estão relacionadas com aspetos técnicos, com habilidade e personalidade, é compreender as reflexões determiná-las e fundamentá-las perante a atividade profissional.<sup>34</sup> (Flusser, 2010, p. 17)

O designer têm a tarefa de procurar novas relações entre o objeto e o utilizador com o propósito de promover estímulos de discussão, incertezas e emoções no contacto com os objetos, defrontando assim as regras e os procedimentos pré-elaborados. O designer promove e oferece novas visões sobre um processo criativo que aborda novos questões de práticas de

---

31 Schon, D. A. (1983). *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*. New York: B. Books, Ed.

32 Erlhoff, M., & Marshall, T. (2008). *Design dictionary: perspectives on design terminology*. Berlin: Birkhauser, Ed.

33 Ferreira, P. C. (2010). *Design conceptual na era pós - Industrial: “A forma segue o conceito”*. Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Design do Produto. Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa.

34 Flusser, V. (2010). *Uma filosofia do design, a forma das coisas*. Lisboa: R. D'Água, Ed.

projetos ou práticas projetuais.

A prática dos designers não deve ter relação peculiar perante as específicas necessidades dos consumidores, assim como não deve ser interpretada como uma tentativa de afirmar a própria inspiração. A abordagem do design conceptual é principalmente a criação e o resultado de um processo individual centrado em questões de expressão criativa pessoais que pouco se incluem na produção em massa nem num sistema de industrialização mas que se aproximam de uma maneira fugaz a uma produção artesanal.

O estudo que os designers desenvolvem é fundamentalmente uma expressão da sociedade, pois hoje na sociedade, encontra-se em rápida remodelação e portanto, excessivamente variável e em constante procura por visões adequadas. Os designers participam desta procura com a própria atividade quotidiana e mais conscientemente por meio do design conceptual.<sup>35</sup> (Barnzi & Modernità, 2006, p. 28)

Franzato (2011), apresenta orientações elementares nas práticas de elaboração do design conceptual. A interpretação do projeto como um processo experimental de reflexão sobre os assuntos mais diversos, próprio e exclusivo do designer, com preferência por assuntos ligados ao cotidiano ou a outras questões de interesse público, a interpretação do conceito projetual como uma proposição dialética que sintetiza a reflexão desenvolvida através do projeto, e não como um output meramente intermediário no desenvolvimento de novas mercadorias, a presença de uma ideia forte que motiva e configura formalmente o conceito, com submissão à ideia das tradicionais restrições projetuais (tecnológicas, produtivas, funcionais, simbólicas e comerciais), a relevância da autoria do designe, o diálogo com os diversos atores que constituem a rede de trabalho do designer (por exemplo, outros designers, empresas, organizações de concursos e exposições, jornalistas, etc.) e a exploração do potencial mediático do conceito.

<sup>36</sup> (Franzato, 2011, p. 33)

Como linhas fundamentais em práticas de design conceptual, apontamos,

---

<sup>35</sup> Barnzi, A., & Modernità, D. (2006). *Mondo del Progetto all'Inizio del XXI secolo*. Milano: Skira, Ed.

<sup>36</sup> Franzato, C. (2011). *Explorando o potencial reflexivo e dialético do projeto*. São Paulo: Têxtil & Criação.



a emergência à investigação empírica de relação entre o conceito e as metodologias práticas, o questionamento transversal a juízos préconcebidos, a procura da provocação e inquietação pelas formas, a procura de conceitos emotivos e versáteis, a procura de objetos de leitura vulgar que não revertam às necessidades do utilizador, a criação do objeto oriunda de experiências próprias e únicas por parte do designer e por fim ligação entre o utilizador e o objeto onde os aspetos de utilidade são ultrapassados pela provocação intelectual e emocional.

*Sintetizando, a ironia e essa relação com o corpo são as premissas base do teu trabalho? FB - Não são as únicas, mas são muito importantes, trabalho muito com isso. Mesmo que não aparentemente, os objetos foram pensados assim. Não me preocupa que os objetos pareçam outra coisa completamente diferente. Por exemplo, a Prateleira com Bolha de Nível também deriva dessa relação. No fundo, tem a ver com equilíbrio e com a obsessão das pessoas pelas coisas direitas. Esta prateleira é um instrumento de medição da horizontalidade, o que ajuda a sua fixação à parede. Depois, tem a ver com outra coisa com a qual também trabalho - a invisibilidade: como se houvesse uma linha direita no mundo que faz com que aquela bolha de nível funcione sempre. E nós também funcionamos assim: temos no ouvido um dispositivo, uma “bolha”, que nos permite andar direitos. Os objetos resultam da relação que estabelecemos com eles, mas também têm a ver com o modo como funcionam no mundo.*<sup>37</sup>

(Amaral, R. 2002, p. 66)

### 1.1.2. O design como conceito

Ao investigar sobre a problemática que envolve o ou os conceitos intrínsecos ao design, encontramos diferentes ideias e pensamentos desenvolvidos e sustentados, que ilustram o conceito segundo e perante temáticas

---

<sup>37</sup> Amaral, R. (2002). *Fernando Brizio Design/Designer*. arqa—Arquitectura e Arte Contemporâneas — Portuguese

Contemporary Architecture and Art Magazine , 11.

e pressupostos vinculados ao envolvente da existência dos produtos e do ser humano.

Sobre a palavra design encontramos vários significados que incluem tanto a fase de projeto como o seu resultado final ou seja, um produto que retrata o seu estudo de desenvolvimento e produção. Em consequência desta conjuntura ficamos perante a necessidade de analisar as fases que se encontram ao longo deste processo, o trabalho do indivíduo o designer, o processo de criação, processo de produção, o estudo dos fatores políticos, económicos e culturais. É um estudo complexo que embarca a relação entre o conceito design com a história do design.<sup>38</sup> (Cardoso, 2011, p. 21)

A palavra design tem a sua origem no latim, *designare*, que abrange duas interpretações, *designar* e *desenhar*. Conceitos, que apresentam a peculiaridade aos parâmetros de conceber, projetar, idealizar, registar, representar, aperfeiçoar e desenhar. Em torno da palavra design encontramos do ponto de vista das suas origens e conceitos, variadíssimas interpretações, no entanto, mantêm-se a ênfase do seu significado intrínseco à atividade projetual expostas pelas distintas instituições, associações e designers que interpretam ou conceitualização design.

Design é um campo de conhecimento constituído por conceção de pensamentos e atividades de produção, orientadas por objetivos de necessidades que correspondem a novos caminhos e oportunidades.

A palavra design do ponto de vista etimológico, segundo Cardoso (2011) têm,

*(...) origem inglesa, na qual o substantivo design se refere tanto a ideia de plano, desígnio, intenção, quanto à de configuração, arranjo, estrutura (e não apenas de objetos de fabricação humana, pois é perfeitamente aceitável, em inglês, falar do design do universo ou de uma molécula). A origem mais remota da palavra está no latim designare, verbo que abrange ambos os sen-*

---

<sup>38</sup> Cardoso, R. (2011). *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Bluche, Ed.

*tidos, o de designar e o de desenhar. Percebe-se que, do ponto de vista etimológico, o termo já contém nas suas origens uma ambiguidade, uma tensão dinâmica, entre um aspecto abstrato de conceber/projetar/atribuir e outro concreto de registrar/configurar/formar.*<sup>39</sup> (Cardoso, 2011, p. 21)

A vontade de criar algo e passar do desenho para formas volumétricas, formas estas de registar soluções concretas e diversas, torna-se presente no mundo das preocupações do designer que coloca e transforma os seus desenhos em produtos destinados a utilizadores e a funções. Neste sentido, o termo design envolve-se pelo conceito de projeto repleto de complexidade e responsabilidade na resolução de problemas que apontem pela satisfação de uma necessidade emergente. Assim, conseguimos dizer que o design um fenómeno sociocultural ou uma ferramenta de trabalho que possibilita agradar necessidades da sociedade, contribuindo similarmente para a economia.

Ao longo dos tempos, emerge o esforço de se descobrir uma definição mais completa para o conceito de design contendo divergentes e diferentes panorâmicas de abordagem. Da pesquisa e análise feita aos estudos desenvolvidos encontramos abordagens que se direcionam para o conceito propriamente dito e tudo o que implica a prática da atividade, para o design no seu envolvimento com o meio empresarial e para o importante contributo no contexto atual dos mercados globais.

No entendimento de Aicher e Krampen (1995), o design implica a inovação e o engenhoso originando soluções originais e funcionais que proporcionem o desenvolvimento de funções práticas resultantes de crescimento de eficiência e conveniência.<sup>40</sup> (Aicher & Krampen, 1995, p. 18)

Lobach (2007), pronuncia-se sobre o design segundo, cinco visões onde declara o seu ponto de vista. A primeira defronta o gosto pelo que lhe interessa e pouco lhe convém o que é design. Na segunda visão, o design significa um emprego económico de meios estéticos no desenvolvimento

---

<sup>39</sup> Cardoso, R. (2011). *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Bluche, Ed.

<sup>40</sup> Aicher, O. & Krampen, M. (1995). *Sistemas de signos en la comunicacion visual*. Naucalpan, México: G. Gili, Ed.

de produtos que atraíam a atenção dos possíveis e futuros consumidores. A terceira, sustentada por concepções marxistas, designa design como uma droga milagrosa que aumenta as vendas e o capitalismo, onde o valor da utilidade desaparece e se valoriza o mérito da troca. A quarta definição trata o design como um processo de determinações de problemas que solucionem necessidades do homem com o seu envolvente técnico. Por último a quinta visão, depara o processo de integração de ambientes que não expressão processos de design às necessidades físicas e psíquicas dos homens na sociedade. <sup>41</sup> (Lobach, 2007, p. 32)

Segundo Araújo (1995), design pode ser definido como uma atividade de equipa com a função de desenvolver produtos que possam ser produzidos e comercializados através de uma forte inspiração e interpretação. <sup>42</sup> (Araújo, 1995, p. 41)

Na entendimento Burdek (2009), o design é uma atividade, que é repleta de conceitos de criatividade, fantasia cerebral, senso de inovação técnica associada ao processo de desenvolvimento de pensamentos de ideias.

O Internacional Council of Societies of Industrial Design (ICSID), define design como, uma atividade que têm como objetivo estabelecer as qualidades multidisciplinares dos objetos, dos processos, dos serviços e dos seus sistemas em ciclos de vida e que atua sobre a promoção da inovação das tecnologias e da troca cultural e económica. <sup>43</sup> (Internacional Council of Societies of Industrial Design, 2011)

Rigueiral (2002), distingue que o termo design indica algo vasto e universal, reunindo desde a conceção e criação de objetos de uso quotidiano até projetos de urbanismo. <sup>44</sup> (Rigueiral, 2008, p. 78)

Straub e Castilho (2010), reconhecem a necessidade de atuar com a am-

---

41 Lobach, B. (2001). *Design industrial, Bases para a configuração dos produtos industriais*. Rio de Janeiro: E. B. Ltda, Ed.

42 Araújo, M. (1995). *Engenharia e Design do Produto*. Lisboa: Universidade Aberta.

43 Internacional Council of Societies of Industrial Design. (2011). Obtido de <http://www.icsid.org>. Obtido em 17 do 3 de 2011

44 Rigueiral, C. (2008). *Design & Moda. Um estudo sobre a cadeia produtiva da moda*. Monografia em Ciências Económicas. São Paulo: Universidade Federal de Santa Catarina.

biguidade no design e apontam a aprendizagem. “(...) o *design* opera em um campo minado, onde o excessivo zelo pela análise pode levar à paralisia criativa e, por outro lado, um abundante foco em soluções pode tornar-se um emaranhado de possibilidade sem sentido.”<sup>45</sup> (Straub & Castilho, 2010, p. 30)

Por outro lado, o Centro Português de Design – CPD (1997) afirma que o Design,

*(...) associado a algo cultural, bonito ou apetecível, o design deve ser considerado como disciplina criadora de retorno, geradora ou potencializadora de melhorias na prática de valores intrínsecos, na funcionalidade ou acessibilidade de produtos e serviços” ainda segundo o mesmo “...o Design procura responder a necessidades, resolver problemas, emocionar(...).*<sup>46</sup> (Plano

Estratégico do Centro Português de Design, 2004)

Na presença da grande diversidade de conceitos e interpretações do termo design, apresentamos um conceito, defendendo a reflexão que o design é uma atividade importante no processo da inovação, que reúne objetivos de estratégicos e operacionais para o desenvolvimento de produtos pensados e desenvolvidos segundo valores culturais, sociais e económicos. Podemos então dizer, que o design é constituído por conceitos em constante transformação e que se manifesta como etapa conceptual ativa, em probidade das transformações culturais, resultantes do crescimento económico e social.

Considerando o design como uma disciplina interdisciplinar pelo seu processo criativo e desenvolvimento projetual respeitando o antagonismo entre a conceção da ideia e da obtenção da forma, o design procura soluções onde o esboço de um conceito traduza o objeto idealizado, respeitando princípios seguidores de disciplinas que envolvem as técnicas de reprodução, industrialização e comercialização. A interpretação de design abrange

---

45 Straub, E., & Castilho, M. (2010). *Conexões*. (I. Editorial, Ed.) Curitiba, Brasil.

46 Plano Estratégico do Centro Português de Design.(2004). Obtido de <https://ressabiator.wordpress.com/2007/03/06/o-melhor-cliente-possivel/>. Obtido em 19 do Março de 2011.

a interdisciplinaridade, qualificada pelos infindos conhecimentos oriundos de áreas distintas, como pela arte, pela ergonomia, pelas ciências, pela psicologia, pela filosofia, pela economia e pelo marketing. “*Os termos design, machina, técnica, ars e arte estão estreitamente ligados entre si, nenhum deles é pensável sem os outros e todos têm a sua origem na mesma visão existencial do mundo.*” <sup>47</sup> (Flusser, 2010, p. 11)

O design não consiste apenas em estética, estilo e aparência, um bom profissional tem como objetivo evidenciar a experiência física e funcional do consumidor durante toda a vida útil do produto. Os japoneses chamam de *humanware*, a arte e ciência de projetar produtos para pessoas. <sup>48</sup> (Munari, 1981, p. 34)

Assim sendo, a história do design não é independente, do percurso da industrialização e urbanização que intervém essencialmente na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, a partir do século XVIII e fins do século XIX. Estes tempos marcados pela revolução industrial, implicam o princípio de um sistema de fabrico que concede um aumento de bens de consumo, articulado pela diminuição dos custos, mudanças tecnológica produtivas, sistemas de transporte e distribuição. Neste sentido, o design surge para organizar a confusão de um mundo industrial. <sup>49</sup> (Cardoso, 2011, p. 25)

Para entendermos a génese do design, implica refletir e analisar historicamente a existência e a conceção dos objetos como produtos industriais e a relação destes mesmos com o ser humano, pois foi desde muito cedo que o homem sentiu a necessidade de se expressar. É desde os tempos remotos que se começou a perceber e a estudar os produtos como objetos e as suas distintas funções. Vitruvius engenheiro, construtor romano Vitruvius (cerca de 80 - 10 AC), formulou uma frase que também se inseriu na história do design, “*Toda construção deve obedecer a três categorias: a solidez (firmatas), a utilidade (utilitas) e a beleza (venustas).*” <sup>50</sup> (Burdek, 2011, p. 45) Com isto,

---

47 Flusser, V. (2010). *Uma filosofia do design, a forma das coisas*. Lisboa: R. D'Água, Ed.

48 Munari, B. (1981). *Das coisas Nascerem coisas*. Lisboa: L. Edições 70, Ed.

49 Cardoso, R. (2011). *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Bluche, Ed.

50 Burdek, B. (2011). *História, Teoria e Prática do Design de Produtos*. São Paulo: E. E. Ltda, Ed.

Vitruvius lançou as bases para o conceito do funcionalismo, que apenas no século 20 foi recuperado para destinar o moderno no design.

A origem do design enquanto disciplina sucede com a Revolução Industrial em Inglaterra, no final do século XVIII. A produção de produtos remete para a interpretação da história do comportamento homem na sociedade, por isso falar da génese do design implica clarificar um método intelectual próprio sustentado de conceções de projeto. É no final do século XIX com o estabelecimento de um novo conjunto de condições que a criação de artefactos atinge a sua importância, segundo um processo de fabrico que transforma as condições de trabalho num contexto de industrialização.

Desta maneira, surge uma nova sociedade onde se desenvolve novos valores que difundem um capitalismo industrial, marcado pela mudança de trabalho manual para uma mecanização produtiva e eficaz. Os primórdios da industrialização têm como objetivo o desenvolvimento de produtos eficientes que respondam às necessidades do maior número de pessoas. Com esta mudança visualiza-se o abandono e a mudança de uma atividade humana de saber artesanal para uma atividade de saber industrial. É a partir da era da revolução industrial, que o design é sinónimo de projeto, execução, equipa, responsabilidade, divisão de tarefas, rigor, funcionalidade e adaptação.<sup>51</sup> (Burdek, 2011, p. 65) Emerge o conceito de especialização onde os designers procuram a junção do projeto, produção e da comercialização.

É na segunda metade do século XVIII, com a configuração económica, social, cultural e tecnológica que o conceito de design aparece perpetuado à sua vagarosa institucionalização no campo profissional e académico. Manifesta-se pela pedagogia da Bauhaus de Lucy Niemeyer, onde a articulação da arte com a técnica e o acréscimo da fabricação dos produtos emerge nos métodos de produção. Neste sentido introduz-se uma distinta etapa conceptual da produção repleta de métodos de criação e métodos de concepção, que concebe uma nova profissão com o propósito de conceber, a de designer. Frank Lloyd Wright, arquitecto americano, 1901 expressou o primeiro juízo sobre design industrial no seu livro “The Art and Craft of

---

<sup>51</sup> Burdek, B. (2011). *História, Teoria e Prática do Design de Produtos*. São Paulo: E. E. Ltda, Ed.

the Machine”, onde rejeita a produção artesanal pelo seu elevado nível de custo.<sup>52</sup> (Burdek, 2011, p. 120)

Burdek (2011), apresenta como autênticos fundadores do design da Revolução Industrial: Gottfried Semper, John Ruskin e William Morris. O arquiteto Gottfried Semper, defende que a atividade projetual de ser reconhecida pela equanimidade e equilíbrio de funcional, material e produtivo. John Ruskin, historiador no âmbito da arte e filósofo, sustentava a ideia de uma produção artesanal, onde eram visíveis as melhores condições para os trabalhadores, assim como o equilíbrio à estética empobrecida do mundo das máquinas. William Morris fundou a empresa Morris, Marschall, Faulkner & Co., onde visionou a renovação das artes aplicadas que se manifestou pela renovação de estilo e pela nova junção do projeto e produção que correspondia ao novo movimento.<sup>53</sup> (Burdek, 2011, pp. 123-125)

A era da industrialização foi marcada por novos materiais e novas tecnologias. A mecanização possibilitou a reprodução em série dos produtos úteis e baratos. No entanto, surge a inexistência do pensamento direcionado para o aspeto físico do produto. Nasceu o conceito de funcionalidade, onde o design é aplicado às metodologias de projeto, ou seja, surge o desenho industrial.<sup>54</sup> (Burdek, 2011, p. 130)

Para um melhor entendimento do percurso do design torna-se preponderante a análise do TABELA 1, que expõe o entendimento de Mozota (2002), perante a história do design. O autor divide a história do design em cinco grandes etapas, a primeira os precursores (1850 - 1907), a segunda a profissão do Design (1930 - 1945), a terceira o novo pluralismo do Design (1950 - 1975), a quarta o retorno do ornamentalismo (1975 - 1990) e por última etapa, o design de 1990 até à atualidade.<sup>55</sup> (Mozota, 2002, pp. 50-54)

---

52 Burdek, B. (2011). *História, Teoria e Prática do Design de Produtos*. São Paulo: E. E. Ltda, Ed.

53 Burdek, B. (2011). *História, Teoria e Prática do Design de Produtos*. São Paulo: E. E. Ltda, Ed.

54 Burdek, B. (2011). *História, Teoria e Prática do Design de Produtos*. São Paulo: E. E. Ltda, Ed.

55 Mozota, B. (2002). *Design and competitive edge: a model for design excellence in European*. London: Academic Review.



CONTEXTO HISTÓRICO	
PRECURSORES DO DESIGN (1850 - 1907)	Projetos sem ornamentos e de fácil execução mecanizada; Funcionalismo; A forma segue a função.
PROFISSÃO DO DESIGN (1930 -1945)	Designers preocupam-se em tornar os produtos mais atraentes ao consumidor; Aplicação do simbolismo às formas; Analogia com formas naturais por meio da biónica; Dinamismo, modernidade, síntese, estética e tecnologia;
O NOVO PLURALISMO DO DESIGN (1950 - 1975)	Valorização pelo design racional e funcional; Valorização das formas livres e metafóricas; Valorização pela formação académica;
O RETORNO DO ORNAMENTALISMO (1975 - 1990)	Retorno ao artesanato; Procura de identidades; Renascimento da ornamentação.
O DESIGN DE 1990 À ATUALIDADE	Relação entre o design a tecnologia; Globalização; Inovação; Gestão do design e design estratégico; Preocupação com o meio ambiente, design ecológico e design sustentável.

TABELA 1 Contexto histórico do design. Informação adaptada a partir de Mozota, 2002, pp. 50-54.

No contorno da evolução do design visualiza-se contextos sociais, económicos, políticos, culturais e tecnológicos que levaram à sua conceção e realização de produtos, que de certa forma definem a cultura de um país ou região. É o poder do designer na procura de uma identidade nacional que realça os aspetos fortes do país. Atribui-se ao designer a distinção de deter uma visão integral e global num processo criativo. Um designer é, no seu sentido mais lato, um ser humano que tenta atravessar a ponte estreita entre a ordem e o caos, a liberdade e o niilismo, entre realizações passadas e possibilidades futuras. Papanek (1995).<sup>56</sup> (Papanek, 1995, p. 16)

<sup>56</sup> Papanek, V. (1995). *Arquitectura e Design*. Lisboa: Edições 70.

Segundo Sousa (1995),<sup>57</sup> (Sousa R., 1995, p. 45) o design é como um conjunto de operações que são desenvolvidas para dar forma a objetos, equipamentos ou outros produtos, onde o design resolve problemas transformando-os em ideias que originam soluções, vende-as e comercializa-as.

Na definição do conceito de forma generalizada e comum, adotada na língua portuguesa o,

*Design significa desenho; esboço; plano; estética industrial; estilo industrial; desenho destinado à arte industrial; que serve de base à produção em série de objetos de uso comum, a cuja utilidade prática se deverá juntar beleza e elegância; concepção gráfica de um produto.*<sup>58</sup> (Portuguesa, 2009, p. 201)

A palavra design apresenta diferentes interpretações relacionadas com o conceber ideias em produtos. Daciano da Costa (2002), considera que o design é uma forma de representação estética da ética, uma vez que intervém na resolução de problemas do ambiente humano, recorrendo ao envolvimento com uma componente moral, fator que promove a distinção entre esta atividade e as outras atividades artísticas existentes.

De acordo com Papanek (1995), o Design, quando se baseia numa profunda preocupação espiritual e consciente pelo planeta, pelo meio ambiente e pelas pessoas, resulta numa mais valia em termos morais e éticos.<sup>59</sup> (Papanek, 1995, p. 249)

Seguindo o pensamento de Lipovetsky (1989), o design preocupa-se no desenvolvimento de produtos industriais mais humanizados repletos de perfis visuais e estéticos, no qual a suas particularidades sejam cada vez mais adaptáveis às necessidades essenciais.<sup>60</sup> (Lipovetsky, 1989, p. 91)

---

57 Sousa, R. (1995). *Didáctica da Educação Visual*. Lisboa: Universidade Aberta.

58 Portuguesa, D. d. (2009). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: P. Editora, Ed.

59 Papanek, V. (1995). *Arquitectura e Design*. Lisboa: Edições 70.

60 Lipovetsky, G. (1989). *O império do efêmero: A moda e o seu destino nas sociedades modernas*. Lisboa: Publicações D.

Quixote.

Conforme Bonsiépe (1992), o Design consiste no domínio da relação entre o utilizador ou consumidor e o produto, e na forma como intervém ao nível da sua relação, o que tem como objetivo facilitar intervenções ou ações efetivas e viáveis. <sup>61</sup> (Bonsiepe, 1975, p. 37)

Para Araújo (1995), o design é,

*(...) uma atividade fundamental para o desenvolvimento económico e social de um país e de uma nação, considerando o contexto atual que se vive, de grande exigência por parte do consumidor e com o aumento constante da concorrência empresarial, que se tem vindo a desenvolver perante um novo panorama dos mercados globais que surge em consequência da abertura das portas do mercado nacional à entrada de novas empresas com um poder competitivo bastante elevado.* <sup>62</sup> (Araújo, 1995, p. 18)

Reparamos que no estudo de uma procura perante o conceito de design, surgem distintas e diversas definições de design consoante as divergentes áreas de aplicação do design. De acordo com Papanek (1995, as especializações mais comuns da atividade de design são: o design de produto, design de moda e design gráfico. Porém, este autor agrupa todas as especializações em quatro grupos. Esta forma de sinopse já foi adotada mas, todavia, acrescenta subgrupos dentro dos quatro propostos tornando-se bastante mais explícito. Assim, design de comunicação engloba o design gráfico, design editorial, design de hipermédia, design de interação ou design de interfaces. O autor define design de produto ou desenho industrial, ponderando que o produto é um objeto criado para satisfazer uma necessidade específica manifestada e servir um determinado público. É pensado de acordo com a sua inserção numa estratégia definida por uma equipa multidisciplinar, e visa aumentar as vendas e, conseqüentemente, os lucros da empresa. Esta criação física dos produtos seguem uma sequência de condicionantes e especificidades relacionadas, com princípios ergonómi-

---

<sup>61</sup> Bonsiepe, G. (1975). *Teoria e Práticas do Design Industrial* (Junho 1992 ed.). (G. F. Editore, Ed.) Milão: Centro Potuguês de Design.

<sup>62</sup> Araújo, M. (1995). *Engenharia e Design do Produto*. Lisboa: Universidade Aberta.

cos, funcionais, estéticos, éticos, materiais e económicos, que são responsáveis por determinar o sucesso ou o insucesso do produto no mercado.<sup>63</sup>

(Papaneek, 1995, p. 59)

Em termos de síntese, e na procura de uma explicação e reflexão em torno do conceito design e de acordo dos entendimentos reflexivos mencionados, referimos design como uma atividade que demanda soluções de desenvolvimento de produto aplicáveis aos problemas do mundo real segundo critérios de conceção ecológicas, ambientais, patrimoniais e culturais.

*Dar nome e conceito a algo que sempre esteve presente entre nós, é tarefa difícil. É como definir com exatidão um sentimento ou a forma humana de interpretar os signos à nossa volta. Há divergências mas é em torno das coincidências que devemos posicionar nossas conclusões.*<sup>64</sup> (Perreira, 2008, p. 7)

## 1.2. Design e identidade

Reconhecemos os termos design e identidade como discípulos, onde a procura pelo respeito da herança cultural e a procura do incentivo da valorização dos objetos como culto de identidade antropológica estão presentes no valor material e imaterial dos objetos reflexos de conhecimentos, costumes, crenças, leis de uma sociedade. São relações existentes, entre design e identidade que evidenciam e demonstram o processo de design na valorização de raízes culturais.

### 1.2.1. O design como identidade cultural

No processo de desenvolvimento de objetos para a sociedade, o design destaca a sua importância e responsabilidade na atuação da interpretação dos preceitos simbólicos, de uso e técnicos e no desenvolvimento de cultu-

---

63 Perreira, V. G. (2008). *O design e o desejo: o sentido de desejo e o poder de desperta-lo através do design*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

64 Perreira, V. G. (2008). *O design e o desejo: o sentido de desejo e o poder de desperta-lo através do design*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

ra material. Com princípios em abordagens metodológicas, o design insere-se no desenvolvimento das identidades culturais e no desenvolvimento de objetos segundo fundamentos de pluralidade e de variabilidade segundo características e necessidades que respeitem a identidade cultural.

O design representa um papel indispensável no desenvolvimento de objetos ou cultura material que se relacionam diretamente ou indiretamente com a vida do indivíduo. Os objetos representam uma ambiência, são desígnios mitológicos que ligam aspetos do quotidiano às ancestralidades culturais e sociais provindas das regiões ou locais.

Cada região possui uma diversidade cultural acentuada nas suas tradições e nos seus costumes próprios. As culturas dos locais ou das regiões, são a preservação da construção e desconstrução das identidades locais. A cultura faz parte de fenómenos de mudança seguidos da realidade humana.

Ulmann (1991), define cultura como, *“a superação daquilo que é dado peça natureza. Logo, é aquilo que o homem transforma.”* <sup>65</sup> (Ulmann, 1991, p. 84)

Toda a cultura depende de símbolos, depende de artefactos que a caracterizem e a nomeiem. Estes artefactos ou estes objetos construídos pelos designers, compreendem a cultura material de um determinado local, reunindo assim informações, símbolos e procedimentos referentes à cultura onde estão inseridos. O design surge como uma atividade de criação, de avaliação, de desenvolvimento, de valorização e inovação de objetos que correspondem a uma identidade cultural material de um determinado local.

Segundo Hall (1999), *“as culturas nacionais produzem sentidos com os quais podemos nos identificar e constroem, assim, suas identidades. Esses sentidos estão contidos em histórias, memórias e imagens que servem de referências, [...] para a constituição de uma identidade da nação.”* <sup>66</sup> (Hall, 1999, p. 51)

Para Moraes (2006), entende a cultura numa perspetiva dinâmica e como

---

<sup>65</sup> Ulmann, R. A. (1991). *Antropologia: o homem e a cultura*. Petrópolis: Vozes.

<sup>66</sup> Hall, S. (1999). *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

um conceito em construção que se encontra interligado com as dimensões políticas, económicas e sociais. O conceito de cultura se constitui como uma base para pensar as questões contemporâneas do design e os compromissos deste com outra lógica produtiva que se desloca do centro para a periferia. <sup>67</sup> (Morales, 2006, p. 28)

Cultura é definida por Canclini (2008), como um fenómeno onde os símbolos e as representações, acompanham significados que sustentam ou alteram maneiras de viver, ideias e valores. <sup>68</sup> (Canclini, 2008, p. 61)

A cultura reside particularmente, no processo de formação das sociedades humanas, numa relação interdependente e ativa que acompanha o desenvolvimento dos indivíduos e grupos sociais, manifestando seus valores e comportamentos numa identidade cultural possuidora de um carácter dinâmico e multidimensional. Conhecer e perceber as interligações que envolvem o conceito de cultura perante as modificações que acompanham as mudanças da sociedade é atingir o entendimento de uma identidade cultural onde os valores existentes se criaram e modificaram. Assim, a cultura é diretamente ligada ao conceito de identidade, pois é a partir dos símbolos e das reproduções materiais que se reconhece e identifica o que é único e verdadeiro. *“A identidade nasce da cultura e vice-versa.”* <sup>69</sup> (Boas, 2002, p. 55)

A identidade é portadora ao longo dos tempos de transformações e de relações expressas e incorporadas no desenvolvimento dos objetos, como princípio de valorização cultural. Segundo Ono (2006), o que cria as identidades são as culturas, são os conjuntos de significados e interconexões que desde as suas origens fazem parte do indivíduo. <sup>70</sup> (Ono, 2006, p. 23)

O designer procura que os objetos, identifiquem-se com as condições da sociedade em que estão inseridos, através das transformações ocorridas ao longo da sociedade e que caracterizou a cultura como identidade híbrida. *“A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transforma-*

---

<sup>67</sup> Moraes, D. (2006). *Limites do Design*. São Paulo: Studio Nobel.

<sup>68</sup> Canclini, N. G. (2008). *Culturas híbridas*. (4ª Ed. ed.). São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.

<sup>69</sup> Boas, V. (2002). *A identidade e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano.

<sup>70</sup> Ono, M. (2006). *Design e cultura: sintonia essencial*. Curitiba: Edição da autora.

*da continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.”* <sup>71</sup> (Hall, 1999, pp. 12-13)

O design manifesta-se a partir de uma atividade criativa que tem como finalidade estabelecer concordâncias de inovação com os princípios culturais existentes, oferecendo assim aos objetos formas que expressam uma identidade, referente a símbolos que pertencem a um conjunto de mitos que são definidos como alicerces da identidade cultural.

*A identidade só pode ser concebida como uma construção ideológica, e não como um fato objetivo. O papel dos intelectuais consiste justamente, em tentar articular, no sentido de tornar coerentes, as práticas dos diferentes grupos sociais, no seio de uma determinada hierarquia cultural, assim como fornecer uma representação simbólica da sociedade. Certas produções são assim escolhidas como sendo representativas do conjunto da sociedade: a França se resume ao Moulin Rouge, aos vinhos, aos perfumes e a Edith Piaf,(...).* <sup>72</sup> (Herscovici, 2001, p. 15)

Entendemos assim as preocupações do design como identidade cultural, pois para além dos aspetos estéticos e formais no desenvolvimento do objeto, também existem preocupações com considerações sociais, políticas e culturais que se transfiguram num reflexo de vivências conduzidas de uma identidade.

Segundo Ono (2004, citado por Pichler & Mello, 2004), o design tem como função básica tornar os produtos comunicáveis em relação às funções simbólicas e ao uso dos mesmos, transformando essa prática profissional decisiva no desenvolvimento de suportes materiais, relações simbólicas e práticas dos indivíduos na sociedade. <sup>73</sup> (Pichler & Mello, 2004, p. 46)

Compreendendo o design como uma prática que reflete e transporta para os objetos, conceitos oriundos de fundamentos ideológicos segundo pa-

---

<sup>71</sup> Hall, S. (1999). *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

<sup>72</sup> Herscovici, A. (2001). *Identidade: alguns questionamentos*. Capixaba: Escritos de Vitória.

<sup>73</sup> Pichler, R. F., & Mello, C. I. (2004). *O design e a valorização da identidade local*. Porto Alegre: Revista Design & Tecnologia.

drões da respetiva sociedade, é uma prática de projeto que se manifesta ao longo dos tempos como uma identidade intemporal, onde os seus fins e resultados são testemunho do passar do tempo e da evolução dessa mesma identidade cultural. *“Em outras palavras: as formas estéticas possuem um conteúdo que expressa uma visão de mundo; elas revelam, direta ou indiretamente, interesses económicos, interesses de classe e juízos de valor sobre a realidade social”* <sup>74</sup> (Schneider, 2010, p. 201)

O designer tem um papel importante na divulgação da cultura, compete-lhe identificar e comunicar o valor do design como uma ferramenta de criação na evolução da identidade. *“Toda a nossa tradição cultural favorece os valores de permanência; contudo, as condições de existência presente exigem uma aceitação da mudança contínua. Cultivamos o vanguardismo e, ao mesmo tempo, as reações conservadoras que a inovação radical provoca.”* <sup>75</sup> (Krubler, 2004, p. 201)

As questões de identidade no âmbito do design conferem e direcionam-se à produção de objetos que transmitam uma natureza de origens legítimas e absolutas. O objeto surge como elemento fundamental na defesa do valor do design como identidade cultural, no sentido de se manifestar como um reflexo de uma história cultural, repleta de condições políticas, culturais e económicas que moldam a sociedade. Os objetos expõem perfis relacionados com funções e significados particulares para cada indivíduo e grupo social.

O design confere e concede uma dimensão antropológica cultural, onde os objetos que fazem parte da cultura material são referenciais que contribuem para o conhecimento dos povos e sociedades que os desenvolvem. O design procura pela inovação, ao mesmo tempo em que mantém um estreito vínculo com a realidade, visto que produz e reflete ideias, provenientes do universo simbólico e material, de suas relações e atividades.

Kruchen (2009), destaca seis ações que os designers devem seguir para que o produto seja tangível pelos valores da identidade cultural, a primeira,

---

<sup>74</sup> Schneider, B. (2010). *Design - uma introdução: o design no contexto social, cultural e económico*. São Paulo: Blucher.

<sup>75</sup> Krubler, G. (2004). *A forma do tempo*. Nova Vega. Lisboa



ativar competências, investindo no desenvolvimento de uma visão integrada de todos os atores envolvidos e realizar pesquisas e questões legais e financeiras, a segunda ação, comunicar sobre os modos de fazer tradicionais do produtos, sua história e origem, a terceira ação, apoiar o saber fazer e procurar novas tecnologias que auxiliem, mas não descaracterizem a identidade do produto e do território, a quarta, promover e sensibilizar produtores na utilização de forma sustentável seus recursos, a quinta ação, desenvolver produtos e serviços que respeitem e valorizem o local a sexta ação, consolidar com a criação de redes de cooperação entre todos os atores locais e agentes de inovações do território. <sup>76</sup> (Kruchen, 2009, p. 28)

O designer atua segundo as desigualdades sociais e económicas existentes nas sociedades, considerando a construção de valores, as práticas e os hábitos das pessoas, através dos objetos. Entende-se que designer é corresponsável pela quantidade, mas também e essencialmente pela qualidade dos objetos que são criados e concebidos para a sociedade Segundo. Segundo Ono (2006), compreender as divergentes realidades e necessidades dos indivíduos e grupos sociais e procurar respostas adequadas para o desenvolvimento da sociedade, impõe uma visão não reducionista onde diversidade cultural não deve ser considerada como um obstáculo, mas antes uma riqueza e importante fonte estratégica para o desenvolvimento sustentável de produtos de qualidade, voltados ao bem estar das pessoas.

<sup>77</sup> (Ono, 2006, p. 5)

O design como identidade cultural manifesta-se pela pluralidade e a variabilidade dos significados dos objetos segundo contextos que se inserem na importância da reciprocidade entre o design e a cultura. A identidade cultural advém do estudo do desenvolvimento de objetos, artefactos para a sociedade com premissas de respeito ideológicos e antropológicos oriundos de histórias existentes aos longo dos tempos.

Sobre cultura e identidade, é possível alcançar o entendimento de cultura como princípio híbrido ou como consequência de um método de aprendi-

---

<sup>76</sup> Kruchen, L. (2009). *Design e Território: valorização de identidade e produtos locais*. São Paulo: Studio Nobel.

<sup>77</sup> Ono, M. (2006). *Design e cultura: sintonia essencial*. Curitiba: Edição da autora.

zagem histórica e semiológica oriunda de homogeneização e uniformização. A confluência entre design e identidade cultural permite por um lado a mistura de diferentes elementos, regionais e nacionais e por outro o reconhecimento dos elementos indispensáveis na criação de produtos como foco na valorização de culturas e identidades locais.

*“A união entre design e identidade cultural possibilita a mescla de diferentes elementos, regionais e nacionais, no desenvolvimento de produtos que possuem um apelo emocional ligado às raízes culturais dos seus usuários e são, ao mesmo tempo, contemporâneos.”* <sup>78</sup> (Pichler & Mello, 2004, p. 15)

### 1.2.2. Memória, identidade e design

Na interligação dos conceitos Identidade, memória e design identifica-se um vínculo etiológico imparcial, perante o design e os momentos da história. O objeto de memória, confere a constituição de um património cultural referenciado por identidades e ministrado pelo entendimento das origens e da percepção do desenvolvimento dos indivíduos em relação as práticas funcionais e comportamentais da vida em sociedade. O design emerge, como promotor de configuração de identidades representativas de agentes de mudanças, que analisa as retrospectivas, permitindo a elaboração de soluções de problemas, por meio de desenvolvimento projetual e fabricação de objetos.

A construção de identidades está presente nas memórias, das quais conduzem à conexão do presente a partir do passado. Analogia, existente similarmente entre o design e a identidade que predispõem memórias transportadas às configurações dos objetos.

*Ao adotar esta técnica na atitude projetual, o designer cria um conjunto de novos significados, tirando partido da força expressiva resultante da combinação de contextos distintos, que cola ao objeto, fazendo uso de um sistema simbólico que ele reúne*

---

<sup>78</sup> Pichler, R. F., & Mello, C. I. (2004). *O design e a valorização da identidade local*. Porto Alegre: Revista Design & Tecnologia.

*para a figuração da mensagem. Este exercício de recontextualização poderá beneficiar também da adoção do uso de metalinguagens, que compreende mais do que a mera aplicação de um sistema iconográfico na materialização do conceito criado.*

79 (Baptista, 2007, p. 4)

Entender que uma das formas de se proteger as culturas, encontra-se no reconhecimento do design do objeto como património cultural, assume-se como elemento de conservação da memória. As preponderâncias anexadas às modificações culturais, políticas e económicas sucedidas na sociedade residem num local museológico. Segundo Magalhães (2005), *“os objetos nos museus são usualmente agrupados por similaridade, relacionando-os por período e material em que foram produzidos.”* <sup>80</sup> (Magalhães, 2005, p. 54)

A construção de identidade está ligada diretamente aos movimentos culturais, pois simultaneamente ao desaparecimento da memória salienta-se a necessidade de reunir testemunhos transportados em documentos e objetos, compostos por vivências passadas. É a proteção da memória de identidades, que está presente na construção de objetos, intitulados como objetos de memória, que conferem valores simbólicos, estéticos e culturais. Nas particularidades construtivas de cada objeto, emerge a sua função primordial instituindo uma nova, a de ser um objeto de decoração como alusão de um período ou época. Segundo o princípio sociológico e filosófico de Baudrillard (2012), *“o produto desatualizado liberta-se de sua função primordial e torna-se então um objeto.”* <sup>81</sup> (Baudrillard, 2012, p. 12)

*“Compreender as funções reais ou atribuídas a cada objeto faz parte de um estudo cultural, onde os objetos determinam, manifestam identidades e estabelecem a maneira pela qual os indivíduos e seus grupos sociais ex-*

---

79 Baptista, S. I. (2007). Meios para a valorização do produto com base no património cultural. Obtenção do grau de Mestre em Design, Materiais e Gestão do Produto. Aveiro: Universidade de Aveiro Departamento de comunicação e Arte.

80 Magalhães, F. (2005). Museus, património e identidade. Ritualidade, educação, conservação, pesquisa, exposição. Porto: P. e. Lda, Ed.

81 Baudrillard, J. (2012). *O sistema dos Objetos* (5ª edição ed.). São Paulo: Perspectiva, Ed.

*perimentam as identidades.*”<sup>82</sup> (Gonçalves, 2007, p. 19)

O uso de objetos atua na construção da identidade cultural das sociedades. Norman (2008) expõe os objetos como memórias ou histórias originárias de experiências vividas perante o seu uso. Através do comportamento do indivíduo e perante os objetos ocorre, o sistema cognitivo, responsável pelo julgamento, e o sistema emocional são intimamente ligados, um reforçando as reações do outro. A relação entre homem e o objeto, incide pelo contacto, físico e visual, originando emoções. Norman (2008) evidencia três níveis de processamento emocional, o íntimo, o comportamental e o reflexivo. Estes três níveis distinguem-se pela deliberação de juízos. O visceral permite o controlo dos atos, o comportamental controla as ações quotidianas, o reflexivo incide nas análises e observações.<sup>83</sup> (Norman, 2008, p. 68)

O design contribui ao nível da conceção de objetos de acordo com as necessidades do consumidor, tendo como base referências culturais reinterpretadas segundo memórias de uma sociedade e de hábitos culturais. Promover o respeito pela herança cultural e investigar as oportunidades de inclusão de características de uma identidade cultural como atributo de memória é um ponto de valorização no trabalho do design onde se demonstram novas reflexões e objetos que defrontem novas abordagens e práticas que resultam em novos objetos que permitem acrescentar propriedades simbólicas.

Conforme Russo e Hekkert (2008), as pessoas veneram a utilização de objetos, aos quais conferem memórias afetivas das quais resultam lembranças dessas memórias. Os objetos surgem como responsáveis do estímulo e atuam como lembrança ou memória afetiva, transportando uma capacidade de reavivar as memórias de um momento.<sup>84</sup> (Russo & Hekkert, 2008, pp. 41-45)

---

82 Gonçalves, J. R. (2007). *Teorias antropológicas e objetos materiais*. Rio de Janeiro: Departamento de museus e centros culturais.

83 Norman, D. A. (2008). *Design emocional: por que adoramos (ou detestamos) os objectos do dia a dia*. Rio de Janeiro: Rocco, Ed.

84 Russo, B., & Hekkert, P. (2008). *Sobre amar um produto: os princípios fundamentais. Design ergonomia e emoção*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj.

Na conformidade entre os conceitos, memória e identidade o design atua, em aspetos próprios e originais de acordo com um contexto específico, que contribuem para soluções formais de uma nova situação de usabilidade, podendo assim constituir um novo fundamento de utilidade para o indivíduo, correspondendo a um novo fundamento de originalidade e evidenciando o perfil de memória do objeto. Segundo Baptista(2007),

*Deste modo, se uma fração dos objetos que coabitam com o indivíduo são parte de uma herança cultural, outros há que são adquiridos por veicularem significados que se ajustam aos seus referenciais identitários, tal como quando é comprada uma qualquer peça de vestuário. É neste âmbito que o design encontra espaço para atuar pela prestação do seu contributo ao nível da criação de artefatos que vão ao encontro das expectativas dos potenciais consumidores, tendo por base o seu referencial cultural.* <sup>85</sup> (Baptista, 2007, p. 2)

O design dos objetos combina uma relação com a história do objeto, tendo em conta que a sua representatividade encontra-se dirigida na memória de cada indivíduo. Assim, objeto de memória reflete-se num património cultural, convertendo-se numa referência às edificações e reedificações de identidades das pessoas e das sociedade.

*Por reconhecer que o público contemporâneo enaltece, essencialmente, soluções que estimulem a fruição, o design, enquanto disciplina que planeia e projeta artefatos, passa a centrar mais os seus esforços na função simbólica dos artefatos que projeta, atuando essencialmente sobre o seu potencial comunicativo. Neste sentido, o processo de design deixa de ser um mecanismo simples de criação que valoriza apenas os fatores técnicos para se tornar num fenómeno complexo e humanístico, debruçando-se mais sobre as qualidades imateriais ou intangí-*

---

<sup>85</sup> Baptista, S. I. (2007). *Meios para a valorização do produto com base no património cultural*. Obtenção do grau de Mestre em Design, Materiais e Gestão do Produto. Aveiro: Universidade de Aveiro Departamento de comunicação e Arte.

*veis do objeto.* <sup>86</sup> (Baptista, 2007, p. 2)

### 1.3. Design em transposição no contexto de globalização

No cumprimento da preeminência da globalização em diferentes âmbitos, verificam-se divergentes pontos de vista, onde se acentua a percepção de benefícios ou malefícios para as identidades culturais. Os resultados da globalização estão presentes na própria existência, não meramente na política e na economia, mas também no quotidiano. A globalização promove a difusão de culturas e paradigmas globais, seguidores do pensamento que habitamos todos num único mundo.

Para a possível avaliação dos processos inerentes ao campo do design é necessário uma avaliação dos conteúdos de identidade na época da globalização. Entender o fenómeno da globalização é de relevância para o entendimento do desenvolvimento global e local no âmbito das identidades culturais no design.

#### 1.3.1. Design como processo de globalização na cultura de identidade

Ao falar de design global é intrínseco, refletir e analisar sobre o fenómeno de globalização. A globalização, remete para um conjunto de novas dinâmicas, de carácter político, social, económico e cultural, que sucederam ao longo dos tempos em escala mundial. A globalização evidencia-se após o fim da Segunda Guerra Mundial e o fim da Guerra Fria, quando a aquisição do mercado mundial se transformou no centro das estratégias das grandes industriais. O termo “globalização” foi utilizado pela primeira vez, em 1983 por Theodore Levitt, editor da Harvard Business Review. Foi nas escolas norte-americanas de administração de empresas, que o termo se evidenciou devido aos seus fundamentos e objetivos de natureza estratégica presentes nas obras literárias, incutidas pelos centros do capitalismo mundial - Estados Unidos, Europa Ocidental e Japão. <sup>87</sup> (Misuko, 2004, pp. 55-56)

---

<sup>86</sup> Baptista, S. I. (2007). *Meios para a valorização do produto com base no património cultural*. Obtenção do grau de Mestre em Design, Materiais e Gestão do Produto. Aveiro: Universidade de Aveiro Departamento de comunicação e Arte.

<sup>87</sup> Misuko, M. O. (2004). *Design, Cultura e Identidade, no contexto da globalização*. Revista Design em Foco. Bahia: Universidade do Estado da Bahia.

A globalização caracteriza-se pelo processo de desenvolvimento, e transformações oriundas de diversos contextos locais que envolvem diferentes condições sociais, culturais, económicos e políticos. Neste contexto necessitamos diferenciar os conceitos de globalização e internacionalização. Enquanto a internacionalização remete para o crescimento económico geográfico internacional, a globalização é o envolvimento do fenómeno de internacionalização com os diferentes idealismos remetidos para um mercado mundial, onde a,

*(...) produção, distribuição e consumo de bens e serviços, onde a economia e a política neoliberalista generalizam as forças do mercado capitalista na esfera global, estabelecendo diretrizes a partir de pólos dominantes de decisão, localizados nos Estados nacionais mais fortes e, em escala crescente, em empresas, corporações e conglomerados transnacionais.* <sup>88</sup> (Misuko, 2004, p. 56)

Segundo Misukoa (2004), globalização é movida por,

*(...) revoluções tecnológicas (microeletrónica, microbiologia, energia nuclear, novos materiais, etc); pelo extraordinário aumento da interconexão na órbita financeira; pela intensificação das estratégias competitivas internacionais por parte dos oligopólios industriais, reconsertando a concorrência mundial em um número reduzido de empresas norte-americanas, europeias e japonesas; e pela reestruturação da gestão empresarial por parte dos oligopólios mundiais, que passam, com a telemática, a exercer o comando diretamente sobre sua rede mundial de estabelecimentos.* <sup>89</sup> (Misuko, 2004, p. 55)

O termo globalização transmite a ideia de que o método de mudança envolve uma crescente inclusão das civilizações e culturas, inseridos nas

---

<sup>88</sup> Misuko, M. O. (2004). *Design, Cultura e Identidade, no contexto da globalização*. Revista Design em Foco. Bahia: Universidade do Estado da Bahia.

<sup>89</sup> Misuko, M. O. (2004). *Design, Cultura e Identidade, no contexto da globalização*. Revista Design em Foco. Bahia: Universidade do Estado da Bahia.

transformações económicas, que conduziram o homem a uma nova visão do mundo e uma nova forma de inserção na sociedade. Nestas transformações encontra-se a identidade cultural, enquanto produto de índole histórico cultural.

A globalização está inserida num processo histórico, onde os valores universais e etnocêntricos, são referentes desde as conquistas marítimas pelos novos territórios e pelas variadíssimas relações de influência sobre outras culturas. *“Globalização não é algo que aconteceu de vinte anos para cá; é uma transformação que vem se processando de modo gerativo há séculos, mas que só ficou aparente em tempos recentes, quando os dados começaram a ser cruzados.”* <sup>90</sup> (Cardoso, 2011, p. 24)

Com o aparecimento da industrialização, os contextos de identidades culturais são alteradas para um contexto de metamorfose, caracterizado pelo abandono das suas raízes culturais e pelo desenvolvimento, evolução e crescimento global.

Ortiz (1994), sustenta que para além das questões de natureza económica, os termos mundialização e internacionalização, relacionam-se com o campo cultural. Reconhecendo assim, a internacionalização da economia com a ampliação das atividades económicas e com os limites das fronteiras nacionais e geográficas dos países. Estas análises, combinam a reflexão perante a questão cultural no novo mundo globalizado, de grande complexidade, que se manifesta no território regional, seguidor de tendências mundiais. A globalização caracteriza-se por ser um fenómeno de modernidade onde todas as regiões, passam a integrar numa cultura mundial, através da inclusão pela economia, cultura e tecnologia. Este fato de modernidade promove a globalização ultimada da difusão económica e tecnológica sobre todas as regiões que, através das empresas, passam a completar o mercado mundial. <sup>91</sup> (Ortiz, 1994, p. 71)

Santos (2001), observa a globalização como iniquidade, reconhecendo-lhe três visões subjacentes ao conceito, *“1) “o mundo tal como nos fazem vê-lo:*

---

<sup>90</sup> Cardoso, R. (2011). *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Bluche, Ed.

<sup>91</sup> Ortiz, R. (1994). *Cultura brasileira & identidade nacional*. (5ª edição ed.). São Paulo: E. Brasiliense, Ed.



*a globalização como fábula”; 2) “o mundo tal como ele é: a globalização como perversidade”; 3) “o mundo como ele pode ser: uma outra globalização.”* 92 (Santos M. , 2001, p. 6)

Na globalização existe a necessidade de se compreender os problemas oriundos das atividades, dos comportamentos sociais e das atitudes culturais dos indivíduos, para entender como as referências de identidades culturais dos locais se comportam perante uma realidade de transposição do local para o global. No acompanhamento do processo de globalização verificamos hierarquias e desequilíbrios, sobre uma cultura seccionada, onde existem necessidades e desejos, preenchidos por objetos, reduzidos de características inerentes a uma cultura, mas recheados de uma diversidade de informação globalizada onde o indivíduo perde seu referencial de identidade material e imaterial.

*A globalização, portanto, define-se como um processo tão problemático quanto contraditório, trazendo consigo tanto tendências à homogeneização, quanto à fragmentação, provocando tanto movimentos no sentido da integração quanto tensões, rupturas, xenofobias, radicalismos, etnocentrismos e manifestações de discriminação e violência, além de grandes desigualdades entre ricos e pobres, no inter-relacionamento entre culturas.* 93 (Misuko, 2004, p. 60)

Segundo o contexto de integração no mercado mundial e a satisfação perante as necessidades de natureza cultural local, os objetos são referências de atitudes dotados de valores específicos que se manifestam como contadores de histórias do mundo. O objeto é um produto referente a um contexto e a uma cultura referente a um local, que corresponde a um conjunto de necessidades dos seus usuários. Norman e Draper (1986) referem que o objeto é percebido como, *“um produto e um reflexo da sua história cultural, política e económica, ajudando, portanto, a moldar a sociedade e afetando*

---

92 Santos, M. (2001). *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, Ed.

93 Misuko, M. O. (2004). *Design, Cultura e Identidade, no contexto da globalização*. Revista Design em Foco. Bahia: Universidade do Estado da Bahia.

*a qualidade de vida das pessoas.”* <sup>94</sup>(Norman & Draper, 1989, p. 27)

Perante a globalização a sociedade torna-se numa sociedade industrial, onde os produtos são cada vez mais industrializados fugindo das suas raízes culturais. É no desenvolvimento de objetos que compõem uma cultura material, que a interdisciplinaridade da atividade do design confere no desenvolvimento dos produtos uma grandeza antropológica cultural.

*Os em préstimos, as permutas e as influencias, são mais marcadas no design, como se os designers tivessem aprendido antes dos filósofos, dos escritores...a serem cidadãos do mundo. Os produtos, ao contrario das pessoas e das teorias, não têm fronteiras e não sofrem com preconceitos raciais.* <sup>95</sup> (Morozzi, P. S. C, 1999, p. 60)

A contextualização da atividade do design perante cultura do produto global surge perante a procura de novas formas de expressão, onde os objetos manifestam variedade cultural de propósito globalista. O designer deve ser o agente que consegue perceber e contribuir para a influencia que os produtos têm, na cultura e na sociedade. O design tem como missão tornar os produtos comunicáveis, em relação às funções simbólicas e técnicas conforme os seus aspetos objetivos e subjetivos.

No entender de Misuko (2004),

*(...) todo objeto é um signo cultural e faz parte de um contexto, pode-se compreender a natureza contraditória da atuação do designer: Por um lado, ele cria signos, e, por outro, reproduz signos de uma sociedade, dentro de um determinado contexto. Assim, mesmo levando-se em conta todos os aspectos racionais de um objeto (económicos e técnicos, por exemplo), restam sempre aspectos subjetivos, que ultrapassam a sua objetivida-*

---

<sup>94</sup> Norman, D. A., & Draper, S. W. (1989). *User centered system design: new perspectives on human-computer interaction*. London: L.E. Associates, Ed.

<sup>95</sup> Morozzi, P. S. C.(1999). *Museu do design*. Lisboa: Museu do design.

*de funcional.* <sup>96</sup> (Misuko, 2004, p. 61)

Os objetos que caracterizam a cultura material são referências que colaboram para o entendimento das sociedades. O designer, atua perante um processo histórico, social e cultural da sociedade. O designer entende-se como um agente reprodutor das diferenças sociais e económicas existentes nas sociedades, pois assume, papel fundamental, na transposição das necessidades e desejos das pessoas, no método de desenvolvimento de produtos.

Perante as funções dos objetos o designer, no processo de desenvolvimento de conceitos, traduzem as necessidades e os aspetos de diversidade cultural dos indivíduos e sociedades. Perante as mudanças do mundo, os objetos e as sociedades adaptam-se e influenciam-se. A função do designer é a reunião da atitude criativa, perante as funções, significados e conformidade dos objetos às necessidades e anseios das pessoas, na melhoria da qualidade de vida.

Os designers assumem o seu papel como criador, que deve ser considerado como uma forma de mudança e inovação. Perante a globalização dos mercados, o design neste contexto apresenta e distingue quatro diferentes aspetos, primeiro, a globalização tecnológica, que possibilita os progressos da informática, comunicação e transportes, o segundo aspeto, a globalização económica, no sentido de um comércio sem limites e fluxos internacionais, a globalização cultural como terceiro aspeto, no sentido da difusão mundial dos valores e modelos de consumo ocidentais e por último aspeto a globalização política, no sentido de uma reorganização dos locais, ou “*terceiro mundo*”. <sup>97</sup> (Bonsiepe, 2013, p. 245)

Para que o design se transforma-se num fato de desenvolvimento que permite-se uma transposição nos produtos de aspetos locais para aspetos globais foram incluídos fundamentos e recomendações orientadas para o uso do design, como a industrialização dirigida para o mercado interno, a existência de orientação para produtos desenvolvidos que correspondam

---

<sup>96</sup> Misuko, M. O. (2004). *Design, Cultura e Identidade, no contexto da globalização*. Revista Design em Foco. Bahia: Universidade do Estado da Bahia.

<sup>97</sup> Bonsiepe, G. (2013). *Design, Cultura e Sociedade*. São Paulo: Blucher, Ed.

as necessidades locais, o desenvolvimento de produtos com maior diversificação, o desenvolvido de objetos com identidade cultural, o desenvolvimento e produção de objetos seguidores de princípios amigos do meio ambiente, o controlar a variedade de escolha e a autorização a exportação dos produtos. <sup>98</sup> (Bonsiepe, 2013, p. 248)

No contexto da globalização, design não só atua no desenvolvimento de produtos com características mais direcionadas às questões da diversidade cultural dos diferentes contextos locais, como também nos produtos globais, característicos de inovações técnicas e de novos referenciais culturais nas diversas sociedades. A diversidade cultural não deve ser considerada como um impedimento, mas antes uma nova visão para o desenvolvimento sustentável de produtos de qualidade, voltados ao bem das necessidades das pessoas. *“Perceber as diferentes realidades e necessidades dos indivíduos e grupos sociais, e buscar soluções menos egoístas e mais adequadas para o desenvolvimento da sociedade como um todo.”* <sup>99</sup> (Misuko, 2004, p. 64)

No desenvolvimento de objetos para a sociedade, o design compre uma abordagem cultural onde a pluralidade e a variabilidade surgem como requisitos fundamentais para a satisfação dos indivíduos, merecendo a importante relevância na abordagem fundamental entre a sintonia harmoniosa entre o design e a cultura. Perante um cenário competitivo, onde os novos e difíceis mercados se exteriorizam, os designers têm vivenciado novas realidades e desafios, frente ao processo de globalização, onde a sua participação e a sua responsabilidade no processo de desenvolvimento de produtos para a sociedade, se pondera fundamental na explicação dos preceitos simbólicos, de relevantes e tecnológicos.

A contextualização da atividade do design com a cultura do produto global acontece quando, o design é resultante da procura de novas formas de expressão, perante a diversidade cultural. Assim o design colabora para a diferenciação dos produtos, remetendo as origens, os valores, os métodos

---

<sup>98</sup> Bonsiepe, G. (2013). *Design, Cultura e Sociedade*. São Paulo: Blucher, Ed.

<sup>99</sup> Misuko, M. O. (2004). *Design, Cultura e Identidade, no contexto da globalização*. Revista Design em Foco. Bahia: Universidade do Estado da Bahia.

de produção tradicionais e aproveitando as necessidades da identidade contemporânea para conseguir desenvolver novas soluções.

*A minha questão é, só refletes a tua própria cultura no teu trabalho...ou também ajudas a moldar a cultura? Se só refletes cultura no design que fazes, estás livre de responsabilidade para o que possa acontecer com a cultura, assim como para com a sociedade que te rodeia. Se no entanto, o design influencia a cultura, proporcionando mudanças, e muda o comportamento da sociedade, então tens uma seria responsabilidade nesta era do consumo e da informação, na era de cada vez maior uso do design.* <sup>100</sup> (Childers, 1990, p. 34)

### 1.3.2. Design Global e design local

O processo de globalização reúne não só aspetos de carácter económico mas também tecnológicos, políticos e culturais. O entendimento e a exigência da interiorização, permite a manifestação de oportunidades na procura de novos mercados, novos comércios e novas tecnologias, que possibilitam o impulsionamento e crescimento económico e social. Num mercado cada vez mais globalizado, os designers necessitam muitas vezes de adotar uma decisão sobre se devem ou não oferecer o mesmo produto para todos os segmentos ou se devem oferecer uma gama de produtos dando assim as vantagens de aumento de escolha e seleção.

*Comportamento define - padrões de como e por que eles usam um produto, como eles fazem a decisão de compra, e como eles percebem o risco de comprá-lo - diferem nitidamente. Estas diferenças comportamentais apresentam uma oportunidade para otimizar o ajuste entre os atributos do produto e as necessidades dos segmentos de clientes, utilizando uma estratégia de design local.* <sup>101</sup> (MacMillan & McGrath, 1996, pp. 59 - 70)

---

<sup>100</sup> Childers, E. (1990). *The cultural decade - culture and design*. Berlin: E. & Sohn, Ed.

<sup>101</sup> MacMillan, I., & McGrath, R. (1996). *Discover your products' hidden potential*. Harvard: B. Review, Ed.

Com o aparecimento do aumento da concorrência, a globalização dos mercados e a crescente exigência específica dos clientes, os designers são obrigados a projetar muitas alterações nos produtos para corresponder às necessidades específicas dos diferentes segmentos de clientes. A estratégia de design local, incide pela conceção de varias diferenças no produto. Essa estratégia envolve requisitos acrescidos de recursos design, fabricação e marketing. A estratégia de design global oferece um conceito de produto único para todos os clientes. Assim, a escolha entre uma estratégia de design local e uma estratégia de design global simboliza um comprometimento indispensável para os designers em muitos mercados. Processo complexo, pois envolve muitos fatores de projeto, fabricação e comercialização.

Com esta vontade e necessidade da procura, é existente a necessidade por parte do individuo que usa e necessita objetos que também o satisfaçam em contexto cultural. Reaparece a identidade cultural como consciência inerente a uma contextualização cultural onde as premissas dos valores culturais e patrimoniais, contribuem para a diferenciação dos produtos.

Neste sentido o designer, tendo como visão a responsabilidade de transpor para os objetos valores culturais face a propagação dos elementos globais, atinge no seu trabalho, um conjunto de cultura material e imaterial que identificam um determinado local.

Os designers usufruem das ferramentas a que têm acesso numa sociedade tecnologicamente desenvolvida para salientar a ambiguidade existente nas necessidades das pessoas, pois ao mesmo tempo que consomem objetos globalizados, também exigem que estes mesmos estejam embebidos de personalidade e identidade local. Desta maneira o objeto assume um significado de mistura de sentido global e local. Neste entendimento, o design interpreta e considera que os objetos são uma construção cultural, onde o desenvolvimento de trabalho artesanal se valoriza com soluções de atividade de conduta regional apropriada de identidades de carácter local incorporadas por contextos simbólicos.

Por esta razão, é evidente a dicotomia entre o design global e design local

nos objetos, existentes nas questões de natureza global e de natureza local. A globalização e a modernidade de forma contraditória, determinaram a glocalização, “*não a produção de homogeneidade, mas sim a nossa familiarização com uma maior diversidade, com um leque cada vez mais amplo de culturas locais.*”<sup>102</sup> (Featherstone, 2001, p. 45)

Featherstone (2001), sustenta a ideia da dicotomia relacional do global e do local, na consequência de diversidade da cultura em que vivemos, onde na realidade somos diariamente atingidos, por questões de natureza global, oscilações do euro e do dólar, preço do petróleo, alterações climáticas, e por outras de natureza local, incertezas políticas, tragédias naturais, que desempenham preponderâncias sobre as nossas vidas.<sup>103</sup> (Featherstone, 2001, p. 57)

A globalização, no seu sentido dominante, implica num processo de localização, que modifica a identidade do produto globalizado, desenvolvido ao encontro das características de um lugar que incorpora forçosamente características desse lugar. Auge (1994) defende, “*(...) um lugar pode definir-se como identitário, relacional e histórico (...).*”<sup>104</sup> (Auge, 1994, p. 15)

Os objetos globalizados e homogêneos anseiam por personalização e identificação local, pois o designer reconhece as possibilidades e os elementos indispensáveis na criação de produtos com a valorização de culturas e identidades locais.

*A identidade da Braun, segundo os princípios de bom design, é o paradigma desta estratégia de marketing, que válida mas, tal como as outras, não é verdadeiramente universal e infalível, pois também ela é resultado de uma tradição do design desenvolvida num determinado ambiente.*<sup>105</sup> (Gutierrez, 2011, p. 11)

O design, atividade consciente pelo desenvolvimento, inovação e invenção

---

102 Featherstone, M. (2001). *Cultura globale : Nazionalismo, globalizzazione e modernità*. Roma: E. Seam, Ed.

103 Featherstone, M. (2001). *Cultura globale : Nazionalismo, globalizzazione e modernità*. Roma: E. Seam, Ed.

104 Augé, M. (1994). *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Papyrus: C. T. Século, Ed.

105 Gutierrez, M. J. (2011). *Design e herança cultural*, “pensar local para agir global”. In F. d. Universidade técnica de Lisboa (Ed.), *Dissertação para obtenção de grau de Mestre em Design de Produto*. Lisboa.

de objetos que combinam uma cultura material de um determinado local, deve avaliar os símbolos, as informações e os comportamentos da cultura com o interesse de projetar novos produtos que possuam um entendimento dobre os elementos que compõem a cultura e a identidade do local no qual o objeto está inserido.

Adélia Borges (2003), *“quanto mais a tal da globalização avança trazendo consigo a desterritorialização, mais [...] a gente sente necessidade de pertencer a algum lugar, àquele canto do mundo específico que nos define.”*

106(Borges, 2003, p. 63)

---

106 Borges, A. (2003). *Designer não é personal trainer*. (2ª edição ed.). São Paulo: E. Rosari, Ed.



## 2. CONDIÇÕES CULTURAIS NO DESIGN

### 2.1. Adaptação da etnografia ao design como cultura material

Na análise e estudo etnográfico revela-se indispensável como princípio entendedor para a apresentação de conceitos na caracterização e desenvolvimento de projetos de design como cultura material.

A etnografia ajuda a compreender o “local” e as necessidades presentes nas ações dos indivíduos, assim o designer com este estudo metodológico representa o panorama do dia-a-dia dos indivíduos, transportando as suas carências reproduzindo conceitos de projeto e em novos produtos.

#### 2.1.1. Etnografia transportada por um design cultural

A disciplina de Etnografia é oriunda da Antropologia, teve origem no século XIX, por exploradores do qual o seu trabalho, consistia na procura e aquisição de informações.<sup>107</sup> (Laplantine, 1998, p. 6)

A Antropologia iniciou a pesquisa por culturas, no entanto para fundamentação de este estudo, entendeu-se que era essencial para um análise de qualidade, que as particularidades das vivências e identidades sociais e culturais, na comunidade, eram um estudo importantíssimo, por este motivo surge a união de um estudo etnográfico.

---

<sup>107</sup> Laplantine, F. (1998). *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense, Ed.

A etnografia estuda e demonstra a cultura de um povo, os costumes, as crenças e as tradições de uma sociedade, que são transmitidas de geração em geração e que possibilitam a continuidade de uma determinada cultura ou de uma identidade.

Refletindo sobre a origem, desenvolvimento, concepção dos objetos, seus modos de uso e cultura, antevê o reconhecimento de características locais, enriquecedoras e significativas que são transportadas para cotidiano.

Geertz (1989) afirma,

*O conceito de cultura que eu defendo é essencialmente semiótico. O homem é um animal amarrado à teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo estas teias e sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado.* <sup>108</sup> (Geertz, 1989, p. 15)

Os significados confusos relacionados com as interpretações das representações materiais, reúnem fundamentos que levam à conceituação de cultura como um estudo de fenômenos.

No entanto, subsiste uma interdisciplinaridade entre o design e a etnografia onde o estudo semiótico sucede transversalmente entre as duas disciplinas, a etnografia procura entender os fenômenos culturais e o design designa esse estudo cultural.

*Já a transdisciplinaridade não ficaria na interação e reciprocidade entre as ciências, mas alcançaria um estágio que rompesse as fronteiras entre as disciplinas, para garantir a construção do conhecimento pelo reconhecimento de pontos de convergência entre as várias áreas e sua abordagem conjunta, propiciando uma relação epistemológica, resultando do envolvimento, compromisso e integração.* <sup>109</sup> (Nojima, 2010, p. 151)

---

<sup>108</sup> Geertz, C. (1989). *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, Ed.

<sup>109</sup> Nojima, V. (2010). *Design, comunicação e semiótica*. Rio de Janeiro: E: 2AB, Ed.

Um estudo etnográfico compreende e investiga o comportamento do usuário no seu dia a dia, com o objetivo de avaliar um produto que se encontre no mercado, descobrir oportunidades para novos produtos, verificar adequação de uma proposta de produto para um determinado nicho e a captação de ideias inovadoras desenvolvidas pelos próprios usuários.<sup>110</sup>(Corais)

Etnografia sustenta, assim o design, oferecendo-lhe o seu estudo de informações relevantes sobre a cultura e procedimentos do usuário para a concretização e desenvolvimento de produtos mais satisfatórios às suas necessidades. Neste contexto ostentamos a opinião de Braida (2008) e Brown (2009) sobre design. “*Design como forma simbólica, aproximamos de sua conceituação a partir de um ponto de vista histórico. Somos levados a situá-lo no contexto do desenvolvimento da cultura humana.*”<sup>111</sup>

(Braida, 2014)

*Design não é somente criar produtos bonitos e elegantes. O bom Design conecta necessidade e utilidade, transforma dificuldades em possibilidades e necessidades em demandas. O Design deixou de ser pontual, localizado, para se tornar parte de um todo. O Design de hoje extrapola o objeto, passa a desenhar sistemas, serviços e tudo mais que engloba um produto. O design define a experiência acerca de uma marca, de um produto, de um serviço*<sup>112</sup> (Brown, 2009, p. 27)

Na prática de desenvolvimento de produto, o design apresenta aspetos metodológicos fundamentais para conduzir o desenvolvimento de projeto. A ligação existente entre a etnografia nesta prática projetual de design é fundamentada pelo estudo antropológico, estudo este direcionado para a conexão entre os objetos com o meio envolvente, ou seja, encontra-se inerente a qualquer aspeto da antropologia cultural, que estuda os processos

---

<sup>110</sup> Corais. (s.d.). Obtido de <http://corais.org>. Obtido em 9 de Junho de 2013,

<sup>111</sup> Braida, F. Design como forma simbólica e como fenómeno de linguagem: uma conceituação possível. Obtido de [http://www.ufjf.br/frederico\\_braida/files/2011/02/2009\\_Design-como-forma-simb%C3%B3lica-e-como-fen%C3%B4meno-de-linguagem.pdf](http://www.ufjf.br/frederico_braida/files/2011/02/2009_Design-como-forma-simb%C3%B3lica-e-como-fen%C3%B4meno-de-linguagem.pdf). Obtido em 23 de Maio de 2014.

<sup>112</sup> Brown, t. (2009). *Change by Design*. New York: E. Harper, Ed.

da interação social e que alcança um entendimento descritivo da cultura material, ou seja, dos objetos encontrados nas diversas sociedades.

*Os objetos materiais circulam permanentemente na vida social, importa acompanhar descritiva e analiticamente seus deslocamentos e transformações (ou reclassificações) através dos diversos contextos sociais e simbólicos: sejam as trocas mercantis, sejam as trocas cerimoniais, sejam aqueles espaços institucionais e discursivos tais como as coleções, os museus e os chamados patrimônios culturais. Acompanhar o deslocamento dos objetos ao longo das fronteiras que delimitam esses contextos é em grande parte entender a própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambiguidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva.*<sup>113</sup>

(Gonçalves, 2007, p. 78)

Como já referido anteriormente, encontramos a concordância entre design e a etnografia, pela ligação da interdisciplinaridade e pela relação do estudo dos fenômenos culturais que ocorre entre as disciplinas. Razão pela qual entendemos a etnografia como a procura do entendimento pela cultura material que percebe e analisa um conjunto de ações relacionadas com identidades materiais em tempo real, e o design pela procura do desenvolvimento de soluções coerentes com estes fundamentos. Neste sentido a prática do design adequa os objetos aos conteúdos oferecidos pela cultura.

Na explicação interdisciplinar de etnografia com design, O'Grady (2006, citado por Araújo, 2012) apresenta, um estudo sobre Etnografia aplicada ao Design, define:

*Etnografia é uma pesquisa estratégica, criada por antropólogos, que foca na conexão entre comportamento humano e cultura. Etnógrafos buscam entender e separar a perspectiva épica da perspectiva ética. As investigações épicas definem os fenôme-*

---

113 Gonçalves, J. R. (2007). *Teorias antropológicas e objetos materiais*. Rio de Janeiro: Departamento de museus e centros culturais.

*nos culturais através da perspectiva da comunidade em estudo. Bons pesquisadores também usam diferentes ferramentas para documentar as experiências, levando-os a conclusões. A “triangulação” de entrevistas, gravações, anotações de campo e fotografias ajudam a confirmar as observações do pesquisador. Além disso, muitas investigações etnográficas ocorrem durante um período prolongado de tempo, com uma profunda imersão do pesquisador, aumentando a validade do estudo.* <sup>114</sup> (Araújo, 1995, p.

120)

O design utiliza a etnografia no sentido de questionar e argumentar aspetos culturais, que potencializem um estudo e método de resolução de enigmas que oferecem o desenvolvimento de novos produtos. Assim, a etnografia no design, emerge de um método como ferramenta principal de pesquisa onde se entende a valorização dos diferentes aspetos referentes aos indivíduos de uma relativa sociedade inseridos num contexto de herança sócio - cultural.

Design e etnografia, uma união interdisciplinar que se manifesta pela contribuição para o conhecimento e a valorização da cultura material, propondo soluções de problemáticas existentes nos objetos, e delinear percursos para que o designer possa interferir como forma projetual como mediador na melhoria económica, social e cultural.

### **2.1.2. Metodologia etnográfica no âmbito do design**

Segundo Wasson (2000), a inclusão da etnografia no Design iniciou-se com a aproximação de designers do Doblin Group com o laboratório de pesquisa da Xerox em Palo Alto, o PARC. Num projeto conjunto, os designers do Doblin Group notaram a importância da utilização da metodologia etnográfica passando assim a inserir esses conteúdos nos seus projetos. <sup>115</sup>

(Wasson, 2000, p. 380)

Analisar uma metodologia etnográfica no âmbito do design é refletir sobre

---

<sup>114</sup> Araújo, M. (1995). *Engenharia e Design do Produto*. Lisboa: Universidade Aberta.

<sup>115</sup> Wasson, C. (2000). *Ethnography in the field of Design*. New York: H. organization, Ed.

a adaptação existente na transposição para processo criativo projetual, ou seja compreender o comportamento do design, na transposição dos objetos tradicionais para a contemporaneidade com o intuito de analisar e perceber a mutação de um design local para um design global.

Com o manifestação da globalização a economia é abrangida pela concorrência e pela emulsionante tecnologia, que apropria o design como uma área entendedora e diferenciadora no desenvolvimento dos produtos.

*Os consumidores utilizam bens e serviços para dizer alguma coisa sobre si mesmo, para reafirmar suas identidades, para definir sua posição no espaço social, para declarar seu pertencimento a um ou outro grupo, para falar de género e etnia, para celebrar ou superar passagens, para afirmar ou negar suas relações com os outros ou para atribuir quaisquer outros significados.* <sup>116</sup> (Douglas.

& Isherwood, 2009, p. 23)

O designer mentor de projetos e criativo de conceitos, necessita de entender o seu público alvo e os objetos que os compreendem e fazem parte das suas carências. Neste princípio de procura de respostas onde são valorizadas os diferentes aspetos de referência em contexto sócio – cultural, surge a etnografia.

Galdino (2007), descreve pontos onde a Etnografia contribui com o trabalho do designer, o primeiro deles é o entendimento das regras culturais que influenciam as decisões, no sentido de que o que a sociedade valoriza depende da sua cultura e a forma de observação que a etnografia propõe ajuda a perceber e analisar esses comportamentos valorativos segundo um método etnográfico onde se distingue o que as pessoas se dizem fazer do que realmente fazem e o fato de observar essa realidade faz com que o designer desenvolva projetos com mais eficiência por se comunicar com intenções e emoções reais. A segunda etapa corresponde ao encontro das incertezas presentes nas atividades e o ambiente envolvente desse espaço como terceira etapa apresenta a análise de dados e o encontro de oportu-

---

<sup>116</sup> Douglas, M., & Isherwood, B. (2009). *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: E. UFRJ., Ed.

nidades e soluções.<sup>117</sup> (Galdino, 2007, p. 15)

*A ideia é fazer outras pessoas verem o que foi documentado e captado conseguindo que elas também compartilhem o ponto de vista do usuário e de outros interessados do projeto.*<sup>118</sup> (Galdino, 2007, p. 15)

Etnografia surge como um livro narrativo de histórias que o design se baseia pelo perfil de conciliador por um método etnográfico que se caracteriza pelo estudo de culturas, tradições, valorizações culturais e sociais.

A relação do Design, com o comportamento humano leva a existência da inclusão do design de natureza transversal, multidisciplinar e criativa com a etnografia com o objetivo de se apropriar do seu método de análise e desenvolvimento de pesquisa.

O design precisa e clarifica o problema, sendo que a própria redefinição do problema já faz parte do método de projetar do Design. Munari (1981), sustentava a flexibilidade do método projetual.

*O método de projeto, para o designer, não é absoluto nem definitivo; pode ser modificado caso ele encontre outros valores objetivos que melhorem o processo. E isso tem a ver com a criatividade do projetista, que, ao aplicar o método, pode descobrir algo que o melhora.*<sup>119</sup> (Munari, 1981, p. 42)

No design encontram-se práticas e teorias direcionadas para a ergonomia de antropometria do produto, como estudos de materialização, pelas quais os projetos são seguidores, no entanto, a complexidade dos problemas exige a necessidade de novas formas de abordagem em relação aos métodos de projeto. Neste sentido a Etnografia, segunda novas divisas projetuais, conduz para uma nova maneira de se refletir o projeto, potencializando os recursos projetuais dos designers, e adquirindo soluções mais criativas e

---

117 Galdino, F. (2007). *Etnografia aplicada ao design*. São Paulo: A. R. Design, Ed.

118 Galdino, F. (2007). *Etnografia aplicada ao design*. São Paulo: A. R. Design, Ed.

119 Munari, B. (1981). *Das coisas Nascem coisas*. Lisboa: Edições 70, Ed.

relacionadas com as necessidades dos usuários.

O método projetual do design é criativo e inovador, neste sentido, a pesquisa, surge como excelente fonte de informações que sustentam os designers de conteúdos que se transformam em ideias abordadas no desenvolvimento de novos produtos.

Araújo (2012), no seu estudo de investigação, apresenta a estruturada de Spradley, onde a estudo metodológico Etnográfico é referenciado por etapas que se auxilia e fornece conteúdos metodológicos para projetos de natureza e do âmbito do design.

Etapa um determinar uma situação sócio-cultural onde os investigadores trabalham em conjunto com o indivíduo de conhecimento baseado em sua própria vivência, para produzir uma descrição cultural fidedigna, construindo um panorama sócio-cultural do grupo em questão. Etapa dois, realização de entrevistas com o grupo para que ocorra troca de informação suficiente. Etapa três, fazer um apontamento etnográfico que consiste em anotações de campo, áudios gravados, imagens, artefactos e qualquer documento da cena cultural em estudo. Convém registar as expressões linguísticas, transcrever entrevistas, fotografar ações e anotar toda e qualquer ação ou objeto que possa representar um significado para o designer. Etapa quatro, interação, através de jogos e outros. Etapa cinco, análise de domínio ou análise de entrevistas exploratórias Após a execução de atividades de obtenção de informação, é necessário analisar os dados adquiridos, classificá-los e organizá-los. Para tal, deve-se retornar aos registos do trabalho de campo. Etapa seis, fazer observação focada para aprofundar os conhecimentos na cultura local. Etapa sete, realizar análise taxionómica, início de uma investigação profunda dos vários temas que emergiram, procurando uma estrutura de organização. Análise taxionómica caracteriza-se pela relação entre os termos inclusos de um domínio cultural, mostrando a sua organização interna, gerando classificações, promovendo uma visão mais ampla da cultura. Etapa oito, produção de entrevistas etnográficas, que consistem na realização perguntas ao entrevistado sobre temas específicos de áreas de interesse do projeto. Etapa nove, realizar análise concorrencial, a pesquisa deve estar saturada de informação, sendo necessário organizar todos os



dados executados. Este processo é uma procura sistemática por atributos (associados às categorias culturais. Uma análise concorrencial é a procura de significados e interpretações que as pessoas atribuem às suas identidades culturais. Etapa dez, encontrar pequenos detalhes da cultura que englobem todo o panorama cultural. Etapa onze, desenvolver um catálogo cultural, que consiste em organizar toda a informação retida: anotações, gráficos, desenhos, ilustrações, fotografias, observações, etc. Etapa doze, Redigir o estudo metodológico Etnográfico. Trata-se de uma interpretação dos aspetos culturais de um determinado grupo social. O primeiro passo para tal é selecionar o público que vai ler o seu descrito.<sup>120</sup> (Araújo, 1995, pp. 32-35)

Uma metodologia etnográfica aplicada ao processo criativo no âmbito do design caracteriza-se é a procura da criação de um pensamento de ações que abordem experiência do reais, da vida das pessoas em constante renovação, e por isso mesmo é um processo continuado que se desenvolve a partir cultura contemporânea em constante transformação.

Sendo assim, designer trabalha os seus objetos com conteúdos oriundos de preceitos tradicionais e contemporâneos, através de uma metodologia etnográfica aplicada ao processo criativo no âmbito do design, onde a pluralidade e a diversidade cultural, contribuem para o aprofundamento deste estudo. *“Sendo o designer seguidor de um método Etnográfico, é ser seguidor de estudos e análise efetuada que auxiliam a resposta de objetivos específicos que têm como finalidade inspirar soluções e ideias, que futuramente serão transformadas em produtos.”*<sup>121</sup> (Filipe R. a., 2006, p. 106)

## 2.2. A natureza do Design português

Revisão histórica da atividade cultural portuguesa reflete o modo de pensar e de agir dos pioneiros do design em Portugal, seguidores de um juízo de criação e inovação de uma sociedade.

---

<sup>120</sup> Araújo, M. (1995). *Engenharia e Design do Produto*. Lisboa: Universidade Aberta.

<sup>121</sup> Filipe, R. A. (2006). *Transposição dos Objectos Tradicionais para a Contemporaneidade*. Dissertação (Mestrado em Design de Produto). Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa.

*Portugal mantém «um desenvolvimento económico intermédio e uma posição de intermediação entre o centro e a periferia da economia-mundo; um Estado que, por ser simultaneamente produto e produtor dessa posição intermédia e intermediária, nunca assumiu plenamente as características do Estado moderno dos países centrais, sobretudo as que se cristalizaram no Estado liberal a partir de meados do século XIX; processos culturais e sistemas de representação que, por se enquadrarem mal nos binarismos próprios da modernidade ocidental – cultura/natureza; civilizado/selvagem; moderno/tradicional – podem considerar-se originariamente híbridos, ainda que no fundo, sejam apenas diferentes, uma diferença que, contudo, não pode ser captada nos seus próprios termos.»*<sup>122</sup> (Santos R. A., 2001, p. 87)

### 2.2.1. Manifestação do Design em Portugal

As raízes do design português encontram-se nos objetos de natureza tradicional com identidades oriundas da nossa cultura.

*“Referimo-nos a um design honesto e intemporal que está inscrito genericamente nos nossos principais artefatos.(...) Se as pedras lascadas foram inicialmente importadas de África, já o cocho em cortiça é um produto nacional. E bem antigo!”*<sup>123</sup> (Parra, 2014, p. 147)

A década de 1950, representa o início do período da manifestação do design em Portugal. Este processo resultou do esforço dos designers mais proeminentes da altura, na tentativa de abordagem e proliferarem conceitos relativos a uma nova área projetual.

*Podemos afirmar que o País está, de fato, bem representado nesta seleção de produtos que constituem as raízes do nosso design industrial. Este texto é dedicado a todos os que contri-*

---

<sup>122</sup> Santos, R. A. (2001). *Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade em Entre Ser e Estar:*

*Raízes, percursos e discursos da identidade.* Porto: E. Afrontamento, Ed.

<sup>123</sup> Parra, P. (2014). *Design Et Al, Dez Perspectivas Contemporâneas* (1ª edição ed.). (G. Laya, Ed.) Lisboa, Alfragide: D. Quixote.

*buíram para essa parte da nossa história: políticos, industriais, operários e também aos designers e proto-designers que possibilitaram que os produtos por eles concebidos tivessem a qualidade necessária para poderem, no início do século XXI, ser considerados como pertencentes à História do Design Português. Porque , afinal, este é o nosso design.* <sup>124</sup> (Parra, 2014, p. 165)

Emerge na sociedade portuguesa, “*uma consciência mais clara do papel do design e do designer na sociedade, generalizada a um leque alargado de sectores: as indústrias, os projectistas, a instituições.*” <sup>125</sup> (Souto, 1992, p. 26)

Durante as décadas de 1930 e 1940, o Secretariado de Propaganda Nacional, dirigido por António Ferro, foi responsável pela modernização da imagem de Portugal, através da produção e comunicação visual muitíssimo marcada em grandiosas exposições. <sup>126</sup> (Acciaiuoli, 2000, pp. 46 - 49)

Entre os anos 1959 e 1974, o Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial impulsionou diversas ações ligadas à divulgação e á promoção do design em Portugal. Destacam-se a 1<sup>a</sup> Quinzena de Estética Industrial (1965) e especialmente a 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> Exposição de Design Português, realizadas em 1971 e 1973, que possibilitaram o conflito do design nacional com o design internacional, no sentido de impulsionar, comércio nacional, a modernização, o desenvolvimento e alargamento do mercado nacional, ao nível turístico, industrial e comercial. <sup>127</sup> (Almeida V. , 2009, p. 78)

Nos anos seguintes caracterizam-se por intensas modificações que vieram alterar a sociedade portuguesa. Estas transformações reafirmam o design em Portugal como profissão criadora e como disciplina científica, onde a difusão da oferta de ensino em design, incide no crescimento no âmbito do

---

<sup>124</sup> Parra, P. (2014). *Design Et Al, Dez Perspectivas Contemporâneas* (1<sup>a</sup> edição ed.). (G. Leya, Ed.) Lisboa, Alfragide: D. Quixote.

<sup>125</sup> Souto, M. H. (1992). *O Design Moderno em Portugal* (Vol. nº1). (C. P. Design, Ed.) Lisboa: in Cadernos de Design.

<sup>126</sup> Acciaiuoli, M. (2000). *O Tempo do Design - As Exposições de Propaganda nos Anos 30*. (CPD, Ed.) Lisboa: Anuário 2000.

<sup>127</sup> Almeida, V. M. (2014). *Design Et Al, Dez Perspectivas Contemporâneas* (1<sup>a</sup> edição ed.). (G. Leya, Ed.) Lisboa, Alfragide: Dom Quixote.

design.<sup>128</sup>(Gomes, 2003, p. 45) Nesta altura, as criações apresentadas, pela primeira geração de designers, Sebastião Rodrigues,<sup>129</sup> Victor Palla,<sup>130</sup> Daciano da Costa,<sup>131</sup> de Sena da Silva<sup>132</sup> e de José Espinho,<sup>133</sup> retratavam uma inquieta-

---

128 Gomes, A. C. (2003). *Design em Portugal. Qualidade e Ensino*. Castelo Branco: E. IPCB, Ed.

129 **Sebastião Rodrigues**, exerceu o seu ofício em Lisboa. Desde muito cedo aprendeu o ofício com o pai, executando pequenas tarefas gráficas. Trabalhou com todos aqueles que faziam parte do vasto processo de produção gráfica e com todos eles trocava conhecimentos e experiências. Com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-60), viajou durante meio ano pelo Norte do País para recolher material gráfico de raiz popular. Sebastião Rodrigues era um perfeccionista. O domínio de todo o processo de design, desde a concepção ao produto final era feito com todo o rigor.

130 **Vitor Palla**, formado em 1946 pela Escola Superior de Belas Artes. Como designer, concebendo graficamente múltiplas publicações, desde revistas a catálogos de exposições, bem como capas de livros publicados por várias editoras. Partilhou atelier durante 25 anos com o arquitecto Bento de Almeida, parceria da qual nasceram os primeiros snack-bars do país, entre os quais o Galeto (classificado pelo IPPAR), o Carosssel e o Piquenique (Lisboa), e o Cunha, situado no Porto. Para além destes, Victor Palla projectou fábricas, apartamentos, escolas, como a Escola do Vale Escuro e a n.º. 175 dos Olivais. Nos anos 60, projectou a Aldeia das Açoteias em Albufeira.

131 Nascido em 1933 em Lisboa, **Daciano Costa** frequentou a Escola de Artes Decorativas de António Arroio e a Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Quando concluiu o Curso Superior de Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (1961), Daciano da Costa recebeu o Prémio Constantino Fernandes, da Academia Nacional de Belas-Artes, e o Prémio Escolar Ferreira Chaves, atribuído pela escola aos alunos com classificação máxima. Arquitecto, designer, empresário, pedagogo. Foi considerado o «papa do design português». Um dos seus trabalhos recentes mais conhecidos são os interiores do Centro Cultural de Belém e da Casa da Música. Daciano Costa foi um dos mais destacados designers portugueses. O seu mobiliário de escritório tornou-se um clássico contemporâneo. Criou ambientes nos espaços interiores da Biblioteca Nacional e no «palácio» da Gulbenkian. A sua obra integra arquitectura de interiores, design de mobiliário, industrial, de exposições e gráfico, para além de cenografia e figurinos.

132 **Sena da Silva**, Arquitecto formado pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, artista plástico, fotógrafo, designer, cronista, pedagogo, empresário. Há trabalhosseus em embalagens, logótipos, marcas, modelos, ilustrações para livros e revistas, fotografia, cenários e figurinos para teatro e cinema, poesia, carroçarias, pinturas murais, pavilhões para exposições e feiras, mobiliário, trabalhos de arquitectura, administração empresarial, artigos e ensaios para revistas e jornais. Em todas as áreas foi reconhecido e premiado. Sena da Silva deixou-nos o Centro Português de Design, do qual foi o primeiro director, concertando esforços para a construção do edifício sede e iniciando a publicação do periódico *Cadernos de Design*, a par da tradução e edição de diversos títulos de referência. Na arquitectura, Sena destacou-se pelo interesse em estruturas efémeras para feiras industriais e exposições e pela concepção de edifícios escolares. No domínio da Teoria do design assumiu forte protagonismo, assim contribuindo para a afirmação desta disciplina no nosso país. Começou a fotografar com intuítos funcionais, pois em finais da década de quarenta dedicou-se a registar as peças defeituosas de motores de camiões para ilustração de relatórios técnicos da empresa A.A. Silva / Autosil. Em 1956 e 1957, o seu interesse por este meio de expressão levou-o a desenvolver uma série sobre Lisboa destinada a publicação pela Guilde du Livre, da Suíça, projecto não concretizado.

133 **José Espinho**, o designer escolhido para dar início a este projeto, homem multifacetado, apercebeu-se da versatilidade

ção racional e funcionalista. Expressavam a intervenção de um conceito de Design como princípio estratégico, que contribuiu para a revitalização e promoção empresarial, da economia e da cultura de uma sociedade. Para o design, o posicionamento e a dependência desta geração de criadores possibilitaram o contacto profissional com outros artistas, arquitectos e intelectuais. Esta geração é a que melhor correspondeu a um percurso profissional, seguidor de uma consciência corporativa informal que orientava a sua prática profissional, com o reconhecimento dos outros profissionais, bem como a importância social da atividade, da institucionalização do design em Portugal.

Entre as décadas de 1980 e 2000, o Centro Português de Design (CPD) e o Instituto Português da Qualidade (IPQ) e do Instituto do Comércio Externo de Portugal (ICEP) principiam a difusão para a importância do design, determinado por um percurso histórico do design, distinto por quatro fases.

*Em Portugal, o percurso apresentado é de difícil inscrição. Poder-se-ão descobrir alguns designers portugueses na primeira fase, mas ter-se-ia que estender a segunda fase até aos anos de 1970, fazendo-a coincidir com a participação no programa de desenvolvimento do país, havendo, ainda, lugar à intervenção de alguns produtores nas alterações desencadeadas pela reconversão industrial e na adaptação das empresas às solicitações do mercado. Na terceira fase, inscrever-se-iam alguns designers que, à semelhança daqueles cuja atividade profissional possibilitou a afirmação do design enquanto disciplina autónoma, encontraram forma de corresponder às pretensões dos industriais sobre as questões sociais e ambientais que constam do relatório do estudo apresentado por Gui Bonsiepe, em 1978, no âmbito do CECD (Organization for Economic Co-Operation*

---

e complexidade de todos os objetos. Mais conhecido pelo mobiliário e espaços que criou, conseguiu compreender os seus projetos como obras globais. Capaz de encontrar soluções, contou com o apoio de colaboradores, entre eles outros designers. Compreendeu, que muitas das suas peças não tinham uma única solução, modificando-as até conseguir o que considerou perfeito.

*and Development*). Quanto à última fase, as escolas de design têm servido para impulsionar a crítica em design, tornando-se, por isso, incubadoras do fenómeno contracultural. Neste domínio, sobressai a relevância pedagógica de alguns designers portugueses.<sup>134</sup> (Almeida V. , 2009, p. 62)

As abordagens exibidas, pela primeira geração de designers, traduziram a adoção de um conceito de Design, com as preocupações direccionadas para a indústria com respostas inovadoras e adaptadas às exigências da sociedade em remodelação, mais desenvolvida e exigente, comprovando o comprometimento cultural e social do designer.

O reconhecimento público da importância do design em Portugal, resulta, no desenvolvimento dos eventos com grande impacto mediático. Destaca-se a Design/Lisboa 94, uma grande exposição dilatada pelo arquitecto Tomás Taveira, integrada na Lisboa 94 - Capital Europeia da Cultura, onde que se abordavam divergentes manifestações do design português contemporâneo.<sup>135</sup> (Almeida V. , 2009, p. 62)

Em 1999 inicia-se a bienal Experimenta Design, que continua nos dias de hoje um manifesto emblemático, internacional dedicado ao design de comunicação, produto e new media. Em 1991, o design de moda, emerge em diferentes eventos de divulgação de criadores e marcas nacionais, sendo a Moda Lisboa o mais antigo. Estes eventos foram fundamentais para a afirmação do design em Portugal, em que se destaca a dimensão do trabalho dos designers centralizado nos serviços da indústria e da inovação económica.

Nos finais dos anos 2000, surgem, com regularidade, exposições relacionadas com a história do design em Portugal, frequentemente em museus e galerias.

---

134 Almeida, V. (2009). *O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974*. Tese de Doutoramento em Belas-Artes (Especialidade de Design de Comunicação). Lisboa: FBAUL.

135 Almeida, V. (2009). *O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974*. Tese de Doutoramento em Belas-Artes (Especialidade de Design de Comunicação). Lisboa: FBAUL.

A reabertura do Museu de Moda e Design (MUDE) em 2009, na Baixa Pomalina incide sobre exposições realizadas e relacionadas com a história do design português, adotando múltiplos e diferenciados âmbitos do design.

Em 2011, novos espaços de natureza expositiva ou museológica surgiram nos últimos anos – caso da Galeria Quadra, em Matosinhos, e do Museu do Artesanato e do Design de Évora (MADE) bem como iniciativas pontuais, cada vez mais frequentes. <sup>136</sup>(Quintela, 2013, p. 12)

A emergência do designer conquistou e evoluir a prática projetual, vergando as mentalidades, com a construção de conceitos e desenvolvendo produtos para satisfazerem e melhorarem um país decorrente de culturas próprias disponível para uma globalização.

*Portugal precisa de design, sim, mas de que design precisa ainda Portugal? Precisa do desenho que lhe permita recentrar-se na experiência da vida, assim abdicando da representação dos seus fantasmas, com todos os sentidos, com todo o tempo, com o corpo inteiro, assim experimentando pela afirmação do desejo a superação lacónica do medo e da submissão; Portugal precisa de um design mais resistente: mais libertário, portanto.*

<sup>137</sup> (Providência, 2014, p. 69)

### 2.3. Profissionalização e formação em design

Design é uma atividade cultural reconhecida, que adquire e transforma a sua prática, consoante cultura e a sensibilidade que cada de cada país tem sobre a disciplina e a profissão. Compete aos designers, a mudança mentalidades, onde a profissão de designer e a disseminação da procura de saberes, a formação em design, é relevante na procura de solução e resposta das necessidades de qualidade de vida das sociedades.

---

<sup>136</sup> Quintela, P. (2013). *Processos de "patrimonialização" do design em Portugal: algumas reflexões*. In C. d. trabalhos (Ed.). IV Colóquio Internacional de Doutorandos/as do CES.

<sup>137</sup> Providência, F. (2014). *Design Et Al, Dez Perspectivas Contemporâneas* (1ª edição ed. ed.). (G. Ileya, Ed.) Alfragide: Dom Quixote.

*No pressuposto de que a relevância da atividade profissional e educacional é fundada na história e na crítica dos objetos que integram a sociedade, e que se procura corresponder às expectativas de um processo cultural e de uma problematização permanente, o percurso do design em Portugal deverá ser entendido como um processo pedagógico e social conducente ao reconhecimento generalizado da disciplina que, apesar dos significados avanços, aí permanece um reduto de especialistas (profissionais e académicos), de objetos de valor acrescentado, de poucas exposições assinaláveis e de representações oficiais que utilizam o design como veículo promocional.*<sup>138</sup> (Almeida V. M., 2014,

p. 187)

### 2.3.1. Design, uma profissão

A partir da década de 80 começaram a sair das Escolas Superiores de Lisboa e do Porto, os primeiros detentores de um canudo com grau de licenciatura em Design, com pleno reconhecimento, pelo estado português, da profissão de ser designer. Neste seguimento, a profissionalização em design, em Portugal, atinge uma nova visão, resultante de uma pluralidade de condições, determinadas por conjunturas socioculturais e tecnológicas protagonizadas pelos primeiros designers.

Em 1976, designers, fundaram a Associação Portuguesa de Designers, (APD), Daciano da Costa, Sena da Silva, Vítor Manaças, Carlos Rocha, Madalena Figueiredo, José Brandão, Salette Brandão, Sebastião Rodrigues,... entre outros.

A APD desde o seu início foi representante primordial da atividade de Design em Portugal, delineando como principal objetivo, a promoção de competência e de integridade profissional. Segundo afirma Manaças (2005, citado por Pato (n.d)), *“a APD nasceu efetivamente da necessidade que um grupo de profissionais sentiu de ver reconhecida uma profissão da qual,*

---

<sup>138</sup> Almeida, V. M. (2014). *Design Et Al, Dez Perspectivas Contemporâneas* (1ª edição ed.). (G. Ileya, Ed.) Lisboa, Algragide: Dom Quixote.



*entre nós, pouco se falava, mas que se vinha praticando havia vários anos.”*

139 (Pato, n.d., p. 34)

Definem assim uma missão, a de desenvolver ações em cooperação com outras entidades e associações tendo como objetivo o de defender os direitos da profissão do designer.

Uma luta pelo direitos de compressão de uma atividade em que, a partir de 2007,

*O Design passou a fazer parte da Lista da Classificação Portuguesa de Atividades Económicas, CAE-Rev. 3, homologado pelo Decreto-Lei n.º 381/2007 de 14 de Novembro<sup>51</sup>, fazendo parte de “Outras atividades de consultoria, científicas, técnicas e similares”, na Seção M, Divisão 74, Grupo 741, Classe 7410, Subclasse 74100. (D.R.p.8460).* <sup>140</sup> (Pato, n.d., p. 138)

*Em 2010, a profissão foi integrada, pela primeira vez, na Lista de Classificação Portuguesa de Profissões, (CPP), fazendo parte do Grande grupo de Especialistas das Atividades Intelectuais e Científicas, no Subgrupo 216 – Arquitetos, urbanistas, agrimensores e designers, e no grupo de base 2163 que totaliza com várias especializações da atividade, nomeadamente 2163.1 Designer de Produto Industrial ou de Equipamento; 2163.2 Designer de Têxteis e Moda e 2163.3 Designer de Interiores, Espaços ou de Ambientes.* <sup>141</sup> (Pato, n.d., p. 138)

---

139 Pato, A. M. (n.d.). *A Problemática do Design em Portugal, Responsabilidade Cultural e Social do Designer*. Dissertação para obtenção do Grau de Mestre. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação.

140 Pato, A. M. (n.d.). *A Problemática do Design em Portugal, Responsabilidade Cultural e Social do Designer*. Dissertação para obtenção do Grau de Mestre. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação.

141 Pato, A. M. (n.d.). *A Problemática do Design em Portugal, Responsabilidade Cultural e Social do Designer*. Dissertação para obtenção do Grau de Mestre. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação.

Em 2003 foi fundada, a AND - Associação Nacional de Designers, uma associação profissional sem fins lucrativos a com a missão de defender e de promover a cultura do design em Portugal e no estrangeiro. A AND têm desenvolvendo um papel importante na promoção e defesa do design e dos designers a nível nacional e internacional. Em 2005, determinação de protocolos de cooperação com entidades congéneres estrangeiras; Colaboração com as instituições de ensino superior na reestruturação de cursos e adequação ao Acordo de Bolonha. Em 200, Iniciação do processo de revisão do CAE - Código de Atividades Económicas, para inclusão das 4 áreas de especialização do Design, bem como atividades de investigação científica e de desenvolvimento. Em 2007, consecução do reconhecimento de designers como técnicos habilitados a assinar projetos sujeitos a licenciamento municipal. Em 2014 a associação tornou-se membro oficial do ICSID - International Council of Societies of Industrial Design, defendendo e promovendo a cultural do design no nosso País e desenvolveu parcerias institucionais com duas das mais importantes instituições europeias, o International Forum Design e o Red Dot. A Associação Nacional de Designers, desde o seu princípio desenvolve um conjunto de iniciativas e de eventos com o pressuposto a cultura do design em Portugal. Destacam-se a programação anual de eventos dos quais se salienta o Algarve Design Meeting e o Gaia Design Meeting | Indústria. No contexto de eventos ligados ao design a associação tem marcado presença em iniciativas como o BIVAR - Arte, Design e Cultura, Marinha Grande Design Center ou o LX Design Show.<sup>142</sup> (AND, 2014)

Constatamos que a profissionalização do design desenvolve-se em dois domínios indispensáveis, na atividade projetual direcionada para as concatenações com os fundamentos sociais e culturais e para as contextualizações das práticas projetuais, concordantes com as necessidades dos indivíduos.

Segundo Cayatte (2000),

---

142 AND. Associação Nacional de Designers. Obtido de Associação Nacional de Designers: <http://www.and.org.pt> Obtido em 10 de Outubro de 2014.

*Atualmente, o Design é uma atividade cultural reconhecida, embora ainda continue a lutar pelo seu território, porque com base no que foi observado, conclui-se que existe um elevado nível de desconhecimento e equívocos sobre o Design e, conseqüentemente, sobre a prática do designer.*<sup>143</sup> (Cayatte, 2000, p. 7)

### 2.3.2. Formação em design

*“Pode-se afirmar que a atividade é reconhecida como profissão a partir do momento em que lhe é conferido um estatuto didático institucionalizado.”*

144 (Bonsiepe, 1975, p. 155)

Em 1969, o Instituto de Artes Decorativas – IADE – inicia em Lisboa um curso com disciplinas do âmbito do design, no entanto é em 1974, que surgem os primeiros designers diplomados em Portugal pelas Escolas Superiores de Belas – Artes de Lisboa ( ESBAL) e do Porto( ESBAP).<sup>145</sup> (Almeida V. M., 2014, p. 193)

Neste período, manifestam-se duas visões, o design incluído em fundamentos de consumo direcionado para as aspeto mercantis e a emergência do entendimento de um design localizado em conceitos sociais e culturais, onde indefinições no paradigma de ensino resultam de duas óticas evidentes,

*(...) a anglo-saxónica (veiculada sobretudo pelos designers mais novos, formados em Londres e que entretanto haviam regressado) e a universalista ( assente nos ideais humanistas da hochschule fur Gestaltung Ulm – HFG – introduzidos em Portugal por uma geração de artistas e de arquitectos com uma leitura cosmopolita e contemporânea do modernismo herdeiro da*

---

143 Cayatte, H. (2000). *Identidade específica (nacional) vs “universal”*. Observar o Design. Lisboa: C. Centro Português de design.

144 Bonsiepe, G. (1975). *Teoria e Práticas do Design Industrial*. Milão: G. F. Editore, Ed.

145 Almeida, V. M. (2014). *Design Et Al, Dez Perspectivas Contemporâneas*. (1ª edição ed.). (G. Ieya, Ed.) Lisboa, Alragide: Dom Quixote.

*Bauhaus*).<sup>146</sup> (Almeida V. M., 2014, p. 193)

A partir de meados dos anos 80, desenrola-se uma reconfiguração das conexões da disciplina design com o mundo real, contextualizada pela missão do ensino do design nos politécnicos e nas universidades, onde as interligações entre as práticas do design e seus conteúdos reflexivos se apresentam referidos com o projeto em design. Seguidoras de um conjunto de fundamentos éticos, históricos e culturais, as instituições de ensino contribuem para a reafirmação da atividade do design português.

*Com os anos 90, fomos percebendo que somos cada vez mais; cada vez mais escolas, mais cursos, mais licenciados, pós-graduados, mestres. Escolas de todo o tipo, formaram licenciados de todo o género. No essencial, as coisas não mudaram. Hoje há escolas fraquinhas e escolas muito boas, umas e outras, por acidente ou vocação, formam designers fraquinhos e designers muito bons. Há-os em todo o lado, em centros de cópias e a continuar os estudos, em estágios intermináveis e a abrir os próprios ateliês, no desemprego e a emigrar. A situação hoje não é má, é péssima.*<sup>147</sup> (Almeida V. M., 2014, p. 193)

A sociedade procura que as escolas de design respondam eventualidades económicas da industrialização. São desenhados cursos para satisfazerem necessidades emergentes com a globalização dos mercados.

Ao referir os aspetos da implementação e da importância do ensino em design em Portugal não podemos deixar de mencionar o Processo de Bolonha que diz respeito aos ciclos de estudos do Ensino Superior. Em Portugal manifestou-se com o Decreto-Lei n.º 74/2006, de 24 de Março. No Processo de Bolonha, os sistemas de ensino superior são contemplados por uma organização estrutural, conferindo cursos de especializações comparáveis

---

<sup>146</sup> Almeida, V. M. (2014). *Design Et Al, Dez Perspectivas Contemporâneas* (1ª edição ed.). (G. Ileya, Ed.) Lisboa, Algragide: Dom Quixote.

<sup>147</sup> Almeida, V. M. (2014). *Design Et Al, Dez Perspectivas Contemporâneas* (1ª edição ed.). (G. Ileya, Ed.) Lisboa, Algragide: Dom Quixote.

em termos de conteúdos e de duração, generalizados por um sistema de créditos académicos (ECTS), transferíveis e acumuláveis, independentemente da Instituição de Ensino frequentada e do país de localização da instituição de ensino. A realização do processo pressupõe a adoção de um sistema de graus académicos adotados de um sistema assente em três ciclos, um primeiro ciclo, que em Portugal conduz ao grau de licenciatura, com uma duração compreendida entre seis e oito semestres, e um segundo ciclo, que em Portugal conduz ao grau de mestre, com uma duração compreendida entre três e quatro semestres, e por ultimo o terceiro ciclo, conduz ao grau de doutoramento que compreende 8 semestres, podendo existir um prolongamento de mais dois anos.”<sup>148</sup>(Superior D.-D. -G.)

Nas tabelas que se seguem, representamos o panorama português do ensino superior público e particular universitário e politécnico no âmbito da área pedagógica e científica do design.

CURSOS 1º CICLO	ENSINO SUPERIOR PÚBLICO UNIVERSITÁRIO
Design	Universidade de Aveiro
Design Industrial	Universidade da Beira Interior
Design de Moda	Universidade da Beira Interior
Design Multimédia	Universidade da Beira Interior
Design	Universidade de Coimbra - Faculdade de Ciências e Tecnologia
Design	Universidade de Évora - Escola de Artes
Design	Universidade de Lisboa - Faculdade de Arquitectura

<sup>148</sup> Superior, D.-D. -G. (s.d.). Obtido de <http://www.dges.mctes.pt/DGES/pt/Estudantes/Processo+de+Bolonha/>

Processo+de+Bolonha/Obtido em 10 de Outubro de 2014.

Design de Moda	Universidade de Lisboa - Faculdade de Arquitectura
Design de Comunicação	Universidade de Lisboa - Faculdade de Belas-Artes
Design de Equipamento	Universidade de Lisboa - Faculdade de Belas-Artes
Design	Universidade da Madeira
Design de Media Interactivos	Universidade da Madeira
Design e Marketing de Moda	Universidade do Minho
Design de Produto	Universidade do Minho
Design de Comunicação	Universidade do Porto - Faculdade de Belas-Artes

Tabela 2 - CURSOS 1º CICLO - ENSINO SUPERIOR PÚBLICO UNIVERSITÁRIO. Informação adaptada a partir do Documento da DGES - Direção - Geral do Ensino Superior. Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, <http://www.dges.mctes.pt/DGES/pt/OfertaFormativa/CursosConferentesDeGrau/CiclosAutorizados/>

CURSOS 1º CICLO	ENSINO SUPERIOR PÚBLICO POLITÉCNICO
Design de Interiores	Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas
Design do Vestuário e Têxtil	Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas
Design Gráfico	Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas
Design de Equipamento	Instituto Politécnico da Guarda - Escola Superior de Tecnologia e Gestão
Design de Jogos Digitais	Instituto Politécnico de Bragança - Escola Superior de Comunicação, Administração e Turismo de Mirandela
Arte e Design	Instituto Politécnico de Bragança - Escola Superior de Educação de Bragança
Arte e Design	Instituto Politécnico de Coimbra - Escola Superior de Educação de Coimbra
Design de Ambientes	Instituto Politécnico de Leiria - Escola Superior de Artes e Design

Design de Cerâmica e Vidro	Instituto Politécnico de Leiria - Escola Superior de Artes e Design
Design Gráfico e Multimédia	Instituto Politécnico de Leiria - Escola Superior de Artes e Design
Design Industrial	Instituto Politécnico de Leiria - Escola Superior de Artes e Design
Design de Comunicação	Instituto Politécnico de Portalegre - Escola Superior de Tecnologia e Gestão
Design e Animação Multimédia	Instituto Politécnico de Portalegre - Escola Superior de Tecnologia e Gestão
Design e Desenvolvimento de Produtos	Instituto Politécnico de Tomar - Escola Superior de Tecnologia de Abrantes
Design de Ambientes	Instituto Politécnico de Viana do Castelo - Escola Superior de Tecnologia e Gestão
Design do Produto	Instituto Politécnico de Viana do Castelo - Escola Superior de Tecnologia e Gestão
Design Gráfico	Instituto Politécnico do Cávado e do Ave - Escola Superior de Tecnologia
Design Industrial	Instituto Politécnico do Cávado e do Ave - Escola Superior de Tecnologia
Design	Instituto Politécnico do Porto - Escola Superior de Estudos Industriais e de Gestão

Tabela 3 - CURSOS 1º CICLO - ENSINO SUPERIOR PÚBLICO POLITÉCNICO. Informação adaptada a partir do Documento da DGES - Direção - Geral do Ensino Superior. Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, <http://www.dges.mctes.pt/DGES/pt/OfertaFormativa/CursosConferentesDeGrau/CiclosAutorizados/>

CURSOS 2º CICLO	ENSINO SUPERIOR PÚBLICO UNIVERSITÁRIO
Design de Moda	Universidade da Beira Interior
Design Industrial Tecnológico	Universidade da Beira Interior
Design Multimédia	Universidade da Beira Interior
Design e Desenvolvimento de Jogos Digitais	Universidade da Beira Interior
Design	Universidade de Aveiro
Design e Multimédia	Universidade de Coimbra - Faculdade de Ciências e Tecnologia
Design e Desenvolvimento de Fármacos	Universidade de Coimbra - Faculdade de Farmácia

Design	Universidade de Évora - Escola de Artes
Cultura Contemporânea, Materialidade e Design	Universidade de Lisboa - Faculdade de Arquitectura
Design de Comunicação	Universidade de Lisboa - Faculdade de Arquitectura
Design de Moda	Universidade de Lisboa - Faculdade de Arquitectura
Design de Produto	Universidade de Lisboa - Faculdade de Arquitectura
Design do Vestuário e Têxtil	Universidade de Lisboa - Faculdade de Arquitectura
Design Gráfico	Universidade de Lisboa - Faculdade de Arquitectura
Design Sustentável no Mundo Mediterrânico	Design Sustentável no Mundo Mediterrânico
Universidade de Lisboa - Faculdade de Belas-Artes	Design de Comunicação e Novos Média
Design de Equipamento	Universidade de Lisboa - Faculdade de Belas-Artes
Design de Interiores	Universidade de Lisboa - Faculdade de Belas-Artes
Design de Comunicação de Moda	Universidade do Minho
Design e Marketing	Universidade do Minho
Arte e Design para o Espaço Público	Universidade do Porto - Faculdade de Belas-Artes
Design da Imagem	Universidade do Porto - Faculdade de Belas-Artes
Design Gráfico e Projectos Editoriais	Universidade do Porto - Faculdade de Belas-Artes
Design Industrial e de Produto	Universidade do Porto - Faculdade de Belas-Artes
Design Industrial	Universidade do Porto - Faculdade de Engenharia
Design Industrial e de Produto	Universidade do Porto - Faculdade de Engenharia
Cultura Contemporânea, Materialidade e Design	Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Tabela 4 - CURSOS 2º CICLO - ENSINO SUPERIOR PÚBLICO UNIVERSITÁRIO. Informação adaptada a partir do Documento da DGES - Direção - Geral do Ensino Superior. Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, <http://www.dges.mctes.pt/DGES/pt/OfertaFormativa/CursosConferentesDeGrau/CiclosAutorizados/>



CURSOS 2º CICLO	ENSINO SUPERIOR PÚBLICO POLITÉCNICO
Design de Interiores	Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas
Design do Vestuário e Têxtil	Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas
Design Gráfico	Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas
Design de Produto	Instituto Politécnico de Leiria Escola Superior de Artes e Design
Design de Tipografia	Instituto Politécnico de Leiria Escola Superior de Artes e Design
Design Gráfico	Instituto Politécnico de Leiria Escola Superior de Artes e Design
Design Editorial	Instituto Politécnico de Tomar Escola Superior de Tecnologia de Tomar
Arte, Design e Multimédia	Instituto Politécnico de Viseu Escola Superior de Educação de Viseu
Design e Desenvolvimento do Produto	Instituto Politécnico do Cávado e do Ave - Escola Superior de Tecnologia

Tabela 5 - CURSOS 2º CICLO - ENSINO SUPERIOR PÚBLICO POLITÉCNICO Informação adaptada a partir do Documento da DGES - Direção - Geral do Ensino Superior. Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, <http://www.dges.mctes.pt/DGES/pt/OfertaFormativa/CursosConferentesDeGrau/CiclosAutorizados/>

CURSOS 3º CICLO	ENSINO SUPERIOR PÚBLICO UNIVERSITÁRIO
Design de Moda	Universidade da Beira Interior
Design	Universidade de Aveiro
Design	Universidade de Lisboa - Faculdade de Arquitectura
Design de Moda	Universidade do Minho
Arte e Design	Universidade do Porto - Faculdade de Belas-Artes
Design	Universidade do Porto - Faculdade de Belas-Artes

Tabela 6 - CURSOS 3º CICLO - ENSINO SUPERIOR PÚBLICO UNIVERSITÁRIO, Informação adaptada a partir do Documento da DGES - Direção - Geral do Ensino Superior. Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, <http://www.dges.mctes.pt/DGES/pt/OfertaFormativa/CursosConferentesDeGrau/CiclosAutorizados/>

CURSOS 1º CICLO	ENSINO SUPERIOR PRIVADO
Design e Comunicação Multimédia	Escola Superior Artística do Porto
Design	Escola Superior de Artes e Design
Design de Interiores e Mobiliário	Escola Superior de Artes e Design
Design Integrado	Escola Superior de Artes e Design
Design de Comunicação	Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa
Design	Escola Superior Gallaecia
Design de Comunicação	Escola Universitária das Artes de Coimbra
Design de Equipamento	Escola Universitária das Artes de Coimbra
Design	Instituto de Arte, Design e Empresa - Universitário
Design	Instituto Superior Autónomo de Estudos Politécnicos
Design	Instituto Superior D. Dinis
Design e Produção Gráfica	Instituto Superior de Educação e Ciências
Design de Comunicação	Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes
Design de Comunicação	Universidade Católica Portuguesa - Faculdade de Filosofia
Design	Universidade Europeia
Design	Universidade Lusíada
Design	Universidade Lusíada de Vila Nova de Famalicão
Design	Universidade Lusíada do Porto
Design	Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Produção Gráfica e Design	Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Design de Comunicação	Universidade Lusófona do Porto

Tabela 7 - CURSOS 1º CICLO - ENSINO SUPERIOR PRIVADO, Informação adaptada a partir do Documento da DGES - Direção - Geral do Ensino Superior. Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, <http://www.dges.mctes.pt/DGES/pt/OfertaFormativa/CursosConferentesDeGrau/CiclosAutorizados/>

CURSOS 2º CICLO	ENSINO SUPERIOR PRIVADO
Design de Interiores	Escola Superior de Artes Decorativas
Design	Escola Superior de Artes e Design
Design Gráfico	Escola Universitária das Artes de Coimbra
Branding e Design de Moda	Instituto de Arte, Design e Empresa Universitário
Design de Produção	Instituto de Arte, Design e Empresa Universitário
Design e Cultura Visual	Instituto de Arte, Design e Empresa Universitário
Gestão do Design	Instituto de Arte, Design e Empresa Universitário
Gestão do Design	Instituto Português de Administração de Marketing do Porto
Design Informacional	Instituto Superior de Educação e Ciências
Design	Universidade Lusíada
Design de Produto	Universidade Lusíada
Design de Produto	Universidade Lusíada de Vila Nova de Famalicão
Design de Produto	Universidade Lusíada do Porto
Design	Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Tabela 8 - CURSOS 2º CICLO - ENSINO SUPERIOR PRIVADO, Informação adaptada a partir do Documento da DGES - Direção - Geral do Ensino Superior. Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, <http://www.dges.mctes.pt/DGES/pt/OfertaFormativa/CursosConferentesDeGrau/CiclosAutorizados/>

CURSOS 3º CICLO	ENSINO SUPERIOR PRIVADO
Design	Instituto de Arte, Design e Empresa - Universitário
Design	Universidade Lusíada
Design	Universidade Lusíada de Vila Nova de Famalicão
Design	Universidade Lusíada do Porto

Tabela 9 - CURSOS 3º CICLO - ENSINO SUPERIOR PRIVADO, Informação adaptada a partir do Documento da DGES - Direção - Geral do Ensino Superior. Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, <http://www.dges.mctes.pt/DGES/pt/OfertaFormativa/CursosConferentesDeGrau/CiclosAutorizados/>

Reconhecemos que a aprendizagem e formação em Design está perpetuada à aquisição de saberes, e que estes devem ser valorizados e ilustrados para a prática da profissão, onde são expostos problemas que correspondem às necessidades universais do ser humano. Dai surgiu a necessidade da formação do Designer.

*A formação do designer à procura de um asilo protetor, permanece exposta às variáveis da situação local, e cada tentativa de inserção do design no âmbito tradicional é considerada como mais um paliativo e não como uma solução a longo prazo.*<sup>149</sup>

(Pato, n.d., p. 151)

---

149 Pato, A. M. (n.d.). *A Problemática do Design em Portugal, Responsabilidade Cultural e Social do Designer*. Dissertação para obtenção do Grau de Mestre. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação.

## 3. ARTESANATO COMO IDENTIDADE DO DESIGN

### 3.1. Artesanato fundamentado

O artesanato emerge como fundamento da cultura material e imaterial das sociedades, incorporando relações sociais, económicas e culturais relacionadas com as transformações dos valores das regiões locais, assumindo um universo de significados referenciados por raízes de identidade que refletem valores e tradições autênticas de heranças culturais contextualizadas por identidades. *“Necessitamos, portanto, estudar o artesanato como um processo e não como um resultado, como produtos inseridos em relações sociais e não como objetos voltados para si mesmo.”*<sup>150</sup> (Silveira & Cunha, 2011, p. 1)

#### 3.1.1. Artesanato como conceito

Artesanato começou a ser produzido desde as origens da civilização humana, transportado até aos nossos dias, como herança cultural. Etimologicamente a, *“(...) palavra artesanato é um neologismo francês artisanat, usado pela primeira vez em um artigo publicado pela La Gazette des Mérties, de Estraburgo, França, em 1920 (...).”*<sup>151</sup> (Borges, 2003, p. 13)

---

<sup>150</sup> Silveira, E., & Cunha, J. (2011). *O artesanato urbano e sua relação com o artesanato tradicional e o design*. VI Congresso Internacional de Pesquisa em design. Lisboa: CIPED.

<sup>151</sup> Borges, A. (2003). *Designer não é personal trainer*. (2ª edição ed.). São Paulo: E. Rosari, Ed.

As características básicas do artesanato incidem sobre um processo de produção onde o produto final incide sobre proteção da originalidade, típica de um trabalho manual. O artesão assume o comprometimento pela maioria das fases de produção.<sup>152</sup> (Borges, 2003, p. 14)

Artesanato confirma a importância cultural de uma atividade de subsequência, onde a herança das riquezas e dos valores produzidos na cultura de uma sociedade, se qualificam e demonstram por uma identidade. Assim se fundamenta um conceito de artesanato onde as manifestações culturais mais expressivas de uma sociedade estão refletidas na atividade artesanal, que oferece exemplos de diferentes modos de percepção e apropriação da realidade, segundo juízos qualificados pelas finalidades de decorativo, onde os objetos tem como principal objetivo a procura da beleza e harmonia, utilitário ligado às respostas do usufruto das necessidades existentes na sociedade, conceitual onde os objetos respondem a fundamentos sociais e culturais de uma determinada herança regional, onde os objetos estão relacionados com as práticas tradicionais da sociedade e por fim litúrgicos, objetos com finalidades destinadas às práticas religiosas.<sup>153</sup> (Neto, 2000, p. 5)

Uma das questões principais que se coloca quando se aborda a ambiguidade do artesanato é a sua própria definição. A definição perfilhada pela Unesco<sup>154</sup> em 1997 reflete sobre,

*Produtos artesanais são aqueles confeccionados por artesões, seja totalmente a mão, com o uso de ferramentas ou até mesmo por meios mecânicos, desde que a contribuição direta manual do artesão permaneça como o componente mais substancial do produto acabado. Essas peças são produzidas sem restrições em termos de quantidade e com o uso de matérias - primas de*

---

152 Neto, E. B. (2000). *O que é artesanato*. Curso Artesanato, Módulo 1.

153 Borges, A. (2003). *Designer não é personal trainer*. (2ª edição ed.). São Paulo: E. Rosari, Ed.

154 Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO - acrónimo de United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization). Iniciou a 4 de Novembro de 1946 com o objetivo de contribuir para a paz e segurança no mundo mediante a educação, a ciência, a cultura e as comunicações.

*recursos sustentáveis. A natureza especial dos produtos artesanais deriva de suas características distintas, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, de carácter cultural e simbólico e significativos do ponto de vista social.* <sup>155</sup> (Borges, O caminho

brasileiro, 2011, p. 21)

Sendo Neto (2000), em Novembro de 1996, no decorrer do Seminário Internacional, “Design sem Fronteiras”, com a participação dos membros do Conselho Mundial de Artesanato (WCC) realizado na Colômbia em Bogotá, foi proposto por um membro brasileiro, a seguinte definição para o conceito de artesanato, “Podemos compreender como artesanato toda atividade produtiva de objetos e artefactos realizados manualmente, ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, apuro técnico, engenho e arte.” <sup>156</sup> (Neto, 2000, p. 3)

O conceito de artesanato está diretamente ligado à cultura de um povo, de uma comunidade, identificando-se como um processo de produção manual, onde matérias-primas são transformadas em produtos com significado dentro de uma determinada cultura e tradição, ou seja, conceito. Perante o conceito de artesanato, identificamos exteriorizações culturais advindas de uma sociedade expressas por uma atividade artística, que faculta diferentes modos de percepção e apropriação da realidade, ou seja, encontramos, na cultura de uma sociedade, bens e valores que produzidos, caracterizam comportamentos das sociedades ao longo dos tempos assim como o local onde subsistem.

Segundo Lima (2002), “O universo artesanal não é uma realidade homogénea: pressupõe modos de fazer diferentes, estilos de vida diferentes, visões de mundo diferentes e também estéticas diferentes.” <sup>157</sup> (Lima, 2002, p. 30)

Carniatto (2008, citado por Ferreira, et. Al., 2010), classifica o artesanato, segundo as seguintes categorias, o artesanato indígena é desenvolvido pe-

---

<sup>155</sup> Borges, A. (2011). *Design + Artesanato* (1ª edição ed.). São Paulo: E. T. Nome, Ed.

<sup>156</sup> Neto, E. B. (2000). *O que é artesanato*. Curso Artesanato, Módulo 1.

<sup>157</sup> Lima, R. G. (2002). *Artesanato, produção e mercado: uma via de mão dupla*. São Paulo: P. d. Solidário, Ed.

los próprios segundo as suas tradições, o artesanato tradicional está agregado à vida quotidiana de um grupo, seguidores de tradições e expressões culturais, o artesanato conceitual caracterizado pelas ligações culturais através da inovação e utilização de conceitos ecológicos e naturalistas, o artesanato contemporâneo que se identifica pelos elementos culturais de transição, o artesanato artístico expressa o sentimento estético individual de um determinado autor com inspirações no imaginário e caráter utilitário e por fim o artesanato utilitário é a produção sem características artísticas, são feitas apenas para uso quotidiano dentro de uma comunidade.<sup>158</sup> (Ferreira, Neves, Teixeira, & Rodrigues, 2010, p. 3)

De acordo com Castro (1999, citado por Ferreira, et. Al. 2010) , expõe artesanato como:

*(...) um conjunto de atividades exercidas individualmente ou sob a forma de pequena empresa, ou ainda em unidades de tipo familiar, com intervenção dos artífices em praticamente todas as fases de produção, reproduzindo e/ou criando modelos de objetos utilitários e artísticos, a partir de técnicas tradicionais, imprimindo a cada peça um cunho pessoal com sentido estético.*<sup>159</sup> (Ferreira, Neves, Teixeira, & Rodrigues, 2010, p. 5)

*O estudo desenvolvido por Ferreira (2010) apresenta, o Decreto-Lei nº 41/2001, de 9 de Fevereiro, que publica o Estatuto de Artesão e da Unidade Produtiva Artesanal, circunscreveu as confinantes do artesanato, ao apresentar uma descrição dos conceitos, atividade artesanal, artesão e unidade produtiva artesanal.*<sup>160</sup> (Ferreira, Neves, Teixeira, & Rodrigues, 2010, p. 4)

---

158 Ferreira, A., Neves, M., Teixeira, S., & Rodrigues, C. (2010). *Artesanato têxtil e o design de interiores, percepções de valor dos consumidores portugueses*. Porto: International Conference Global Fashion: Creative and Innovative Contextis.

159 Ferreira, A., Neves, M., Teixeira, S., & Rodrigues, C. (2010). *Artesanato têxtil e o design de interiores, percepções de valor dos consumidores portugueses*. Porto: International Conference Global Fashion: Creative and Innovative Contextis.

160 Ferreira, A., Neves, M., Teixeira, S., & Rodrigues, C. (2010). *Artesanato têxtil e o design de interiores, percepções de valor dos consumidores portugueses*. Porto: International Conference Global Fashion: Creative and Innovative Contextis.



Segundo Ferreira (2010) o Artigo 4º exposto no Decreto-Lei:

*Designa-se por atividade artesanal a atividade económica, de reconhecido valor cultural e social, que assenta na produção, restauro ou reparação de bens de valor artístico ou utilitário, de raiz tradicional ou contemporânea, e na prestação de serviços de igual natureza, bem como na produção e confecção tradicional de bens alimentares.* <sup>161</sup> (Ferreira, Neves, Teixeira, & Rodrigues, 2010, p. 4)

Assim sendo, descrevemos, artesanato como, uma atividade produtiva fundamentada no aproveitamento de meios tradicionais e rudimentares, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade e um conhecimento, hereditário, cultural e tecnológico descrito e expresso por uma união de conceitos como urbanidade, criatividade e modernidade. “O desempenho no artesanato contemporâneo é muitas vezes expresso na associação de meios ou recursos, ou de géneros criativos, ou na criação de estilos híbridos. As tradições são citadas e reinterpretadas.” <sup>162</sup> (Filipe R. A., 2006, p. 38)

### 3.1.2. A Relevância das produções artesanais para o desenvolvimento local

O objeto artesanal é desenvolvido sob fundamentos provenientes dos locais, refletindo as necessidades e as potencialidades que cada região contém. Dotados de valores históricos e culturais, os objetos artesanais, caracterizam vários séculos de conhecimentos que foram sendo difundidas, pela herança cultural, através da sustentação das tradições, que traduzem a identidade dos locais.

Perceber o porquê do artesanato, faz parte de uma herança cultural, é entender a caracterização da história dos locais narrada através do património ilustrados nos objetos.

---

<sup>161</sup> Ferreira, A., Neves, M., Teixeira, S., & Rodrigues, C. (2010). *Artesanato têxtil e o design de interiores, percepções de valor dos consumidores portugueses*. Porto: International Conference Global Fashion: Creative and Innovative Contextis.

<sup>162</sup> Filipe, R. A. (2006). *Transposição dos Objectos Tradicionais para a Contemporaneidade*. Dissertação (Mestrado em Design de Produto). Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa.

*O artesanato é visto como um elemento que faz parte da identidade local e, num mundo global em que as fronteiras são diariamente ultrapassadas, existindo assim o perigo de descaracterização das comunidades, têm-se concertado esforços para proteger os elementos identitários que sejam objeto de diferenciação com outros locais.* <sup>163</sup> (Pereira, 2011, p. 20)

Segundo Pereira(2011), o artesanato é um condutor cultural, que faz parte do património e que contribui para o desenvolvimento dos locais, nomeadamente nos seguintes âmbitos,

- a) Criação de alternativas de emprego e de estímulo às microempresas;
- b) Promoção do crescimento e desenvolvimento de outros setores económicos, como o comércio e o turismo;
- c) Auxílio na divulgação da imagem de um território para o exterior;
- d) Contributo para a manutenção da memória e da identidade de um território;
- e) Estímulo para o intercâmbio geracional, através da passagem de conhecimentos, técnicas e experiências dos mais idosos (os detentores das técnicas de produção artesanal), e os mais jovens, que poderão dar um cunho mais inovador e criativo nas produções artesanais. <sup>164</sup> (Pereira, 2011, p. 22)

Na emergência de valores direcionados para artesanato, ostenta-se o desenvolvimento e a mudanças das sociedades,

*(...) na crescente valorização dos produtos artesanais e o conseqüente aumento da procura de produtos garantidos e com “bilhete de identidade” (sobretudo nos mercados de maior potencial, os urbanos), na crescente disponibilidade económica*

---

<sup>163</sup> Pereira, T. F. (2011). *Desenvolvimento do Artesanato de Peniche*. Mestrado em Gestão do Território e Urbanismo. Lisboa: Universidade de Lisboa Instituto de Geografia e Ordenamento do Território

<sup>164</sup> Pereira, T. F. (2011). *Desenvolvimento do Artesanato de Peniche*. Mestrado em Gestão do Território e Urbanismo. Lisboa: Universidade de Lisboa Instituto de Geografia e Ordenamento do Território

*da população para eleger como fatores importantes no ato da decisão/compra outros elementos que não os preços, na crescente acessibilidade das populações não rurais aos produtos tradicionais através da multiplicação dos pontos de venda (nomeadamente as grandes e médias superfícies para os produtos agro-alimentares, mas também as unidades comerciais especializadas e as feiras/mostras) e na grande aceitação, por parte do mercado consumidor, dos produtos regionais devido à forte imagem de qualidade e genuinidade a eles associada e à procura pela autenticidade dos produtos associados a uma origem geográfica.* <sup>165</sup> (Pereira, 2011, pp. 25-26)

Neste sentido o impacto do artesanato, para o desenvolvimento local, esta presente no,

*(..) o reforço da identidade dos territórios e das populações, valorizando a componente cultural e o impulso económico, como fator de geração de emprego, oportunidades de negócio e suporte a outras atividades, como p.e., o turismo.* <sup>166</sup> (Pereira, 2011, p. 26)

O artesanato é mentor da configuração da identidade local, transporta nos seus objetos artesanais características de identidade cultural local. São nestes objetos que se consegue visualizar contextualizações temporais, fundamentadas por características estéticas que retratam por um lado a herança de identidade e por outro a evolução um desenvolvimento. Ao analisar as relações entre cultura e identidade, Cucho (1999), comprova que as incertezas sobre a identidade encaminham-se frequentemente à questão da cultura, onde a identidade pertence a uma descrição social. <sup>167</sup> (Cucho, 1999, p. 6)

Analisando o pensamento do autor, associamo-lo à interpretação da im-

---

<sup>165</sup> Pereira, T. F. (2011). *Desenvolvimento do Artesanato de Peniche*. Mestrado em Gestão do Território e Urbanismo. Lisboa:

Universidade de Lisboa Instituto de Geografia e Ordenamento do Território

<sup>166</sup> Pereira, T. F. (2011). *Desenvolvimento do Artesanato de Peniche*. Mestrado em Gestão do Território e Urbanismo. Lisboa:

Universidade de Lisboa Instituto de Geografia e Ordenamento do Território

<sup>167</sup> Cucho, D. (1999). *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru, EDUSC, Ed., & V. Ribeiro, Trad.

portância dos fundamentos de uma identidade cultural presente em objetos artesanais que evidencia e caracterizam os locais. Neste sentido percebemos a importância desta analogia que se encontrou presente desde sempre, na caracterização da evolução social, cultural e regional(local). Os objetos artesanais pronunciam, descrevem e narram acontecimentos, vivências, de uma cultura, de um determinado local alcançando assim, um determinado mérito no desenvolvimento da identidade local.

Segundo Cunha (2011),

*Todo o produto artesanal traz consigo uma marca identitária. Ele plasma a cultura, o modo de “estar” de todos os povos e de cada povo. Ele “ancorado” aos “locais e à “escola”, é chave, é trave, para manter a tradição. Ele conserva a sua imagem e permanece “idêntico” às suas raízes. A utilidade não lhe é estranha, e satisfazer necessidades também é seu desígnio.* <sup>168</sup>(Cunha, 2011, p. 81)

Adotado o pensamento do autor, transcrevemos também suas perguntas e resposta sobre a concordância existente entre os produtos artesanais e os valores que transportam.

*(...) mas todos estes produtos são artesanato tradicional?” e os outros, distos artesanato moderno, contemporâneo, também não são marcas culturais? E os produtos massificados também não são marcas culturais? E as nossas respostas são: Não duvidamos que o artesanato tradicional é aquele que identifica, em definitivo e em permanência, a sua origem, com ela plasmando a cultura de um povo! (...)Não duvidamos que o artesanato contemporâneo(...) tem identidade, mas datada, volátil, por isso precíval! Não duvidamos que o produto massificado tem identidade cultural, mas permanente datada, por isso sempre volátil e precíval, muito rapidamente!* <sup>169</sup>(Cunha, 2011, p. 81)

---

<sup>168</sup> Cunha, G. (2011). *Artesanato - questões da comercialização*. Coimbra: C. d. Cearte, Ed.

<sup>169</sup> Cunha, G. (2011). *Artesanato - questões da comercialização*. Coimbra: C. d. Cearte, Ed.

Parece-nos incontestável, apresentar o consenso da importância da relação entre a produção artesanal com o desenvolvimento local.

*O artesanato é uma atividade que se situa no cruzamento de várias áreas económicas e sociais da sociedade, sendo um marco importante no âmbito do Desenvolvimento Local, com especial incidência no âmbito da preservação da identidade e da imagem, que os territórios têm vindo a criar ao longo dos tempos, sendo algo que pode considerar como um marco que torna as comunidades únicas, e por si só diversas do ponto de vista histórico-cultural.* <sup>170</sup> (Pereira, 2011, p. 27)

Neste sentido o artesanato é entendido, como a atividade que se encontra no hibridismo de distintos âmbitos económicas e sociais da sociedade, contendo a relevância no desenvolvimento local, onde a preservação da identidade dos locais se manifesta num assunto essencial de relevo, indo ao encontro da preservação da herança nos conteúdos históricos e culturais.

*O artefato artesanal, um artefato cultural por excelência, não se apresenta apenas como uma invenção para fruição dos indivíduos. Antes, torna-se um artefato através do processo em que, visto de forma simplificada, a produção e consumo são articuladas para formar uma unidade temporária; pois as necessidades e os desejos são fluidos e inconstantes na modernidade.* <sup>171</sup> (Cunha, 2011, p. 111)

### 3.2. Artesanato e design, exteriorizações de identidade

O design e o artesanato, compreendem conformidades na relação da história e do objeto, onde a exteriorização e a representatividade da herança cultural é transportada para os objetos, como património cultural, pelas as alusões, configurações e reconstruções de identidades.

---

<sup>170</sup> Pereira, T. F. (2011). *Desenvolvimento do Artesanato de Peniche*. Mestrado em Gestão do Território e Urbanismo. Lisboa: Universidade de Lisboa Instituto de Geografia e Ordenamento do Território

<sup>171</sup> Cunha, G. (2011). *Artesanato - questões da comercialização*. Coimbra: C. d. Cearte, Ed.

### 3.2.1. Artesanato e design como expressões culturais

A atividade do design faz parte do quotidiano e assemelha-se com a atividade do artesanato como configuração e estrutura da procura de soluções para os problemas existentes no quotidiano. Neste sentido, é importante analisar que as novas configurações de abordagem, o crescimento das novas tecnológicas e as evidências culturais podem não estar apenas dependentes apenas das mudanças trazidas pela revolução industrial. Referimos neste contexto, a existente relação com a questão artesanal e o design, como formas de expressão que existem para expressar fundamentos de uma identidade cultural. As interações entre o design e o artesanato surgem, através das transformações e reinterpretação da produção de objetos associados aos costumes culturais.

O artesanato, apresenta-se como uma atividade à qual podemos orientar para os contextos económicos e culturais que se evidencia pelo seu caráter primordial de desenvolvimento rural. Fundamentamos a sua característica expressiva no domínio em que :

*(...) é um conceito que durante muito tempo se manteve pouco preciso e a sua definição bastante ambígua devido à marginalização que este sector conheceu, sendo o seu reconhecimento um processo muito recente (apesar de ser uma atividade bastante antiga). O artesanato é entendido como uma arte antiga detida apenas por alguns artesãos ou artífices como um ofício manual. Estes, após uma aprendizagem, transformavam com as mãos a matéria-prima em utensílios ou objetos bastante úteis à vida quotidiana.* <sup>172</sup> (Ferreira, Neves, Teixeira, & Rodrigues, 2010, p. 4)

O artesanato representa formas materiais e simbólicas referentes a um valor cultural distinguindo as diferenças de identidade entre as sociedades. Segundo Bauman (2001), as identidades culturais dos objetos artesanais suportam alterações contínuas numa a visão histórica de reconstrução e

---

<sup>172</sup> Ferreira, A., Neves, M., Teixeira, S., & Rodrigues, C. (2010). *Artesanato têxtil e o design de interiores, percepções de valor dos consumidores portugueses*. Porto: International Conference Global Fashion: Creative and Innovative Contextis.

reinterpretação.<sup>173</sup>(Bauman, 2001, p. 31)

*Um produto deliberado da mão-de-obra humana é um artefato cultural na medida em que vem sendo constituído através de um percurso sentidos e práticas sociais. Assim, a produção dos sentidos através da linguagem e das práticas sociais como instancias de significação vêm constituindo os significados do artefato cultural.*<sup>174</sup>( Cunha, 2011, p. 101)

O artesanato sobrevive aos processos tecnológicos presentes na sociedade oriundos da industrialização e o design acompanha-os. Objetos que confrontam design e artesanato têm como propósito o aperfeiçoamento dos métodos e técnicas produtivas. A aproximação do design com o artesanato proporciona exercícios criativo que envolvem saberes da cultura do designer e do artesão que fazem emergir novas soluções de objetos, embebidos em aspetos culturalmente ricos. Analogia presente entre o design e o artesanato pelos valores que ultrapassam a aspetos inerentes à funcionalidade.

De acordo com Cipiniuk, (2006, citado em Moura 2011),

*O universo cultural do material é fundado em antigas bases sociais, influenciadoras da percepção e do comportamento dos artistas, artífices, artesãos e designers, fornecendo sentido e entendimento às suas criações. Assim, os traços simbólicos e culturais dos materiais passam pelos aspectos fenomenológicos suscetíveis e passíveis de apresentarem, aos objetos, sentidos estéticos e de uso.*<sup>175</sup>(Moura, 2011, p. 54)

A transposição das heranças culturais das sociedades tanto ocorre na atividade do design como na atividade artesanal. São duas formas de comu-

---

173 Bauman, Z. (2001). *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.

174 Cunha, G. (2011). *Artesanato - questões da comercialização*. Coimbra: C. d. Cearte, Ed.

175 Moura, A. N. (2011). *A influência da cultura, da arte e do artesanato brasileiros no design nacional contemporâneo: um estudo da obra dos irmãos campana*. Belo Horizonte: Programa de Pós Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas

Gerais - UEMG como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Design.

nicar de forma expressiva que transitam a descodificação de símbolos para produtos inerentes as necessidades do quotidiano.

Na conceção e desenvolvimento de produtos estão presentes nas promoções de comunicação das origens e do valor da criação que se estende à compreensão profunda da essência da identidade que cultural. O design e o artesanato manifestam a cultura como agentes mediadores das relações e valores das sociedades, onde a concretização, a materialização de ideias abstratas e subjetivas se apresentam como objetivos no desenvolvimento do estudo do objeto.

Entender o design e o artesanato como atividades projetuais que ponderam, as relações dos aspetos de uso, de contexto, estéticos e semióticos configurados perante as ligações dos indivíduos com os objetos.

O design e o artesanato, exercem uma influência semiótica no que diz respeito à transmissão da informação, que se expressam, constroem em linguagens culturais. Perante os valores expressos congregados a produtos e serviços, o designer e o artesão comunicam e articulam informação que contribui para a formação de paradigmas culturais. São os verdadeiros criativos que expressão transpondo os fundamentos da cultura nos objetos, alimentando assim, uma maior herança cultural material.

*(...) espera-se que o designer, associado ao artesão, seja capaz de identificar referências da cultura local e contribuir para a revitalização do produto artesanal, produzindo novos significados, revelando aspectos de valor cultural e garantindo a sua sustentabilidade na pós-modernidade.* <sup>176</sup> (Freitas, Costa, & Menezes, 2008, p. 4)

Design e artesanato uma atividade projetual responsáveis pelo desenvolvimento de objetos produzidos num universo para serem compreendidos como fontes importantes da cultura material de uma herança da identidade cultural sociedade.

---

<sup>176</sup> Freitas, A., Costa, A., & Menezes, M. (2008). *O design e a produção artesanal na pós - modernidade*. 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: Associação de Ensino e Pesquisa de Nível superior de Design do Brasil.



*É preciso acreditar em uma forma de organização social, onde o valor do indivíduo predomine, onde a identidade se particularize na experiência do ser humano no movimento da cultura, e que o design seja capaz de unir a demanda da arte ao mercado. Neste contexto, o artesão como detentor da técnica e da experiência da cultura associada ao local de origem, une-se ao design para expandir a percepção, compartilhar conhecimentos e atualizar o desenho.*<sup>177</sup> (Freitas, Costa, & Menezes, 2008, p. 4)

### 3.2.2. Contributo do design em exteriorizações artesanais

Perante a valorização do produto de origem artesanal, que se apresenta como entendedor de necessidades de satisfação de necessidades e programador de identidades que caracterizam um território, o design particulariza os seus objetivos perante a união presente entre os objetos artesanais e as suas funções futuras de satisfação de necessidades sociais e culturais.

A inclusão de metodologias de design no estudo e processo artesanal demanda que o designer deva ter em consideração um trabalho onde o entendimento das tradições e costumes da sociedade, se encontre adjacente pelos artesãos.

*A aproximação entre designer e artesãos é, sem dúvida, um fenómeno de extrema importância pelo impacto social e económico que gera e por seu significado cultural.(...)O designer passa, no mínimo, a ter acesso a uma sabedoria empírica, popular, à qual não teria entrada por outras vias, além de obter um mercado de trabalho considerável. O artesão, por sua vez, tem ao menos a possibilidade de interlocução sobre a sua prática e de um intervalo no tempo para refletir sobre ela.*<sup>178</sup> (Borges, 2011, p. 137)

---

177 Freitas, A., Costa, A., & Menezes, M. (2008). *O design e a produção artesanal na pós - modernidade*. 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: Associação de Ensino e Pesquisa de Nível superior de Design do Brasil.

178 Borges, A. (2011). *Design + Artesanato*. (1ª edição ed.). (E. T. Nome, Ed.) São Paulo: LBTM.

A intervenção do designer no artesanato determina uma benéfica parceria onde respeito e diálogo, entre o designer e o artesão promovem processos de criação e de produção artesanal onde exista a caracterização dos produtos originais, a manifestação de tipologias e outros componentes de reconhecimento e identificação cultural de uma determinada região ou grupo social.

*Acreditamos na contribuição, intervenção responsável do profissional educador de design, unicamente por apoiar na tradução da cultura potencializar no uso da técnica particular do artesão na evolução e transformação da matéria-prima, e ativar os processos de criação e concepção de produtos artesanais “vivos” e impregnados de emoção e valor cultural!*<sup>179</sup> (Freitas, Costa, &

Menezes, 2008, pp. 4-5)

A atividade de design, preocupa-se na resolução de enigmas, onde o intuito é desenvolver soluções que possam ser aplicadas e produzidas como componente de método evolutivo, onde a persistência no desenvolvimento de um produto artesanal é objetivo principal seguidor de fundamentos direcionados com os estudos práticos, com a matéria - prima, com a técnica, e com a comercialização.

O designer exercita a sua atividade de conhecimento, proporcionando o relacionamento com aperfeiçoamento e a inovação de produtos com conteúdos projetuais de sustentabilidade e a qualidade de vida da sociedade. A relação do seu trabalho com o trabalho do artesão, alcança o entendimento de como o design pode ser capaz de enaltecer a identidade cultural de uma região, por meio do trabalho tradicional.

*As comunidades artesãs são um dos principais meios sociais em que o designer pode atuar como facilitador do conhecimento, contribuindo tanto para o aprimoramento e a inovação de produtos como para a sustentabilidade e a qualidade de vida da*

---

179 Freitas, A., Costa, A., & Menezes, M. (2008). *O design e a produção artesanal na pós - modernidade*. 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: Associação de Ensino e Pesquisa de Nível superior de Design do Brasil.

*sociedade. O estudo da interferência do designer em grupos artesãos concebe o entendimento de como o design pode ser capaz de enaltecer a identidade cultural de uma região, por meio do modo de fazer tradicional.*<sup>180</sup> (Barauna & Silveira, 2006, p. 5)

O objetivo da atividade do design perante o artesanato é de ajudar o artesão na elaboração e construção de novos produtos, de forma integradora, tendo como base as suas heranças sócio-culturais, e suas técnicas. Neste sentido a maior preocupação do designer é a intervenção nos objetos artesanais sem os despersonalizar, valorizando-os e reforçando-os pelas suas tradições regionais. *“A aproximação do design ao artesanato apresenta-se como uma fonte de inspiração e criação dando origem a objetos mais adequados aos nossos dias, baseados no saber e na arte do passado.”*<sup>181</sup> (Ferreira, Neves, Teixeira, & Rodrigues, 2010, p. 5)

O designer, alcança o papel de intermediário onde a simbologia e a função assumem uma função necessária na caracterização do objeto artesanal. O profissional de design atribuir-se como colaborador na elaboração, no entanto este estudo de criação deve ser uma função realizada em conjunto com o artesão. Como sabedor do conhecimento projetual, o designer tem a obrigação de direcionar os percursos que o artesão pode reconhecer e identificar como primordiais nos seguimentos de desenvolvimento dos produtos.

*Cabe ao profissional de design desenvolver sensibilidade para perceber o artesão na totalidade da sua experiência cultural, original e individual. Conhecer todo o processo de produção artesanal, identificar valores técnicos e culturais do ambiente local e partilhar conhecimento e experiências individuais.*<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> Barauna, D., & Silveira, J. (2006). *A interferência do Profissional de Design na Produção Artesanal*. Paraná: 7º Congresso de Pesquisa & Desenvolvimento em Design.

<sup>181</sup> Freitas, A., Costa, A., & Menezes, M. (2008). *O design e a produção artesanal na pós - modernidade*. 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: Associação de Ensino e Pesquisa de Nível superior de Design do Brasil.

<sup>182</sup> Freitas, A., Costa, A., & Menezes, M. (2008). *O design e a produção artesanal na pós - modernidade*. 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: Associação de Ensino e Pesquisa de Nível superior de Design do Brasil.

(Freitas, Costa, & Menezes, 2008, p. 4)

Neste contexto, o designer, interpreta a inovação na produção de produtos artesanais, conforme o enaltecimento da identidade cultural das sociedades, onde o desenvolvimento artesanal é enaltecido pelas particularidades e especificidades sociais e culturais de uma região. O artesão tendo conhecimento destes conteúdos, o seu produto passa a ser reconhecido no mercado como um produto fundamentado por princípios projetais, onde a excelência se encontra na inovação estética e cultural, unindo o moderno e o tradicional.

*A interferência de um profissional de design na produção artesanal de um grupo, comunidade ou cooperativa, caracteriza-se assim, por inúmeras ações. E para que estas possam ser utilizadas de maneira satisfatória e progressiva é preciso que os designers, acima de tudo, respeitem as habilidades e as peculiaridades dos artesãos, não só ensinando com também aprendendo. Só dessa maneira, pode-se garantir que da união entre artesãos e designers nascerá ou se fortalecerá um empreendimento social capaz de gerar renda e criar uma consciência de futuro sustentável.*<sup>183</sup> (Barauna & Silveira, 2006, pp. 14-15)

### 3.3. Na periferia do artesanato

*A flora e a fauna do hemisfério norte, com seus ursos - polares, cisnes, montanhas nevadas e buquês de edelvais, compuseram um imaginário que se disseminou nos bordados e nas pinturas de superfícies de objetos artesanais pais afora, numa notável dissociação entre o cotidiano do artesão e seu trabalho.*<sup>184</sup> (Borges, 2011, p. 97)

---

<sup>183</sup> Barauna, D., & Silveira, J. (2006). *A interferência do Profissional de Design na Produção Artesanal*. Paraná: 7º Congresso de Pesquisa & Desenvolvimento em Design.

<sup>184</sup> Borges, A. (2011). *Design + Artesanato* (1ª edição ed.). (E. T. Nome, Ed.) São Paulo: LBTM.

### 3.3.1. O Papel do designer e do artesão

*Para Crocco (2002), artesãos e designers podem ser assim definidos: os primeiros são detentores de habilidades manuais e tradicionais provindas de um coletivo, suas características são de informalidade e de caráter empírico. Já os designers são profissionais formados dentro de uma sistemática de conhecimentos que direcionam a projeção de um produto para uma necessidade específica do mercado ou de um cliente.*<sup>185</sup> (Silveira &

Cunha, 2011, p. 2)

O designer é um profissional que procura e desenvolve projeto em divergentes sistemas produtivos, onde o estudo do comportamento do consumidor e os entendimentos das possibilidades de mercado, são pontos de estudo metodológicos que seguem considerações funcionais e formais. Assume-se como uma atividade estratégica, que se caracteriza pela relação existente entre as necessidades existentes nas atividades do indivíduo com a indispensabilidade da procura de novas soluções, inovação.

Uma identificação de fundamentos culturais para entender um mundo dominado por saberes intelectuais. Na opinião de Mills (2009),

*(...) o designer é um criador e um crítico da estrutura física da vida privada e pública. Ele representa o tipo de sensibilidade que permite aos homens inventar um mundo de objetos diante do qual eles ficam encantados e os quais se sentem encantados em usar. O designer é parte da unidade da arte, da ciência e do saber. Isso, por sua vez, significa que ele partilha um valor fundamentado, que é o denominador comum da arte, da ciência e do saber e também a própria raiz do desenvolvimento humano.*

<sup>186</sup>(Mills, 2009, p. 76)

---

<sup>185</sup> Silveira, E., & Cunha, J. (2011). *O artesanato urbano e sua relação com o artesanato tradicional e o design*. VI Congresso Internacional de Pesquisa em design. Lisboa: CIPED,

<sup>186</sup> Mills, C. W. (2009). *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: J. Z. Ed., Ed.

O artesão, distingue-se pela prática de atividades manuais. Assumindo um trabalho isolado, procura uma cooperação na produção a quando exigências diferenciadas e necessárias, conseguindo assim conceber e arquitectar o objeto portador de princípios e componentes culturais.

*O artesão foi e é um construtor de artefatos dotado de uma criatividade especial, a da melhoria progressiva dos produtos na, perspectiva do utilizador. A sua obra caracteriza-se pela realização manual com a ajuda de um mínimo de ferramentas e pelo controlo quase absoluto do ciclo que vai da concepção, à realização e utilização. Por outro lado os objectos designados como “objectos de design” não passam de “exploração de novas formas, a especulação estética de materiais e técnicas. a atualização das linguagens por referência à variação dos padrões de consumo.*<sup>187</sup> (Grácio, Guedes, & Rodrigues, 2011, p. 2)

Embora as atividades do designer e do artesão consistam no envolvimento da produção de objetos existem diferenças que se encontram e distinguem, perante as visões e conceções de trabalho de cada área de intervenção, no artesanato o artesão visiona e executa, e no design o designer visiona, projeta.

O designer está inserido na produção de produtos artesanais, onde o seu papel emerge como elemento de equipa para contribuir com os seus conhecimentos, para que seja alcançado nos objetos um cunho diferenciado que o torne mais atrativo ao consumidor, alcançando assim competitividade e qualidade no processo de criação, podendo dessa forma ser produzidos não somente por artesões mas por designers.

*A utilização do design na produção do artesanato agrega maior valor comercial e produtos com diferencial e que estejam inseridos dentro da atualidade sem perder sua identidade, ou seja, na introdução de mensagens que expressem o imaginário da*

---

187 Grácio, A., Guedes, L., & Rodrigues, S. (2011). *Design Vs. Artesanato*. VI Congresso Internacional de Pesquisa em Design.

Lisboa: CIPED.

*cultura e valores fixados nas comunidades tradicionais. Tanto o produto de design, assim como o artesanato estão socialmente envolvidos pelas causas da globalização.*<sup>188</sup> (Grácio, Guedes, & Rodrigues, 2011)

O artesão é na maioria dos momentos o único interveniente desde o início até ao fim do processo de produção, enquanto que no design, poderemos enumerar diferentes intervenientes. Isto aponta para a ideia em que no artesanato sobrevém um trabalho individual e solitário e no design subsiste o trabalho de equipa.

*O papel do artesão serio requer que o trabalhador cultural permaneça um trabalhador cultural , e que produza para outros produtores culturais e para círculos e públicos compostos por pessoas que tenham alguma compreensão do que está envolvido em sua produção.*<sup>189</sup> (Mills, 2009, p. 79)

O designer, projeta e determina o seu trabalho, iniciando o seu estudo pelo desenvolvimento da sua ideia e prescreve todo o projeto técnico para ser produzido por outro ou outros profissionais, tendo como juízo uma execução mecanizada e uma produção em série. Neste contexto o artesão, entende os seus objetos como artefactos pois, apresenta-se como o criador que subjuga todas as etapas de produção, tendo os seus produtos um resultado do trabalho manual, com pouca ou nenhuma intervenção industrial.

*O designer projeta o produto para ser fabricado por outros; cada um na sua área de especialização, facilitando assim o trabalho de todos. Cria-se uma linha de trabalho, cada um é especialista numa parte da produção e, desta forma, é raro encontrar-se um produto industrial com a indicação de quem o fez; são muitos os intervenientes. Todos os produtos são iguais, ao contrário dos produtos de fabrico artesanal que são únicos.*<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> Grácio, A., Guedes, L., & Rodrigues, S. (2011). *Design Vs. Artesanato*. VI Congresso Internacional de Pesquisa em Design.

Lisboa: CIPED.

<sup>189</sup> Mills, C. W. (2009). *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: J. Z. Ed., Ed.

<sup>190</sup> Ferreira, A., Neves, M., & Rodrigues, C. (2012). *Design e Artesanato: um projeto sustentável*. Redige,

(Ferreira, Neves, & Rodrigues, 2012, p. 5)

*O artesão participa em todo o processo de fabricação do produto, ele é o único autor do produto. Desta forma, a produção artesanal caracteriza-se pelo domínio do artesão em todas as fases do processo de produção: aquisição de matéria-prima, projeto, domínio das técnicas e processos de produção e, por fim, a comercialização do produto junto do consumidor.*<sup>191</sup> (Ferreira,

Neves, & Rodrigues, 2012, p. 5)

Entendemos que os produtos artesanais distinguem-se e particularizam-se dos restantes, pelos métodos artesanais.

*O artesão - designer projeta e produz o produto, enquanto o designer industrial projeta o produto e, ao fazê-lo, prescreve o processo, compreendendo as suas virtudes e limitações, mas não é o mestre do processo no mesmo sentido em que o artesão o é.*<sup>192</sup> (Araújo, 1995, p. 13)

### 3.3.2. As particularidades do artesanato

Desde a antiguidade, que o ser humano passou a produzir suas peças e ferramentas para o trabalho agrícola, atribuindo ao artesanato o caráter funcional, onde alcança os objetivos relacionados com a usabilidade onde deve predominar os conceitos de prático, utilitário, acessível e tangível.

O artesanato advém de fontes de inspiração, nas culturas e identidades de diferentes regiões, países e continentes, que permanecem inquestionáveis ao longo do tempo. As principais características destas heranças, dos ditos objetos artesanais são a utilidade, a funcionalidade, o método produtivo, o desenvolvimento em pequena escala e a exclusividade, pela interpretação da cultura e da história local, favorecida pela utilização de matéria-prima disponível dos locais. O artesanato, como um conjunto de peças que trans-

---

<sup>191</sup> Ferreira, A., Neves, M., & Rodrigues, C. (2012). *Design e Artesanato: um projeto sustentável*. Rio de Janeiro: Redige.

<sup>192</sup> Araújo, M. (1995). *Engenharia e Design do Produto*. Lisboa: Universidade Aberta.



portam originalidade e singularidade, emergem como uma conjugação das condições e princípios étnicos, culturais, económicos, sociais que envolvem o quotidiano da sociedade.

Segundo Milles (2009),

*Como ideal, o artesanato representa a natureza no desenvolvimento humano como um todo. Como prática, o artesanato representa o papel clássico do artesão independente que faz seu trabalho em estreita interação com o público, que por sua vez participa dele.*<sup>193</sup> (Milles, 2009, p. 76)

O artesanato produzido num determinado território é diferenciador pela exclusividade, fundamentada pelos conteúdos relacionados com forma de conceber e produzir de acordo com a interpretação da cultura e da história local.

Chiti (2003), aponta três características subjacentes ao artesanato que o caracteriza. *“Manualidade, Praticidade, tangibilidade, tipicidade e tridimensionalidade”*.<sup>194</sup>(Chiti, 2003, p. 311) Características relacionadas com a historicidade, aceitação, tradição e cultura.

*Significa dizer que na produção artesanal, individual ou coletiva, a atividade manualizada deve ser predominante. O uso de ferramentas deve ser restrito, admitindo-se a utilização eventual de soldadoras, polidoras, teares ou tornos, desde que não impeçam o contato direto do artesão com a matéria-prima, pois tal contato humaniza o objeto e da identidade ao produto.(...) Ser típico significa ter historicidade, aceitação e estar respaldado pela tradição e cultura. A tipicidade não atua como característica independente, estando condicionada pela durabilidade e pelo volume. No primeiro caso, exclui os alimentos típicos. No segundo, restringe os bordados sem aplicação funcional e os*

---

<sup>193</sup> Mills, C. W. (2009). *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: J. Z. Ed., Ed.

<sup>194</sup> Chiti, J. F. (2003). *Artesania, Folklore y Arte Popular*. In E. Buenos Aires: Condorhuasi, Ed.

*desenhos, por serem de natureza bidimensional.*<sup>195</sup> (Chiti, 2003, p. 313)

Às características do artesanato apontadas por Chiti (2003), pode ser acrescentada a seriação em pequena escala. Tais características são aceites em diferentes regiões, países e continentes e permanecem inquestionáveis ao longo do tempo. O que diferencia o artesanato produzido em determinado território, conferindo-lhe exclusividade, é basicamente a forma de conceber e produzir artefactos de acordo com a interpretação da cultura e da história local, favorecida pela utilização de matéria-prima disponível no território.

O artesanato identifica e interpreta a objeto entre as relações do projeto e do trabalho e da produção e do consumo. Apresenta-se como um trabalho cultural que produz objetos culturais. Para Mills (2009), é um género de trabalho e um método de vida que se exprime segundo a imaginação de um *“produto acabado, muitas vezes enquanto o cria e, mesmo que não o fabrique, vê e compreende o sentido de seu próprio esforço em termos do processo total de sua produção.”*<sup>196</sup> (Mills, 2009, p. 77), segundo,

*(...) um plano e execução estão unificados, e em ambos o artesão é mestre da atividade e de si mesmo no processo. O artesão é livre para começar o seu trabalho de acordo com o próprio plano, e durante o trabalho é livre para modificar sua forma e modo de sua conformação.*<sup>197</sup> (Mills, 2009, p. 78)

Segundo um trabalho livre onde, *“(...) o artesão é capaz de aprender com seu trabalho, de desenvolver bem como de usar suas capacidades. Seu trabalho é, então para ele um meio de se desenvolver a si mesmo como homem bem como de desenvolver sua habilidade.”*<sup>198</sup> (Mills, 2009, p. 79)

Segundo a expressão do *“próprio ato de criar calor económico; está traba-*

---

<sup>195</sup> Chiti, J. F. (2003). *Artesanía, Folklore y Arte Popular*. In E. Buenos Aires: Condorhuasi, Ed.

<sup>196</sup> Mills, C. W. (2009). *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: J. Z. Ed., Ed.

<sup>197</sup> Mills, C. W. (2009). *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: J. Z. Ed., Ed.

<sup>198</sup> Mills, C. W. (2009). *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: J. Z. Ed., Ed.

*lhando e se divertindo no mesmo ato; seu trabalho é um poema de ação. E por fim segundo um mero distribuidor que é a chave tanto para o consumo quanto para a produção.*<sup>199</sup> (Mills, 2009, p. 78)

Para Mills (2009), o objetivo do artesanato passa por um arquétipo concebido que compreende seis características principais,

*(...) não há nenhum motivo velado em ação além do produto que está sendo feito e dos processos de sua criação. Os detalhes do trabalho diário são significativos porque não estão dissociados, na mente do trabalhador, do produto do trabalho. O artesão é, por conseguinte, livre para aprender com o seu trabalho, e para usar e desenvolver suas capacidades e habilidades na execução do mesmo. Não há ruptura entre trabalho e diversão, ou trabalho e cultura. O modo como o artesão ganha seu sustento determina e impregna todo o seu modo de vida.*

200 (Mills, 2009, p. 59)

Entenderemos que o artesanato não predomina sem o desenvolvimento adequado de uma sociedade.

*A sociedade humana, em suma, deveria ser constituída em torno do artesanato como a experiência central de um ser humano não alienado e a própria raiz do livre desenvolvimento humano. A maneira mais frutífera de definir o problema social é perguntar como semelhante sociedade pode ser construída. Pois o mais elevado ideal humano é: tornar-se um bom artesão.*<sup>201</sup> (Mills,

2009, p. 79)

O artesanato expressa o tempo e o valor num ato de criação de experiências vividas num passado que prepondera e atinge o presente e define as experiências futuras.

---

199 Mills, C. W. (2009). *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: J. Z. Ed., Ed.

200 Mills, C. W. (2009). *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: J. Z. Ed., Ed.

201 Mills, C. W. (2009). *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: J. Z. Ed., Ed.

## 4. DESIGN ECOLÓGICO COMO ESTUDO INTERVENÇÃO NOS OBJETOS

### 4.1. Contextualização do design ecológico

*Muitas vezes o encontro entre a atividade de projetar e o ambiente foi definido com o termo ecodesign. Mesmo que, como veremos, atualmente seja mais correto utilizar outras expressões mais específicas, partiremos de algumas considerações sobre o ecodesign para assim poder definir melhor o nosso campo de aplicação. ( e também, de qualquer maneira, a palavra ecodesign ainda é, hoje, muito utilizada) Mas, que coisa se entende sob o termo ecodesign?*<sup>202</sup> (Manzini & Vezzoli, 2002, p. 17)

#### 4.1.1. Origens e conceito de design ecológico

Em 1870 o cientista alemão Ernst Haeckel<sup>203</sup> para particularizar e descrever

---

202 Manzini, E., & Vezzoli, C. (2002). *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: UPS, Ed.

203 Biólogo, zoólogo e médico alemão, Ernest Haeckel nasceu em Potsdam, Prússia, em 16 de fevereiro de 1834. Formou-se em medicina pela Universidade de Berlim em 1857. Abandona a medicina e abraça a zoologia, concordava com as teses evolucionistas de Charles Darwin, trabalhou na classificação animal, verificando se esta se relacionava com a natureza dos organismos inferiores, protozoários e esponjas. Tornou-se professor de zoologia na Universidade de Jena, em 1862. Publicou as seguintes obras: *Morfologia Geral dos Organismos*, 1866; *História Natural da Criação*, 1868; e outros relatos científicos como *Antropogénia e a Filogenia sistemática*; *Monismo*; *Origem do Homem*; *Religião e Evolução*, e *As Maravilhas da Vida*. Na obra "Morfologia Geral dos Organismos", criou o termo ecologia. Em base científica, a ciência ecológica tem como base a noção

o conceito da ciência que estuda os ecossistemas, concebe o termo ecologia defendendo-o e apresentando-o como,

*(...) ecologia, queremos designar o conjunto de conhecimentos relacionados com a economia da natureza - a investigação de todas as relações entre o animal e seu ambiente orgânico e inorgânico, incluindo suas relações, amistosas ou não, com as plantas e animais que tenham com ele contacto direto ou indireto, - numa palavra, ecologia é o estudo das complexas inter-relações, chamadas por Darwin de condições da luta pela vida.*<sup>204</sup> (Ecologia, 2010)

Muitas vezes o encontro entre a atividade projetual e o meio ambiente foi definido segundo princípios provenientes da ecologia. Veremos que o termo design ecológico, foi definido pela articulação dos seus dois campos semânticos, a ação de projetar e a própria tipologia ambiental, a ecologia.

Se com o termo ecologia alcançamos a analogia de duas palavras provenientes do grego, a primeira oikos que é o termo utilizado para designar casa e a segunda, logos que significa estudo, igualmente compreendemos a junção das duas palavras em algo similar como, o estudo da casa, referindo casa, neste contexto, ao lugar onde se vive e a uma grandeza mais abrangente que difunde para o planeta onde vivemos.<sup>205</sup>(Ecologia, 2010) Por outro lado, o termo design ecológico desperta, para a atuação entre um vasto conjunto de atividades projetuais que tem como objetivo, a conceção de objetos seguidores de estudos que correspondam às considerações referentes ao impacto ambiental.

Considerando o design como uma atividade inerente ao ser humano, como criador e transformador do ambiente em que vive, e analisando-o com a

---

de interdependência e a solidariedade entre seres vivos e o meio ambiente, um ser não vive sem o outro. Haeckel buscou elaborar um ciclo que ilustrasse se todo processo de evolução dos animais unicelulares até o homem, combatia os preconceitos dogmáticos e científicos da Religião Católica. Faleceu em Jena, Alemanha, em 9 de agosto de 1919.

204 Ecologia. Obtido de [Http://www.ecologia.ufrn.br/contexto.htm](http://www.ecologia.ufrn.br/contexto.htm). Obtido em Março de Outubro de 2010

205 Ecologia. Obtido de [Http://www.ecologia.ufrn.br/contexto.htm](http://www.ecologia.ufrn.br/contexto.htm). Obtido em Março de Outubro de 2010

história social e cultural, observa-se a existência de um equilíbrio entre a produção material humana e o funcionamento dos ecossistemas, transformando, os produtos das atividades humanas em insanos para outros seres.

Após a segunda Guerra Mundial, o ser humano iniciou um ciclo de consumo e opulência, originada pela difusão dos objetos. O trabalho deixou de ser em grande escala manual e passou a ser mais mecanizado, ou seja surge o abandono de uma produção artesanal para uma produção em série, concordando com o aumento demográfico, criando *"o mito de abundância e de bem-estar, e o imperativo fundamental de manutenção de uma ordem de privilégio e de domínio."* <sup>206</sup> (Baudrillard, 2003, p. 15)

Segundo Baudrillard (2003),

*(...) os conceitos de <ambiente> e de <ambiência> só se divulgaram a partir do momento em que, no fundo, começamos a viver menos na proximidade dos outros homens, na sua presença e no seu discurso; e mais sob o olhar mudo de objetos obedientes e alucinantes que nos repetem sempre o mesmo discurso – isto é, o do nosso poder medusado, da nossa abundância virtual, da ausência mútua de uns aos outros.* <sup>207</sup> (Baudrillard, 2003, p. 52)

A ansiedade de crescimento e a avidez de consumo do ser humano, são provocadas pela necessidade de estar rodeado de objetos que correspondam às múltiplas atividades do seu quotidiano colocando, o futuro da sociedade, num contexto ambíguo relativamente ao bem-estar. Sobrevém o início de problemas como, a escassez de água, a crise energética, o esgotamento total dos recursos naturais, a multiplicação de doenças assim como aparecimento de doenças, entre outras, que se tornam presentes na nossa sociedade e desenvolvem a questão, da preservação do equilíbrio ambiental, que desde algumas décadas motiva, acordos e decisões consensuais entre praticamente todos os países, constituindo fator fundamental para o desenvolvimento deste século.

---

<sup>206</sup> Baudrillard, J. (2003). *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, Ed.

<sup>207</sup> Baudrillard, J. (2003). *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, Ed.

A partir do século XX, inicia-se o estudo da procura de métodos e soluções para um melhor desenvolvimento na produção, tendo como consequência um resultado mais positivo na preservação do ambiente. Em meados de 1960, profissionais de diferentes países congregaram-se em Roma, com o objetivo de analisar a situação ambiental e oferecer previsões e soluções para o futuro do planeta. Toda a investigação, comprovou que a sustentabilidade do planeta estava em perigo, devido à procura de matérias-primas, de recursos naturais, e à produção de lixo industrial incompatível com os limitados recursos naturais de absorção dos resíduos. Este agregado de pessoas ficou conhecido como o Clube de Roma.<sup>208</sup> (Brandes, Stich, & Wender, 2009, p. 55) Estes mentores, chegaram à conclusão, que, na tentativa de preservar os recursos naturais, o mundo teria que diminuir a produção e propor uma redução gradual dos resíduos da produção, fundamentalmente do lixo industrial. Então, a primeira proposta do Clube de Roma foi a diminuição da produção. No entanto, a cultura consumista e o crescimento económico, tornou a proposta, inexecutável.<sup>209</sup> (Brandes, Stich, & Wender, 2009, pp. 56-57)

Até à segunda metade do século XX, os problemas ambientais continuavam a crescer, e começaram a surgir dúvidas de que o meio ambiente e o equilíbrio ecológico do planeta se tornam cada vez mais insustentável.

Em 1972, a ONU realizou a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano, reunindo mais de 110 países.

*O evento foi um marco e sua Declaração final contém 19 princípios que representam um Manifesto Ambiental para nossos tempos. Ao abordar a necessidade de “inspirar e guiar os povos do mundo para a preservação e a melhoria do ambiente humano”, o Manifesto estabeleceu as bases para a nova agenda ambiental do Sistema das Nações Unidas.*<sup>210</sup> (ONU, 2014)

---

208 Brandes, U., Stich, S., & Wender, M. (2009). *Design by Use*. New York: B. V. AG, Ed.

209 Brandes, U., Stich, S., & Wender, M. (2009). *Design by Use*. New York: B. V. AG, Ed.

210 ONU. (2014). *A ONU e o meio ambiente*. Obtido de <http://nacoesunidas.org/acao/meio-ambiente>. Obtido em 5 Agosto de

21014

Proporciona a iniciativa de uma produção industrial de forma mais limpa, evitando o desperdício e diminuindo a emissão de gases tóxicos. “*Se tudo isto soa um pouco alarmista é porque devemos estar alarmados.*”<sup>211</sup>(Beer, 1975, p. 136) Após a Conferência de Estocolmo, muitas outras congregações aconteceram no mundo inteiro, muitos países assinaram convênios que notificavam a diminuição de emissão de poluentes, a diminuição do consumo de água, a diminuição do uso de energia, o maior aproveitamento da matéria-prima no processo de produção. É a chamada “*Produção mais Limpa*”. A questão ambiental ficou congruente a muitas profissões.<sup>212</sup> (Beer, 1975, p. 136)

Na segunda metade da década de 80, principiou - se a reflexão sobre as questões ecológicas em uso profissional, sobre as possibilidades e limites da intervenção projetual na redução dos problemas ambientais existentes. Em 1987 um grupo de designers italianos elaborava o “Design Memorandum”, afirmando que,

*O design pode levar a humanidade ao restabelecimento do balanço crucial entre o sistema ecológico e ela mesma, entre o ambiente e o sistema antropológico-cultural, desenvolvendo uma cultura de limites, que produza um design e dê aos objetos maior profundidade e estabilidade no tempo.*<sup>213</sup> (ONU, 2014)

Em 1992, aconteceu a Conferência da ONU sobre meio ambiente e desenvolvimento, UNCED, que ficou pública como Rio 92. Também neste mesmo ano, ocorreu a elaboração da Agenda 21 Global e a edição da norma Britânica BS7.750, da norma ISO 14001 e da norma 14.040 que tratam a análise do ciclo de vida do produto (ACV).<sup>214</sup> (ONU, 2014)

Em 2002, a Cúpula Mundial sobre Desenvolvimento Sustentável organiza as conferências de Johannesburgo, de onde provêm um plano de implemen-

---

211 Beer, S. (1975). *Platform for Change*. London: J. W. & Sons, Ed.

212 ßBeer, S. (1975). *Platform for Change*. London: J. W. & Sons, Ed.

213 ONU. (2014). *A ONU e o meio ambiente*. Obtido de <http://nacoesunidas.org/acao/meio-ambiente>. Obtido em 5 Agosto de 21014

214 ONU. (2014). *A ONU e o meio ambiente*. Obtido de <http://nacoesunidas.org/acao/meio-ambiente>. Obtido em 5 Agosto de 21014



tação em que uns dos itens determinam as ações globais para a alteração dos padrões insustentáveis de produção e consumo.<sup>215</sup> (Beer, 1975, p. 138)

Em 2007 na cidade de Bali, surge a Convenção Quadro das Nações Unidas sobre as mudanças climáticas mais propriamente a redução da emissão de gases poluentes.<sup>216</sup> (Beer, 1975, p. 138)

De um modo geral a indústria é uma das partes mais importantes neste aperfeiçoamento, visto que é a produção industrial, que determina quais os produtos que serão lançados, quais as matérias-primas que serão utilizadas e quais os processos de fabrico.

Toda esta investigação praticada até então recebe o nome de eco desenvolvimento. No entanto o termo foi abatido durante as conferências das Nações Unidas relacionadas com a temática, o meio ambiente, disseminando e substituindo - o pelo termo de desenvolvimento sustentável. (Barbieri, 1997, p. 23) A partir deste momento foram ideados os objetivos do desenvolvimento sustentável:

*1. Manter os processos ecológicos essenciais e os sistemas naturais vitais necessários à sobrevivência e ao desenvolvimento do ser humano; 2. Preservar a diversidade genética; e 3. Assegurar o aproveitamento sustentável das espécies e dos ecossistemas que constituem a base da vida humana.*<sup>217</sup> (Barbieri, 1997, p. 23)

Nos últimos anos, foi notória a procura de novas normas, assim como a evolução da utilização destas, o que cria cada vez mais um caminho no sentido da procura de uma solução mais correta e que corresponda a processos cada vez mais limpos.

Após a difusão do termo desenvolvimento sustentável, a preocupação com o produto torna-se cada vez mais uma necessidade para que todo o processo de produção possa ser mais correto. Assim nasce uma das ferra-

---

215 Beer, S. (1975). *Platform for Change*. London: J. W. & Sons, Ed.

216 Beer, S. (1975). *Platform for Change*. London: J. W. & Sons, Ed.

217 Barbieri, J. C. (1997). *Desenvolvimento e meio ambiente: as estratégias de mudança da agenda 21*. Petrópolis: Vozes, Ed.

mentas sustentáveis, o eco design, enérgico à projeção de produtos eco eficientes, tanto na sua constituição e desempenho, como na embalagem, na sua produção, transporte, ciclo de vida do produto, entre outros.

Manzini e Vezzoli (2002), evidenciam que ao efetuarmos a interpretação do termo eco design (design ecológico), estaremos sempre aquém e além de apresentar uma definição precisa do seu significado. É necessário lembrar que os dois termos em questão eco e design possuem vastos campos semânticos e seguindo este pensamento estão rodeados da irresolução,<sup>218</sup> (Manzini & Vezzoli, 2002, p. 17)

As questões ecológicas que são verificadas no âmbito do design, merecem um esclarecimento mais profundo sobre as suas designações, para que possa existir uma maior compreensão sobre a sua essência, pois encontrando-se em permanente construção, demanda a manifestação de processos de projetar um produto, cada vez mais interligados à relação entre as questões ambientais e a maneira como o homem se comporta com o ambiente.

#### 4.1.2. Design ecológico e seu significado

Os problemas ambientais que enfrentamos hoje não estão limitados a uma região ou país, são problemas que afetam todas as civilizações. À medida que as empresas começam a reconhecer a importância do meio ambiente, a prática do ecodesign surge como estudo indispensável no âmbito industrial.

Muitas empresas reconheceram a importância dos impactos ambientais dos seus produtos e começaram a incorporar aspectos ambientais positivos nos seus produtos, nos métodos de conceção e nos processos de desenvolvimento. Este fundamento, exige a identificação das principais questões ambientais relacionadas com o produto ao longo de todo o seu ciclo de vida. Estas questões fundamentais incluem duvidosas atividades, processos e materiais associados ao produto, incluindo a utilização de ma-

---

218 Manzini, E., & Vezzoli, C. (2002). *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: UPS, Ed.

térias-primas, fabricação, distribuição, utilização e fim de vida, ou de todo o ciclo de vida.

A crescente procura dos estudos de preservação do ambiente, à conservação dos recursos, e à expansão de uma sociedade sustentável levou à publicação das normas ISSO 14000 que implica a gestão orientada para produto e orientado. A ISSO 14000, produto orientado a normas que incluem declarações e manifestos ambientais, ou seja, produtos seguidores pelos princípios da Life Cycle Assessment (LCA), e o design ecológico.<sup>219</sup> (Fiksel, 1996, p. 3)<sup>3)</sup> A norma referida, destinam-se à avaliação e descrição do desempenho ambiental dos produtos e serviços, perante a oferta de orientações sobre a melhoria do desempenho ambiental dentro de um produto e serviço.

Surge então, um novo paradigma denominado estudo e produção ecológica, o design ecológico. Design ecológico, é um processo metódico que incorpora aspetos ambientais significativos de um produto, inerentes aos requisitos de conceção dos produtos e do desenvolvimento.

Para uma orientação em execução conceção ecológica permanece a norma internacional ISSO / TR 14062. Os termos e explicações extraídos da, ISSO / TR 14062 são reproduzidos com a permissão da Organização Internacional de Normalização, ISSO. Estas normas podem ser obtidas a partir de qualquer membro ISSO a partir do site da ISSO Secretariado Central, no seguinte endereço: [www.iso.org](http://www.iso.org). Copyright.<sup>220</sup> (the International Organization for Standardization. We develop and publish International Standards.)

Existem várias maneiras de descrever e definir design ecológico. ISSO / TR 14062 define design ecológico, como uma atividade que integra os aspetos ambientais na conceção dos produtos e desenvolvimento. As atividades integradas visam conduzir a uma melhoria contínua do desempenho ambiental do produto através da inovação tecnológica.<sup>221</sup> (the International Organization for

---

219 Fiksel, J. (1996). *Design for environment: creating eco-efficient products and processes*. New York: McGraw-Hill, Ed.

220 We're ISO, the International Organization for Standardization. We develop and publish International Standards. (s.d.). Obtido em 4 de Janeiro de 2011, de [www.iso.org](http://www.iso.org).

221 We're ISO, the International Organization for Standardization. We develop and publish International Standards. (s.d.). Obtido em 4 de Janeiro de 2011, de [www.iso.org](http://www.iso.org).

Standardization. We develop and publish International Standards.)

Fiksel (1996), define design ecológico, como um processo de desenvolvimento de um produto que satisfaça o custo, o desempenho, a qualidade ambiental, bem como atributos de um produto através da integração de aspetos ambientais na concepção dos produtos de engenharia processo.<sup>222</sup>

(Fiksel, 1996, p. 3)

Para Tischner (2000, citado por Platcheck, 2012), design ecológico,

*(...) significa desenvolvimento de produtos com consciência ambiental. Esse termo descreve uma maneira sistemática que visa a inclusão de aspectos ambientais desde a concepção do produto até o design final das possibilidades de soluções. Significa que o “meio ambiente” é adicionado com um critério no desenvolvimento do produto em paralelo com os critérios tradicionais de funcionalidades, usabilidade, segurança, confiabilidade, ergonomia, viabilidade técnica e, não menos importante, estética.*<sup>223</sup> (Platcheck, 2012, p. 8)

Manzini e Vezzoli (2002), expõem design ecológico, como sendo uma expressão que resume um vasto conjunto de atividades projetuais que propendem a defrontar e suportar, os temas introduzidos pela questão ambiental partindo de redesenho.<sup>224</sup> (Manzini & Vezzoli, 2002, p. 17)

Apesar das diferenças conceptuais entre as definições acima, elas são complementares, havendo um ponto de convergência entre ambas, que é a noção de que o design ecológico, pode ser considerado como uma estrutura para a elaboração de projetos que expressem,

*(...) diretamente o fato de que Ecologia e Economia devem estar unidas e inseparáveis para o bom Design (...) leva a produtos,*

---

222 Fiksel, J. (1996). *Design for environment: creating eco-efficient products and processes*. New York: McGraw-Hill, Ed.

223 Platcheck, E. R. (2012). *Design Industrial, Metodologias de ecodesign para o desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: E. A. S.A., Ed.

224 Manzini, E., & Vezzoli, C. (2002). *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: UPS, Ed.

*sistemas, infraestruturas e serviços, que requerem o mínimo de recursos, energia e espaço físico para prover os benefícios desejados do melhor modo possível e, ao mesmo tempo, minimizar a emissão de poluição e a geração de resíduos em todo o ciclo de vida do produto.* <sup>225</sup> (Platcheck, 2012, p. 8)

Com base nos conceitos exposto anteriormente reativamente à conceção ecológica, definimos design ecológico, como uma atividade que identifica os aspetos ambientais de um produto e, abrange os produtos numa metodologia de conceção desde a sua fase inicial do processo de desenvolvimento.

Verificamos que, ao mesmo tempo que existiu a disseminação do termo design ecológico, persistiu também a necessidade da utilização de conceitos axiomáticos ao design ecológico, que possuem conotações diferenciadas.

Sendo Santos (2001, citado por Platcheck, 2012), o design ecológico é,

*“Uma visão holística em que, a partir do momento em que conhecemos os problemas ambientais e suas causas, passamos a influir na conceção, escolha dos materiais, fabricação, uso, reuso, reciclagem e disposição final dos produtos industriais.”* <sup>226</sup> (Platcheck, 2012, p. 9)

## 4.2. Conceitos axiomáticos do design ecológico

*“Por um lado, a extensão da problemática ambiental e a transversalidade dos temas em questão são tão complexas, que existe a possibilidade concreta de interpolar o termos ecologia com o termo design em sua diversas articulações.”* <sup>227</sup> (Platcheck, 2012, p. 9)

---

<sup>225</sup> Platcheck, E. R. (2012). *Design Industrial, Metodologias de ecodesign para o desenvolvimento de produtos sustentáveis*. Sao Paulo: E. A. S.A., Ed.

<sup>226</sup> Platcheck, E. R. (2012). *Design Industrial, Metodologias de ecodesign para o desenvolvimento de produtos sustentáveis*. Sao Paulo: E. A. S.A., Ed.

<sup>227</sup> Platcheck, E. R. (2012). *Design Industrial, Metodologias de ecodesign para o desenvolvimento de produtos sustentáveis*. Sao Paulo: E. A. S.A., Ed.

#### 4.2.1. Novos conceito projetuais

Para além de um conceito, design ecológico, é um processo de mudança e evolução seguidores de preceitos que incorporam o meio ambiente como uma das alternativas projetuais no desenvolvimento do projeto.

Com a globalização industrial, o design ecológico, surge como um conceito irreverente e criador de uma nova tendência projetual mundial.

É início dos anos 90, nos Estados Unidos da América e na Europa, que principiaram novas conceções de projetos, que foram denominadas DfX (Design for X), onde o componente “X” representa o objetivo com a qual o projecto está relacionado, podendo ser a montagem (DfA – Design for Assembly), a desmontagem (DfD – Design for Disassembly), a reciclagem (DfR – Design for Recycling) ou o meio ambiente (DfE – Design for Environment).<sup>228</sup> (Fiksel, 1996, p. 93)

Desta forma, o conceito design ecológico, pode ser considerado recente, pois resultou do conceito projeto para o meio ambiente (DfE – Design for Environment). O nível de interesse pelo assunto tem crescido rapidamente e os termos “*Design Ecológico*” e “*Design for Environment*” tem se tornado comuns e seguidamente relacionados com programas de gestão ambiental e de prevenção da poluição.<sup>229</sup> (Fiksel, 1996, p. 93)

Esta popularidade do tema causou algumas confusões semânticas em relação ao seu significado, no entanto, Manzini e Vezzoli (2002) esclarecem que, “*O termo apresenta-se, portanto, como a expressão que sintetiza um vasto conjunto de atividades projetuais que tendem a enfrentar os temas postos pela questão ambiental partindo do ponto inicial, isto é, do redesenho dos próprios produtos.*”<sup>230</sup> (Manzini & Vezzoli, 2002, p. 17)

Para uma melhor compreensão dos conceitos axiomáticos do ecodesign, apresentamos seguinte tabela, os conceitos de intervenção na área do design ecológico.

---

228 Fiksel, J. (1996). *Design for environment: creating eco-efficient products and processes*. New York: McGraw-Hill, Ed.

229 Fiksel, J. (1996). *Design for environment: creating eco-efficient products and processes*. New York: McGraw-Hill, Ed.

230 Manzini, E., & Vezzoli, C. (2002). *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: UPS, Ed.

NOME / CONCEITO	DEFINIÇÃO
Análise de Ciclo de Vida	Compilação e avaliação das entradas, saídas e dos potenciais impactos ambientais de um sistema de produto por meio do seu ciclo de vida.
Design for Environment Eco-Design, Green Design	Projetar e entregar produtos minimizando os impactos ambientais diretos e indiretos em qualquer possível oportunidade.
Life Cycle Design	Desenvolvimento ecológico de produtos procurando, em todas as suas fases tender à máxima e à máxima não - interferência.
Desmaterialização	Drástica redução do número e da intensidade material dos produtos e serviços necessários para atingir um bem-estar socialmente aceitável.
Bicompatibilidade	Uso de recursos renováveis na capacidade de auto-renovação do sistema ambiental, e reintrodução nesse sistema como resíduos totalmente biodegradáveis.
Design for Sustainability	Aquele que promove a capacidade do sistema produtivo de responder à procura social de bem-estar utilizando uma quantidade de recursos ambientais drasticamente inferior aos níveis atualmente praticados.

Tabela 10, os conceitos de intervenção na área do design ecológico. Informação adaptada a partir de (Manzini & Vezzoli, 2002, pp. 99 - 240)

Para que o estudo de design ecológico, seja aplicado é necessário subsistir um estudo fundamentado em pormenores conceptuais, vinculados aos conceitos de ecoeficiência e ecoeficácia.

As questões ecológicas que são verificadas no âmbito do design, merecem um esclarecimento mais profundo sobre as suas designações, para que possa existir uma maior compreensão sobre a sua essência, pois encontra-se em permanente construção e mudança, exigindo o aparecimento de procedimentos e métodos de projetar um produto, cada vez mais interligado à relação entre as questões ambientais e à maneira como o homem se comporta com o ambiente. É fundamental, para o desenvolvimento do estudo em questão, entendermos a diferença entre ecoeficiência e ecoeficácia. Para conseguirmos aplicar estes conceitos ao sistema atual de ecologia e estabelecer as suas verdadeiras incompatibilidades na sociedade, é necessário determinar o conceito de ecoeficiência e confrontar fundamentos eficazes. Pois muitas vezes existe a preocupação de fazer as existências corretamente, que nos esquecemos de verificar se estamos a

fazer as realidades exatas.<sup>231</sup> (Mcdonough & M.Braungart, 2002, p. 55)

Na produção de objetos e produtos no âmbito do design analisa-se e verifica-se que a ecoeficiência não se confina a desenvolver as preeminências da eficiência nos costumes e nos hábitos existentes, a ecoeficiência estimula a criatividade e a inovação na procura de novas formas no desenvolvimento de atividades projetais. O design e o designer surgem como impulsionadores e responsáveis pelo estudo desenvolvido em todo o estudo metodológico. Como papel de designer, apresentamos eco eficiência como a maneira de se realizar e desenvolver, corretamente alguma coisa. Eficiência é sinónimo de execução, se contemos uma benéfica eficiência alcançaremos o desenvolvimento da atividade, com insignificantes anomalias nos resultados previstos.

O conceito de ecoeficiência, elaborado pelo Conselho Empresarial em Desenvolvimento Sustentável, Business Council on Sustainable Development - BCSD, citado por Fiksel (1996), sugere uma importante ligação entre eficiência dos recursos, que leva à produtividade e responsabilidade ambiental. Assim, a ecoeficiência também tem um sentido de melhoria económica nas empresas, pois a eliminação de resíduos e o uso de recursos de forma mais coerente, origina nas empresas ecoeficiência, a mais valia da relação dos custos mais reduzidos com a competitividade e posicionamento entre os mercados.<sup>232</sup> (Fiksel, 1996, p. 46)

O processo de desenvolvimento de produtos evoluiu invariavelmente com os progressos da produção. O processo de desenvolvimento de produtos é considerado o conjunto de atividades que se iniciam com a perceção de uma oportunidade de mercado e que se finaliza na produção do produto. Segundo Fiksel (1996), design ecológico é uma prática do design que aborda três categorias seguidoras dos conceitos de ecoeficiência e de ecoeficácia, designadas por: como primeira categoria emerge, processos mais limpos, que se caracteriza pela transformação dos processos e tecnologias de produção, para que alcancem menos poluição e resíduos. A prevenção

---

231 Mcdonough, W., & M.Braungart. (2002). *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. Nova Iorque: N. P. Press, Ed.

232 Fiksel, J. (1996). *Design for environment: creating eco-efficient products and processes*. New York: McGraw-Hill, Ed.



da poluição representa o primeiro passo na direção da sustentabilidade, acompanhada de práticas de utilização eficiente dos recursos, eliminação de substâncias perigosas, como metais pesados, redução do consumo de água e energia, além de desenvolver alternativas de recolhimento e reutilização de materiais, para incorporação em um novo produto; como segunda categoria resulta, os produtos mais limpos, onde se verifica, modificações no projeto e nos materiais dos produtos, para que seja concebida menos poluição e lixo, ao longo de todo o ciclo de vida dos produtos. Esta categoria é um passo para alcançar processos mais limpos onde se procura a alcançar as limitações dos programas de prevenção da poluição, outro ponto importante a ser destacado, a necessidade de compreensão do desempenho ambiental como um todo, em oposição ao foco de apenas um ponto, como a redução do volume de resíduos; e por último a terceira categoria, o uso de recursos sustentáveis, que incide sobre a modificação do sistema de produção como um todo, incluindo os relacionamentos com os clientes e fornecedores, para que menos matéria-prima e recursos energéticos sejam consumidos.<sup>233</sup> (Fiksel, 1996, p. 53)

Os designers desenvolvem os produtos ecológicos seguidores de uma metodologia comprometida a restritos programas de trabalho, que têm como objetivo o desenvolvimento e produção de produtos que ao longo de todo o seu estudo projetual se reduza aos impactos ambientais. Para deliberar a situação do desenvolvimento do produto ecológico no âmbito do eco design tem que existir a exigência de procedimentos inseridos numa completa análise das necessidades do cliente.

Para que sejam atingidos e implementados os objetivos da conceção de produtos inseridos no estudo do eco design, tendo em atenção os compromissos ambientais, é necessário, que sejam adaptados alguns estudos, durante o projeto de um produto. Expomos como princípio base do eco design a produção de produtos ecoeficientes, desenvolvidos a partir de um estudo pormenorizado em relação aos custos, à qualidade e às limitações de fabricação.

---

233 Fiksel, J. (1996). *Design for environment: creating eco-efficient products and processes*. New York: McGraw-Hill, Ed.

Segundo Fiksel (1996), consideram-se práticas essenciais para um bom processo projetual ecológico eficaz e eficiente:

*A Recuperação de material:* Reciclagem dos materiais com objetivo da separação dos diferentes elementos; *A Recuperação de elementos:* Recuperação de elementos do produto que se tornaram rapidamente antiquados, com o objetivo de tornar possível a sua utilização em outros produtos ou enviadas para o fabricante para serem recuperadas; *A Facilidade de acesso aos componentes:* Estudo realizado para que os componentes sejam de fácil acesso. O que permite que no fim da vida útil do produto, sejam recuperados os elementos que possam ser utilizados novamente e sejam separados para a reciclagem; *A adaptação à simplicidade nos projetos:* Estudo realizado ao encontro da projeção de produtos que possuam formas mais simples, custo de produção menor e utilização de menor quantidade de material; *A Redução de matérias-primas:* Estudo que visa reduzir o consumo de materiais ao longo do ciclo de vida do produto; *A Separação:* estudo que facilita a separação de materiais após a desmontagem. No final da sua vida útil é necessário que se faça uma correta separação das partes em diferentes categorias, com o propósito de reciclá-las. Esta separação é facilitada se os componentes do produto forem identificados de preferência por códigos, atentando ao tipo de material de que são compostos. Como exemplo referimos a norma ISO 11469, que tem como objetivo auxiliar a identificação de produtos plásticos, para posterior manuseio, recuperação ou disposição; *A não utilização de materiais contaminantes:* Estudo realizado para facilitar a não utilização de materiais contaminados. Existem materiais que não podem ser facilmente separados dos produtos ou das embalagens, como por exemplo colas, tintas, pigmentos ou rótulos. Desta forma, estes materiais contaminam as restantes partes, muitas vezes impossibilitado que seja reciclado; *A recuperação e reutilização de resíduos:* durante todo o ciclo de vida de um produto, são produzidos diversos tipos de resíduos, é importante a aquisição de tecnologias que recuperem estes resíduos, aproveitando o máximo da matéria-prima, para se obter ganhos ambientais e económicos. No entanto, é importante recordar que é mais rentável a produção da menor quantidade de resíduo possível; *A Incineração de resíduos:* Estudo realizado de acordo com a legislação em questão,

apenas quando não existirem outras alternativas que sejam viáveis à económica e ao ambientalmente; *A redução do uso de energia na produção*: é dos estudos ambientais que mais se destaca, onde existe a utilização de equipamentos mais eficientes em termos energéticos, o aproveitamento da iluminação natural, a utilização de exaustão eólica, a iluminação dividida por sectores da empresa e a consciencialização de todos os componentes da empresa por meio de educação ambiental; *A redução do consumo de energia*: esta prática visa desenvolver produtos que possuam dispositivos para redução do consumo energético; *A redução do uso de energia na distribuição*: A importância deste planeamento advém de aspectos físicos do produto, como temperatura suportada, resistência mecânica e formato, que limitam as opções de distribuição disponíveis; *O uso de formas de energia renováveis*: utilização de formas de energia que façam uso de recursos renováveis, como a energia solar, a eólica e a hidroelétrica, substituindo as que utilizam recursos não renováveis a curto prazo, como por exemplo os combustíveis fósseis. Por recursos renováveis entende-se aqueles cuja taxa de renovação é suficiente para compensar a sua utilização (desenvolvimento sustentável). *A criação de produtos multifuncionais*: o desenvolvimento de produtos multifuncionais é por natureza ecoeficiente, pois com uma mesma quantidade de material e energia podem ser desenvolvidos equipamentos para atender diferentes necessidades. *A utilização específica de materiais reciclados*: O ecodesign prevê a utilização de matéria-prima reciclada em substituição de materiais novos, desde que o grau de pureza não comprometa a qualidade do produto final. Uma das classes de materiais de fácil reciclagem é a dos metais, pois podem ser purificados durante a fusão, já os plásticos têm sérias restrições para a reciclagem, como por exemplo a perda das propriedades mecânicas; *A utilização de materiais renováveis*: Utilização de materiais renováveis como substitutos de materiais não renováveis. Como exemplo pode ser citada as tintas de origem vegetal, substituindo as químicas; *A produção de produtos com maior durabilidade*: a extensão da vida útil de um produto contribui significativamente para a ecoeficiência, pois um produto durável evita a necessidade de fabricação de um substituto. Para o aumento da durabilidade pode ser necessário a utilização de uma maior quantidade de material, opondo-se às práticas de

projeto para desmontagem, separação e redução de resíduos. Assim, o designer deve analisar todo o ciclo de vida do produto, procurando identificar quais os custos ambientais das opções de fabricar produtos duráveis ou de fácil recuperação, podendo fazer uma escolha melhor; *A recuperação de embalagens*: a aplicação desta prática prevê que as embalagens possam ser reaproveitadas, seja na reutilização como na reciclagem; *A não utilização de substâncias perigosas*: estudo que prevê a eliminação do processo produtivo, com substâncias que possam causar algum prejuízo à saúde dos funcionários e dos consumidores, bem como aquelas que possam causar malefícios ao meio ambiente; *A utilização de substâncias à base de água*: a substituição de produtos a base de petróleo por produtos à base de água, principalmente solventes e tintas; *A utilização de produtos biodegradáveis*: utilização de produtos biodegradáveis; Estudo que permite a prevenção de acidentes durante o projeto do produto e a utilização dos produtos durante o seu ciclo de vida. <sup>234</sup>(Fiksel, 1996, pp. 84 - 85)

Estes estudos baseiam-se nas características de carácter pejorativo existentes nos produtos, com o objetivo de determinar quais os processos a realizar para os diminuir.

A Tabela 11, apresenta elementos onde Fiksel (1996), confronta categorias de ecoeficiência e ecoeficácia, com pontos positivos e restrições de cada categoria, onde identificamos etapas a persistir num projeto ecoeficiente e ecoeficaz num estudo de design ecológico.

---

234 Fiksel, J. (1996). *Design for environment: creating eco-efficient products and processes*. New York: McGraw-Hill, Ed.

CATEGORIAS	PONTOS POSITIVOS	RESTRIÇÕES
Processos mais limpos	É mais fácil de implantar; promove a utilização mais eficiente e eficaz dos recursos	Atua na adaptação de processos já existentes; não aprofunda as mudanças; realiza melhorias apenas incrementais
Produtos mais limpos	Alteração do projeto com a utilização da análise do ciclo de vida	Necessita de mudanças no processo produtivo e na escolha de matéria-prima
Uso de recursos Sustentáveis	Atuação de forma abrangente, saindo dos limites da empresa, preocupando-se com o desenvolvimento de fornecedores e consciencialização dos consumidores	Dificuldade para implantação, pois necessita de um grande comprometimento dos públicos interno e externos da empresa, e conhecimento dos conceitos da ecologia industrial

Tabela 11 Confronto das categorias de ecoeficiência e ecoeficácia, Informação adaptada a partir de (Fiksel, 1996, pp. 65 - 75)

Fiksel (1996) no conceito de ecoeficiência e ecoeficácia define ecodesign como, *“Uma consideração sistemática de função do design com respeito a objetos médio - ambientais, de saúde e segurança em todo o ciclo de vida completo do produto.”* <sup>235</sup>(Fiksel, 1996, p. 50)

Ainda, no estudo de definição dos conceitos ecoeficiência e ecoeficácia, não podíamos deixar de referir, o livro *“Cradle to Cradle: remaking the ways we make things”*, desenvolvido em 2002, pelo químico alemão Michael Braungart e o arquitecto industrial americano William Mc Donough. O livro de William McDonough e Michael Braungart, é um manifesto requerendo a transformação da indústria humana através da conceção ecologicamente inteligente. São apresentados conceitos sobre as raízes históricas da revolução industrial, comentários sobre ciência, natureza e sociedade, descrições dos princípios fundamentos de conceção e exemplos de produtos inovadores e estratégias empresariais. O ecoeficiência é um movimento resultante do esforço pelo encontro de uma industrialização familiarizada com os termos básicos ambientais como o de reduzir, evitar, minimizar, sustentar, limitar e deter. McDonough e Braungart defendem que, *“A melhor*

235 Fiksel, J. (1996). *Design for environment: creating eco-efficient products and processes*. New York: McGraw-Hill, Ed.

*maneira de reduzir o impacto ambiental não é reciclar mais, mas sim produzir e possuir menos.*" 236 (McDonough & M.Braungart, 2002, p. 51)

A ecoeficiência diminui significativamente os considerados arcaicos e destrutivos sistemas de produção industrial. Num mundo subjugado pela eficiência, qualquer desenvolvimento eco eficiente surge como um sistema principal, com o objetivo de originar consequências positivas sobre uma vasta gama de problemas. McDonough e Braungart (2002) apresentam, cinco etapas pelas quais decorrem as organizações que procuram atuar com responsabilidade ambiental. Primeira etapa: a procura do produto livre de substâncias reconhecidas pelo grande público como perigosas ou mesmo práticas mal vistas; Segunda etapa: empresa pode e faz questão de deixar claro aos clientes as propriedades e os processos envolvidos na produção de seus produtos; Terceira etapa: trabalhar na criação de uma lista das substâncias saudáveis a serem adaptadas, tomando uma postura realmente proativa; Quarta etapa: procurar ciclos tecnológicos e biológicos mais salutareis; Quinta etapa: reinventar conceitos. 237 (McDonough & M.Braungart, 2002, pp. 158 - 171)

Resultante do excesso nível de exigência dos consumidores, decorrente da quantidade de informações disponíveis a respeito de produtos ambientalmente corretos, verifica-se que certas organizações estabelecem uma imagem positiva utilizando o design como ferramenta eficiente para criar e implantar uma cultura empresarial. Essa, por sua vez, compreende o produto final como uma manifestação integrada de todas as etapas que correspondem ao desenvolvimento de um produto, garantindo a imagem da empresa. Tanto no mercado nacional, como no internacional, todos estão a concorrer pelo seu espaço em função do desejo do consumidor.

Para guiar a transformação e criação de produtos e processos, McDonough e Braungart (2002) apresentam, doze princípios, o primeiro principio apresenta o dever dos projetistas, assegurar tanto quanto possível, que todo o material e energia utilizados ou produzidos não originem riscos ambientais;

---

236 McDonough, W., & M.Braungart. (2002). *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. Nova Iorque: N. P. Press, Ed.

237 McDonough, W., & M.Braungart. (2002). *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. Nova Iorque: N. P. Press, Ed.

no segundo princípio, surge a prevenção de resíduos que devem ser tratados e limpos depois de serem concebidos; o terceiro princípio, debruça-se nas operações de separação e purificação que devem ser planejadas minimizando o consumo de energia e o uso de materiais quarto princípio apresenta os produtos, processos e sistemas devem ser planejados para maximizar a eficiência no uso de materiais, energia, espaço e tempo; no quarto princípio, emergem os produtos, os processos e os sistemas focados mais no output desejado e não apenas no input no que diz respeito ao uso de energia e materiais; no sexto princípio, incide na complexidade do projeto com vista como um investimento quando diz respeito a decisões sobre opções de reciclagem, reutilização ou descarte benéfico; o sétimo princípio reflete na meta de durabilidade; no oitavo princípio alcança a projeção de soluções; no nono princípio encontramos a diversidade de materiais em produtos com multi-componentes que deve ser minimizada para promover uma fácil desmontagem e retenção de valor; no décimo princípio verificamos que o projeto de produtos, processos e sistemas deve incluir integração e interconexão em relação à avaliação de fluxos de energia e materiais; e por fim o décimo primeiro, defende que os produtos, processos e sistemas devem ser projetados propendendo o desempenho também no término de seu ciclo de vida útil. <sup>238</sup> (McDonough & M.Braungart, 2002, pp. 173 - 178)

Segundo McDonough e Braungart (2002),

*É importante salientar que além da consideração destes princípios a preocupação ambiental deve sempre partir do respeito. Respeito a quem faz o produto, às comunidades que vivem no entorno à fábrica, às pessoas que o transportam e por fim aos seus consumidores.* <sup>239</sup> (McDonough & M.Braungart, 2002, p. 67)

A destruição do meio ambiente é um sistema complexo, com questões profundas difíceis de ver e entender. No entanto, podemos interiorizar que somos a entidade culpada em questão, somos nós seres humanos que criamos o mundo e as infraestruturas para podermos viver nele. McDonough

---

<sup>238</sup> McDonough, W., & M.Braungart. (2002). *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. Nova Iorque: N. P. Press, Ed.

<sup>239</sup> McDonough, W., & M.Braungart. (2002). *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. Nova Iorque: N. P. Press, Ed.

e Braungart (2002), expõem a solução para minimizar as nossas culpas, seguir o movimento ecoeficiente, onde a ideia de consumir e produzir menos estão ligadas à minimização, à renúncia, à redução e ao sacrifício.<sup>240</sup>

(McDonough & M.Braungart, 2002, p. 64)

*“O objetivo é zero: zero emissões, zero desperdícios, zero pegadas ecológicas.”*<sup>241</sup>(McDonough & M.Braungart, 2002, p. 67)

Os projetos são mais eficientes quando permitem uma recuperação rentável dos materiais constituintes dos produtos. Portanto, a atividade de projeto, desde a seleção dos materiais até à escolha das técnicas de montagem e desmontagem do produto, é crítica para a viabilidade da reciclagem. Trata-se de projetar não só o produto mas o todo o seu processo de desenvolvimento do produto, considerando a totalidade do ciclo de vida desde matérias-primas e energia até os resíduos industriais, componentes e o próprio produto em fim de vida.

A ecoeficiência de um produto depende de uma gestão de projeto que estude toda a vida do produto desde a conceção até à utilização. Para isso, é necessário ter o cuidado de percorrer todo o processo produtivo, não abdicando a logística ligada às dimensões da técnica, económica e ambiental. Design ecológico é considerado como um dos vários passos envolvidos no desenvolvimento de um produto destinado a melhorar o desempenho ambiental desse produto. Deste modo a conceção ecológica não pode existir sozinha ela é apenas uma parte da conceção do produto e do processo de desenvolvimento sustentável eficiente e eficaz.

#### 4.2.2. Ecologia industrial

Design ecológico é o meio pelo qual se assimila o conhecimento do estudo e desenvolvimento da ecologia industrial para se poderem desenvolver produtos e processos, seguidores de materiais e tecnologias cada vez mais pensadas e requeridas por objetivos e restrições ligadas aos princípios e às

---

240 McDonough, W., & M.Braungart. (2002). *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. Nova Iorque: N. P. Press, Ed.

241 McDonough, W., & M.Braungart. (2002). *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. Nova Iorque: N. P. Press, Ed.



estratégias de um design ecológico.

Seguindo o pensamento de Manzini e Vezzoli (2002), deve questionar – se,

*“(...) como se pode organizar o objetivo é reduzir drasticamente o consumo de recursos e a produção de resíduos e lixos. A palavra chave para responder a essa pergunta é ecologia industrial.”* <sup>242</sup> (Fiksel, 1996, p. 93) (Manzini & Vezzoli, 2002, p. 56)

A visão do futuro que inquieta o nosso dia-a-dia, desenvolve nos indivíduos, diferentes posturas e divergentes desejos que resultam da interação com os paradigmas relacionados ao desenvolvimento social, económico e ambiental, onde o propósito de auxiliar o controle dos processos, sistemas de gestão, facilitam a integração de todos os processos de maneira eficaz e produtiva que atendem às necessidades originando assim, resultados com significado de eficácia.

Segundo Gaimeiro (2009), *“O conceito de Ecologia Industrial é baseado em paradigmas como desenvolvimento sustentável, avaliação económica do ciclo de vida, visão holística, agenciamento ambiental integrado, simbiose industrial, entre outros.”* <sup>243</sup> (Gaimeiro, 2009, p. 34) Para verificar a implementação do conceito de ecologia industrial, no meio empresarial, Gaimeiro (2009), expõe as seguintes condições que apresentamos como passos de estudo eficaz e eficiente, o uso de sistema de gestão Integrada para a implantação de conceito de ecologia industrial, o uso da ferramenta de implantação, dentro do sistema de gestão, dos conceitos de ecologia industrial, o estudo da definição de graus de sustentabilidade e o uso dos indicadores de desempenho para produzir as medidas do grau de sustentabilidade. <sup>244</sup> (Gaimeiro, 2009, p. 44)

---

<sup>242</sup> Manzini, E., & Vezzoli, C. (2002). *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: UPS, Ed.

<sup>243</sup> Gaimeiro, J. (2009). Aplicação do Conceito de Ecologia Industrial ao Sistema de Gestão Integrada: Vantagens e Melhorias Ambientais Associadas. International Workshop Advances In Cleaner Production. “Key elements for a sustainable world: energy, water and climate change”. São Paulo: Universidade de São Paulo

<sup>244</sup> Gaimeiro, J. (2009). Aplicação do Conceito de Ecologia Industrial ao Sistema de Gestão Integrada: Vantagens e Melhorias Ambientais Associadas. International Workshop Advances In Cleaner Production. “Key elements for a sustainable world: energy, water and climate change”. São Paulo: Universidade de São Paulo

As etapas seguidas para a implantação do conceito de ecologia industrial fundamentam-se a partir do desenvolvimento e da concretização de formas de gestão mais sustentáveis dos recursos de materiais que constituem fatores importantes para o aparecimento de uma visão mais simplista onde delineação de princípios indispensáveis para a relação existente entre o crescimento e o conforto económico, inserem-se num Mundo cada vez mais global.

No paradigma da ecologia industrial, da ecologia industrial, aliado ao desenvolvimento social, económico e ambiental, Ferrão (2000) e Figueiredo (2000), referem que os sistemas industriais, aplicam-se a partir da otimização do ciclo de vida dos produtos, desde as matérias virgens, passando pelos materiais nas suas formas finais até ao seu processamento de fim de vida.<sup>245</sup> (Ferrão & Figueiredo, 2000, p. 3) Expõem o aparecimento, neste contexto do conceito de Ecologia Industrial como, “*o meio pelo qual a humanidade pode deliberar e racionalmente caminhar, no sentido de manter o nível dos recursos disponíveis, em harmonia com uma evolução económica, cultural e tecnológica, ajustada às suas necessidades.*”<sup>246</sup> (Ferrão & Figueiredo, 2000, p. 3)

A ecologia industrial, apresenta o conceito da evolução da tecnologia onde se manifesta por um lado o aumento da ecoeficiência dos processos de projeto que permite minimizar a produção de resíduos e por outro lado a valorização da transformação dos produtos residuais em novos produtos. Sendo assim, encontramos associados ao conceito de ecologia industrial a analogia entre, os sistemas industriais e os sistemas ecológicos.

Segundo Almeida (2006), As metodologias para os estudos da ecologia industrial foram desenvolvidas por Jay Forrester (1968 e 1971), nos anos 60 e 70. Donella e Dennis Meadows (1972) utilizaram a análise de métodos para simular a degradação ambiental do planeta, alertando para a insustentabilidade dos métodos industriais.<sup>247</sup> (Almeida C., 2006, p. 4)

O conceito de ecologia industrial surge nos anos 70, e desde então a indús-

---

245 Ferrão, P. C., & Figueiredo, J. M. (2000). *A Ecologia Industrial e o Automóvel em Portugal*. Oeiras: C. Editora, Ed.

246 Ferrão, P. C., & Figueiredo, J. M. (2000). *A Ecologia Industrial e o Automóvel em Portugal*. Oeiras: C. Editora, Ed.

247 Almeida, C. (2006). *Ecologia Industrial, Conceitos e Aplicações*. São Paulo: E. B. Ltda, Ed.

tria ecológica vem - se manifestando até aos nossos dias. As rápidas mudanças do último século ocorrem pelo percurso destrutivo e insustentável dos sistemas de produção e consumo. Por esta razão, torna-se cada vez mais iminente a necessidade de se compreender a relação existente entre os métodos humanos e os métodos naturais.

Alguns investigadores ecologistas têm vindo a demonstrar que a percepção dos métodos indústrias estão relacionados com as problemáticas da biosfera e por esta razão deve existir um estudo em concordância. Destacamos no Quadro 1, alguns desses ecologistas e os seus contributos para a ecologia industrial.

AUTOR	ANO	PUBLICAÇÃO	OBSERVAÇÕES
Eugene P. Odum	1971	Fundamentals of ecology: uma das referências básicas da Ecologia	Os sistemas humanos inseridos no meio ambiente
Howard T. Odum	1971	Environment power and society	Integração de sistemas a partir de fluxos de energia: a interação entre sistemas industriais e ecológicos
Nicholas Georgescu-Roegen	1971	The entropy law and the economic process	Processos económicos descritos pelo uso de energia e do Segundo princípio da termodinâmica
Equipa multidisciplinar biólogos	1980		Divulgação do conceito de ecossistemas industriais
Robert Frosch			
Nicholas	1989	Escrevem o artigo “Estratégias da manufatura” na revista Scientific	Desenvolvimento de métodos de produção industrial de menor impacto sobre o ambiente
Hardin Tibbs	1991	The greening of industrial ecosystems: o primeiro livro sobre ecologia industrial	Autor da primeira tese de doutoramento contendo ideias relacionadas com o desenvolvimento da ecologia Industrial

Branden Allenby	1994	Industrial ecology. Environmental agenda for industry	Brochura que reproduz ideias de Frosch e Gallopoulos, com a linguagem e retórica do mundo dos negócios
Don Huisingh	1997	Journal of cleaner production	Publica um número especial dedicado à Ecologia Industrial

Tabela 12, Ecologistas e os seus contributos para a ecologia industrial, Informação adaptada a partir de (Almeida C., 2006, p. 14)

Os conceitos foram desenvolvidos como resposta a preponderâncias exercidas tanto por parte do meio ambiente, como pela sociedade, para poder existir uma resposta à problemática da relação dos produtos e resíduos com o meio ambiente. A ecologia industrial tem como princípio original a percepção de que os sistemas produtivos e naturais fazem parte do mesmo método, a biosfera.

A industrialização é a maior responsável pela difusão de substâncias tóxicas no meio ambiente e por essa razão existe a necessidade de promover mudanças na forma de tratar os problemas ambientais. Expomos nesta problemática, o design ecológico que se apresenta como seguidor de restrições ambientais para que os produtos e processos possam restringir - se ao estudo de materiais e tecnologias.

Segundo Lowe (2004), para responder e apoiar o desenvolvimento industrial existe a necessidade de existir uma estrutura de apoio que siga as mesmas questões ambientais, a ecologia industrial. O autor, refere que a ecologia industrial estuda os fluxos de materiais e energia nas atividades de produção e consumo, e os efeitos destes fluxos no meio ambiente, além de analisar a influência dos fatores económicos, políticos, sociais e legais no fluxo, uso e transformação de recursos. <sup>248</sup> (Lowe, 2004, p. 20)

A ecologia industrial oferece um contexto de sistemas e estudos completos em que se utiliza, de forma eficaz, as ferramentas e os métodos do design ecológico para alcançar a transmissão de conhecimentos no nosso habitat

248 Lowe, A. (2004). *Ecological Genetics: Design, Analysis, and Application*. Oxford: B. S. Ltd, Ed.

de trabalho, para poder existir uma “*harmonia com os ecossistemas ovales e a biosfera em geral*”.<sup>249</sup> (Fiksel, 1996, p. 442)

Segundo Lowe (2004), a ecologia Industrial para se transformar numa industrialização sustentável que se desenvolva de uma forma equilibrada, deve seguir os seguintes princípios que a caracterizam, o primeiro pelas operações industriais, sejam elas serviços ou produção de bens, são sistemas naturais que devem funcionar como tal, dentro de ecossistemas maiores, o segundo pelas dinâmicas e princípios dos ecossistemas oferecem um poderoso guia para a elaboração de projetos de sistemas industriais o terceiro pelo alcance da alta eficiência no uso de energia e materiais na produção, na reciclagem e do uso do produto, geram-se vantagens competitivas e benefícios económicos e quarto pela principal fonte de valor económico é a viabilidade, a longo prazo, do planeta e de seus ecossistemas locais, sem a qual não faz sentido o sucesso dos atuais negócios.<sup>250</sup>

(Lowe, 2004, p. 143)

Os princípios defendidos por Lowe (2004), demonstram que as práticas relativas aos projetos que contenham preocupações com menor impacto no meio ambiente, ou seja estudos onde sejam patentes condicionantes ecológicos, permitem que a indústria desenvolva os seus projetos seguidores de objetivos sócio - económicos para se conseguir resolver os constrangimentos existentes na biosfera e para a possível concepção do produto industrial.

Conforme Lowe (2004), existem diferentes fatores de investigação na ecologia industrial, onde cada um deles prevêem perspectivas diferentes na alteração dos métodos industriais.

Como primeiro fator expõe a compreensão dos ecossistemas, onde se utiliza os princípios e a dinâmica da ecologia no desenho relacionado com os sistemas de produção e serviço industrial. Como segundo fator o metabolismo industrial, para perceber e analisar os fluxos de materiais e energia desde a biosfera ate aos sistemas industriais. Como terceiro fator enuncia,

---

249 Fiksel, J. (1996). *Design for environment: creating eco-efficient products and processes*. New York: McGraw-Hill, Ed.

250 Lowe, A. (2004). *Ecological Genetics: Design, Analysis, and Application*. Oxford: B. S. Ltd, Ed.

os modelos dinâmicos de entrada, para analisar os impactos das redes de troca da tecnologia nas indústrias. Como quarto fator, apresenta o desenho para o meio ambiente, onde se desenvolve espaços, processos, produtos e serviços tendo em consideração os benefícios, tanto económicos como ecológicos em todo o ciclo de vida do produto. No quinto fator expõe a gestão entre os sistemas industriais e os métodos naturais. E por ultimo fator a ampliação da vida do produto e da economia de serviço.<sup>251</sup> (Lowe, 2004, pp. 53 - 58)

No mundo da ecologia industrial não podemos deixar de referir a análise existente entre o custo energético e ambiental com a extração das matérias-primas, ou seja ACV – Avaliação do Ciclo de Vida do produtos. Pois já não é possível conceber, “*qualquer atividade de design sem confrontá-la com o conjunto das relações que, durante o seu ciclo de vida, o produto vai ter no meio ambiente.*” <sup>252</sup> (Manzini & Vezzoli, 2002, p. 99)

Considerando os requisitos ambientais como um amuleto em todo o estudo ecológico, caracterizamos o conceito ACV como sendo um processo de avaliação dos produtos e serviços que permitem avaliar e identificar os impactos causados desde a extração das matérias-primas, produção, transporte, uso até à exclusão após o seu uso (ciclo de vida). Emerge igualmente, a exposição de toda a vida do produto como um conjunto de ações e processos que consomem uma quantidade de energia e matéria para atuar nas diversas transformações e trabalhos.<sup>253</sup> (Manzini & Vezzoli, 2002, p. 99)

Segundo Manzini e Vezzoli (2002),

*Aplicando uma estratégia ambiental consciente, desde as fases iniciais do projeto é possível evitar, ou melhor limitar, problemas, para não ter de perder tempo (saúde e dinheiro) para reparar os danos já causados. Desta forma é mais fácil unir as vantagens*

---

251 Lowe, A. (2004). *Ecological Genetics: Design, Analysis, and Application*. Oxford: B. S. Ltd, Ed.

252 Manzini, E., & Vezzoli, C. (2002). *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: UPS, Ed.

253 Manzini, E., & Vezzoli, C. (2002). *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: UPS, Ed.

*económicas com as ecológicas.* <sup>254</sup> (Manzini & Vezzoli, 2002, p. 99)

Para entendermos melhor o que é a ecologia industrial, e para podermos concluir toda a explicação que enredou a temática em questão, anotamos o pensamento de Froh (1992, citado por Fiksel, 1996),

*(...) a ecologia industria deve subsumir toda a atividade económica humana, incluído as atividades florestais, a agricultura, as industrias extrativas, a produção e uso de energia, a fabricação, os processos e as operações de serviço, ou as atividades de sustento. Ao fazer isto, também terá que abordar aspectos importantes do tipo cultural, tecnológico e político. Por isso, parte da razão pela qual nos encontramos neste dilema é que o nosso conceito de sistema, até agora, têm sido limitado tanto nas dimensões espaciais como nas temporais.* <sup>255</sup> (Fiksel, 1996, p. 443)

### 4.3. Procedimentos de um design ecológico

*Projeto de novos produtos ou serviços. Considerando como certa a necessidade de um boa prestação de serviços, e de uso dos produtos, trata-se de individualizar aqueles que oferecem os serviços ecologicamente mais favoráveis em relação aos demais.* <sup>256</sup> (Manzini & Vezzoli, 2002, p. 21)

#### 4.3.1. Conceção do projeto ecológico

*Como o processo de design pode se desenvolver de forma extremamente complexa (dependendo da magnitude do problema) nos parece útil, para fins didáticos, dividi-lo em quatro fases distintas, embora estas fases nunca sejam exatamente separáveis no caso real. Elas se entrelaçam umas às outras, com*

---

254 Manzini, E., & Vezzoli, C. (2002). *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: UPS, Ed.

255 Fiksel, J. (1996). *Design for environment: creating eco-efficient products and processes*. New York: McGraw-Hill, Ed.

256 Manzini, E., & Vezzoli, C. (2002). *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: UPS, Ed.

*avanços e retrocessos.*<sup>257</sup> (Lobach, 2001, p. 141)

O trabalho do designer baseia-se em encontrar soluções de problemas, concretizadas em projeto de produtos que incorporem características que satisfaçam as necessidades humanas de uma forma duradoura.

O quadro 2, apresenta esquematicamente todas as fases constituintes de uma metodologia projetual.

FASES METODOLÓGICAS	FASE DE RESOLUÇÃO DE PROBLEMAS	FASE DE PROCESSO DE DESIGN
1. Fase de Preparação	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Definição do problema</li> <li>. Definição dos objetivos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>.Análise de Mercado</li> <li>. Análise estética</li> <li>. Análise dos materiais e processos de fabrico</li> <li>. Desenvolvimento histórico</li> <li>. Descrição do novo produto</li> </ul>
2. Fase de Concepção	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Produção de ideias</li> <li>. Desenvolvimento de alternativas</li> <li>. Desenvolvimento e escolha de métodos de trabalho</li> <li>. Desenvolvimento de matéria para testes</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Alternativas de Design</li> <li>. Conceitos de Design</li> <li>. Esboços de ideias</li> <li>. Modelos</li> </ul>
3. Fase de Avaliação	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Processos de avaliação</li> <li>. Alternativas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Escolha da melhor solução</li> <li>. Avaliar novas alternativas no novo produto</li> </ul>
4. Fase de Realização	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Execução da solução</li> <li>. Realização da solução do problema</li> <li>. Novas avaliações</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>. Projeto mecânico e estrutural</li> <li>. Desenhos técnicos e modelos 3D</li> <li>. Documentação do projeto</li> <li>. Desenvolvimento de Modelos</li> </ul>

Quadro 1, Fases constituintes de uma metodologia projectual, Informação adaptada a partir de (Lobach, 2001, p. 144)

Recordamos, o juízo de Munari(1981),

<sup>257</sup> Lobach, B. (2001). *Design industrial, Bases para a configuração dos produtos industriais*. Rio de Janeiro: E. B. Ltda, Ed.



*Se um designer quiser dar-se conta do porquê das coisas serem aquilo que são, deve examiná-las sob todos os aspectos possíveis. (...) a funcionalidade, a manobrabilidade, a cor, a forma, o material em que são construídos e assim por diante; verificando sempre se aquilo que encontra resulta bem ou mal de acordo com um critério objetivo.* <sup>258</sup> (Munari, *Das coisas Nascem coisas*, 1981, p. 106)

Utilizar as metodologias de projeto garante a eficácia do projeto ecológico, pois assegura que o nível de integração entre os envolvidos no processo seja alto e é importante para o sucesso do produto. O limite de tempo para conclusão de um projeto, o custo de produção, a minimização de recursos, a matéria-prima utilizada na produção, os métodos de fabrico, entre outros, devem ser aspetos a ser respeitados no estudo em questão, pois exceder este limite pode causar impactos graves no orçamento do projeto. Sendo assim, o designer escolhe a metodologia que melhor se adapta ao seu projeto, sem que esta interfira no seu processo criativo. Para a conceção de um projeto deve-se utilizar não somente uma metodologia adequada, como também, tecnologias, matérias-primas e especialistas economicamente realizáveis. Isto origina que cada passo do processo projetual possa resultar em várias etapas que constituem uma estrutura de trabalho.

Munari (1981), chama a atenção que,

*Projetar é fácil quando se sabe o que fazer. Tudo se torna fácil quando se conhece o modo de proceder para alcançar a solução de algum problema, e os problemas que nos deparamos na vida são infinitos: problemas simples que parecem difíceis porque não se conhecem os problemas que se mostram impossíveis de resolver.* <sup>259</sup> (Munari, *Das coisas Nascem coisas*, 1981, p. 12)

As metodologias de projeto ou método projetual são fases necessárias de um estudo, organizadas por um percurso coerente ecológico. No passado,

---

258 Munari, B. (1981). *Das coisas nascem coisas*. Lisboa: E. 7. Ida., Ed.

259 Munari, B. (1981). *Das coisas nascem coisas*. Lisboa: E. 7. Ida., Ed.

os produtos foram concebidos e desenvolvidos sem existir uma reflexão dos seus impactos negativos sobre o meio ambiente. Apenas emblemáticos fatores eram considerados na conceção dos produtos, função, qualidade, custo, ergonomia e segurança.

O design ecológico surge, como um instrumento balizador, que envolve duas metas abstratas: a prevenção/diminuição do lixo e a utilização moderada de matérias-primas e energia. É um processo projetual e uma área de conhecimento que considera parâmetros ambientais, que procuram minimizar problemas ecológicos associados à produção e aos produtos.

Manzini e Vezzoli (2002), consideram que as possíveis interferências do design no projeto, devem á tentativa de complexidade do processo de inserção de produtos e serviços ecologicamente aceitáveis dentro de um panorama cultural e comportamental despreparado para a aceitação desses novos valores.<sup>260</sup> (Manzini & Vezzoli, 2002, p. 72)

Num projeto ecológico o design para o meio ambiente ou eco design ou design ecológico, são as principais denominações da atividade do projeto que procura a redução dos impactos ambientais dos produtos. Neste género de projeto, a relação do produto com o meio ambiente, durante todo o seu ciclo de vida, é conduzida pelos objetivos e princípios relacionados com o design ecológico. Por isso o primeiro passo a ser realizado é definir o projeto ecológico e identificar quais os objetivos que estão subjacentes ao estudo.

Segundo Papanek (1995),

*A ecologia e o equilíbrio ambiental são os esteios básicos de toda a vida humana na Terra; não pode haver vida nem cultura humanas sem ela. O design preocupa-se com o desenvolvimento de produtos, utensílios, máquinas, artefatos e outros*

---

<sup>260</sup> Manzini, E., & Vezzoli, C. (2002). *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: UPS, Ed.

*dispositivos, e esta atividade exerce uma influência profunda e direta sobre a ecologia. A resposta do design deve ser positiva e unificadora, deve ser a ponte entre as necessidades humanas, a cultura e a ecologia.*<sup>261</sup> (Papanek, 1995, p. 31)

Projetar com o intuito de responsabilidade ecológica exige ao designer a compreensão do meio ambiente como um sistema natural ativo e que necessita dele para poder viver. O projeto ecológico é essencialmente uma ecologia cuidadosa, que compreende os conceitos metódicos elementares da ecologia e as suas aplicações.

Para um projeto ecológico é necessário reconhecer que os sistemas e processos ecológicos, são excessivamente complexos para serem cumpridos na sua totalidade. No entanto, todos os envolvidos no projeto, têm que tomar decisões adaptadas às informações ambientais geridas em cada momento. Deste modo, verificamos que os conhecimentos baseados nos critérios ecológicos têm que resultar de uma pesquisa profunda e contemporânea. Temos que ter a previsão da procura de novas respostas para os nossos estudos.

Yeang (2001), esclarece que,

*Na maioria dos casos, o projeto ecológico pode ser considerado como um ato de rápida normalização; essas soluções são as melhores que se podem tomar por agora, mas é preciso tomar o conhecimento da componente ecológica e reconhecer que é essencial melhorar os próximos protótipo.*<sup>262</sup> (Yeang, 2001, p. 34)

Para a compreensão dos princípios conceptuais do design ecológico, é crucial, conhecer os objetivos fundamentais num projeto ecológico, apresentados por Manzini & Vezzoli (2002), o “*redesign ambiental do produto, o projetar novos produtos ou serviços que substituam os atuais, o projetar*

---

261 Papanek, V. (1995). *Arquitectura e Design*. Lisboa: Edições 70.

262 Yeang, K. (2001). *El Rascacielos ecológico*. Barcelona: S. Editorial Gustavo Gil, Ed.

*novos produtos ou serviços interiormente sustentáveis e o projetar novos cenários que correspondam ao estilo de vida sustentável.”* <sup>263</sup> (Manzini & Vezzoli, 2002, p. 20)

No caso de redesign ambiental do produto, trata-se de melhorar a sua eficiência total em termos de consumo da matéria e da energia, facilitando a reciclagem de seus materiais e a reutilização dos seus componentes. No caso de projeto de novos produtos ou serviços, trata-se de distinguir aqueles que oferecem os serviços ecologicamente mais favoráveis em relação aos restantes, pois existe a necessidade de uma melhor prestação de serviço e uso do produto. No caso do projeto de novos produtos - serviços intrinsecamente sustentáveis, trata-se da oferta de uma nova maneira (mais sustentável), que investigue a aquisição de resultados socialmente apreciados e, ao mesmo tempo, radicalmente favoráveis ao meio ambiente. No caso da proposta de novos cenários que correspondam a “*Estilo de Vida Sustentáveis*”, trata-se, do desenvolvimento de atividades no plano cultural que visem a promover novos critérios de qualidade e modificar a própria estrutura da busca de resultados. Neste quarto objetivo, os projetistas devem ter um papel, de interpretação e estímulo de ideias socialmente produtivas.

O impacto ambiental que a produção de produto pode fazer, é determinado no início da sua concepção e no processo de desenvolvimento dos seus produtos e materiais. Assim questões ambientais devem ser identificadas no início de um processo de desenho e devem ser refletidas durante a concepção dos produtos. <sup>264</sup> (Manzini & Vezzoli, 2002, pp. 20 - 24)

Design ecológico, é considerado como um dos vários passos envolvidos no desenvolvimento de um produto destinado a melhorar o desempenho ambiental desse produto. Deste modo a concepção ecológica não pode existir isolada, pois é apenas uma parte da concepção do produto e do processo de desenvolvimento. Trata-se de projetar não só o produto mas, o todo o

---

<sup>263</sup> Manzini, E., & Vezzoli, C. (2002). *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: UPS, Ed.

<sup>264</sup> Manzini, E., & Vezzoli, C. (2002). *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: UPS, Ed.

seu processo de desenvolvimento do produto, considerando a totalidade do ciclo de vida desde matérias-primas até aos resíduos industriais, componentes e ao próprio produto em fim de vida. Na verdade a ecoeficiência de um produto depende de uma gestão de projeto que estuda toda a vida do produto desde a conceção até à utilização. Para isso, é necessário ter o cuidado de percorrer toda a cadeia produtiva, não abandonando a logística ligada às dimensões da técnica, económica e ambiental.

Lee (2005), desenvolveu nove passos que devem ser abordados no processo da conceção ecológica. O primeiro passo, desenvolver parâmetros relevantes para estratégias ambientais. O segundo passo, identificar as regras de execução para a melhorar uma determinada estratégia ambiental. Terceiro passo redesenhar tarefas para implementação. Quarto passo, desenvolver pormenores nos produtos que correspondam a necessidades específicas. Quinto passo, identificar funções no produto de referência e, em seguida, adicionar novas funcionalidades e / ou modificar funções atuais, com base no caderno de especificações. Sexto passo, conceber ideias para realizar a função. Como sétimo passo, originar variantes, para corresponder a cada função do novo produto melhorado. Como oitavo passo, desenvolver um produto conceito, selecionando as variantes económicas, técnicas, sociais e ambientais. E por ultimo, como nono passo, seguir o estudo projetual, preparar, conceber, avaliar e realizar, finalizando no lançamento no mercado. <sup>265</sup> (Lee, 2005, p. 10)

O resultado de um trabalho ou projeto ecológico é a produção do produto, do sistema de produto, e do ciclo de vida seguindo os aspetos ambientais, ou seja, os parâmetros ambientais. Este estudo inclui a fase de planeamento, identificando os componentes do produto, os componentes dos materiais, identificando informações fase do ciclo de vida do produto, identificando as características do mercado, selecionando um produto para o desenvolvimento e, finalmente, instruindo uma equipa do projeto.

---

<sup>265</sup> Lee, K. (2005). *Eco Design, Best Practice of ISO / TR 14062*. Eco-product Research Institute(ERI), Coreia do Sul: Ajou University.

*(...) a correta formulação da ideia e o planeamento preciso da ação, nesse contexto do Design do produto, relacionam-se à formulação do problema ao delineamento de objetivos a serem atingido ao final do processo de Design, que irão garantir o sucesso desse processo. As variáveis do Eco Design através da aplicação do s5 Rs – repensar na sustentabilidade antes da concepção dos produtos; retornar partes, componentes ou todo para reuso ou reciclagem; reduzir matéria prima e componentes; reusar subsistemas, facilitando a desmontagem e manutenção através de encaixes e reciclar partes ou todo – ocorrem no momento em que os aspectos ambientais são parte ou a própria definição do problema, e a redução de materiais, o uso de materiais renováveis, a redução de consumíveis e peças, a manutenção, o tipo de sistemas de união, por exemplo, são requisitos de projeto.*<sup>266</sup> (Platcheck, 2012, pp. 25 - 26)

#### 4.3.2. Práticas e estratégias do design ecológico

Seguindo os critérios descritos no ponto anterior, que permitem aos designers projetar produtos ecológicos seguidores de uma metodologia comprometida a restritos programas de trabalho, que têm como objetivo o desenvolvimento e produção de produtos que ao longo de todo o seu estudo projetual se reduza aos impactos ambientais, referimos nesta fase do trabalho, as práticas e as estratégias para design ecológico. Argumentar – se – à que para resolver a situação do desenvolvimento do produto ecológico, o design ecológico tem que se dedicar por completo desde a análise das necessidades do cliente e estabelecimentos dos requisitos do produto até à verificação de todos os requisitos e estudos elaborados.

Para que sejam atingidos e implementados os objetivos da conceção de produtos inseridos no estudo do eco design, tendo em atenção os compromissos ambientais, é necessário, que sejam adaptados alguns estudos,

---

<sup>266</sup> Platcheck, E. R. (2012). *Design Industrial, Metodologias de ecodesign para o desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: E. A. S.A., Ed.

durante o projeto de um produto. Expomos como princípio base do design ecológico, a produção de produtos eco - eficientes, desenvolvidos a partir de um estudo pormenorizado em relação aos custos, à qualidade e às limitações de fabricação.

Segundo FiKsel (1996), consideram-se práticas essenciais para um bom processo projetual ecológico:

- recuperação de material: reciclagem dos materiais com objetivo da separação dos diferentes elementos;

- recuperação de elementos: recuperação de elementos do produto que se tornaram rapidamente antiquados, com o objetivo de tornar possível a sua utilização em outros produtos ou enviadas para o fabricante para serem recuperadas.

- facilidade de acesso aos componentes: estudo realizado para que os componentes sejam de fácil acesso. O que permite que no fim da vida útil do produto, sejam recuperados os elementos que possam ser utilizados novamente e sejam separados para a reciclagem.

- adaptação à simplicidade nos projetos: estudo realizado ao encontro da projeção de produtos que possuam formas mais simples, custo de produção menor e utilização de menor quantidade de material.

- redução de matérias-primas: estudo que visa reduzir o consumo de materiais ao longo do ciclo de vida do produto;

- separação: estudo que facilita a separação de materiais após a desmontagem. No final da sua vida útil é necessário que se faça uma correta separação das partes em diferentes categorias, com o propósito de reciclá-las. Esta separação é facilitada se os componentes do produto forem identificados de preferência por códigos, atentando ao tipo de material de que são compostos;

- não utilização de materiais contaminantes: estudo realizado para facilitar a não utilização de materiais contaminados. Existem materiais que não podem ser facilmente separados dos produtos ou das embalagens, como por exemplo colas, tintas, pigmentos, grampos ou rótulos;

- recuperação e reutilização de resíduos: durante todo o ciclo de vida de um produto, são produzidos diversos tipos de resíduos, é importante a aquisição de tecnologias que recuperem estes resíduos, aproveitando o máximo da matéria-prima, para se obter ganhos ambientais e económicos;

- incineração de resíduos: estudo realizado de acordo com a legislação em questão, apenas quando não existirem outras alternativas que sejam viáveis económica e ambientalmente;

- redução do uso de energia na produção: é dos estudos ambientais que mais se distingue, pois evidencia uma fácil implementação e afeta diretamente a redução dos custos operacionais. Esta redução dá-se pela utilização de equipamentos mais eficientes em termos energéticos;

- redução do consumo de energia: esta prática visa desenvolver produtos que possuam dispositivos para redução do consumo energético;

- redução do uso de energia na distribuição: a importância deste planeamento advém de aspetos físicos do produto, como temperatura suportada, resistência mecânica e formato, que limitam as opções de distribuição disponíveis. Para um desenvolvimento da eficiência energética da distribuição, podemos reduzir a distância total para o transporte dos componentes ou produtos, procurar fornecedores e distribuidores mais próximos, utilizar transportes de baixo custo energético, reduzir o volume dos produtos, projetando as formas geométricas e embalagens de maneira que o espaço seja melhor aproveitado e reduzir limitações de temperatura ou outras restrições que consumam energia;



- uso de formas de energia renováveis: utilização de formas de energia que façam uso de recursos renováveis, como a energia solar, a eólica e a hidroelétrica, substituindo as que utilizam recursos não renováveis a curto prazo, como por exemplo os combustíveis fósseis. Por recursos renováveis entende-se aqueles cuja taxa de renovação é suficiente para compensar a sua utilização;

- criação de produtos multifuncionais: o desenvolvimento de produtos multifuncionais é por natureza eco - eficiente, pois com uma mesma quantidade de material e energia podem ser desenvolvidos equipamentos para atender diferentes necessidades;

- utilização específica de materiais reciclados: o design ecológico prevê a utilização de matéria-prima reciclada em substituição de materiais novos;

- utilização de materiais renováveis: ainda dentro do conceito de desenvolvimento sustentável, pode-se optar pela prática de utilizar materiais renováveis como substitutos de materiais não renováveis. Como exemplo pode ser citada as tintas de origem vegetal, substituindo as químicas;

- produção de produtos com maior durabilidade: a extensão da vida útil de um produto contribui significativamente para a eco - eficiência, pois fica claro que um produto durável evita a necessidade de fabricação de um substituto. A recuperação de embalagens: a aplicação desta prática prevê que as embalagens possam ser reaproveitadas, seja na reutilização como na reciclagem;

- não utilização de substâncias perigosas: estudo que prevê a eliminação do processo produtivo, com substâncias que possam causar algum dano à saúde dos funcionários e dos consumidores, bem como aquelas que possam causar danos ao meio ambiente;

- utilização de substâncias à base de água: a substituição de pro-

duto a base de petróleo por produtos à base de água, principalmente solventes e tintas;

- utilização de produtos biodegradáveis: utilização de produtos biodegradáveis pois quando não é possível a reciclagem de produtos, os seus componentes facilitam a disposição final;

- prevenção de acidentes: estudo que permite a prevenção de acidentes durante o projeto do produto e a utilização dos produtos durante o seu ciclo de vida. <sup>267</sup> (Fiksel, 1996, p. 94)

As práticas do design ecológico, representam a essência do conceito. Com a intenção de tornar a aplicação dos conceitos do design ecológico mais frequentes, na conceção ecológica desenvolvem-se tarefas que resultam na, aplicação para reduzir os impactos ambientais provenientes de um produto. Estes estudos constituem as estratégias do design ecológico.

Fiksel (1996), dita que o,

*Eco Design é Ambientalismo estratégico – é decidir, o conhecimento e aplicações dos princípios e práticas ambientais dentro de uma campanha, de forma a satisfazer os requisitos do cliente, proporcionando vantagens competitivas que tenham um impacto positivo no valor das ações da campanha.* <sup>268</sup> (Fiksel, 1996, p. 169)

Fiksel (1996), propõe princípios que devem ser estudados na conceção de projetos ecológicos. Serão estes os princípios que vão ser utilizados para avaliar se o nosso objeto de investigação se insere numa perspetiva de design ecológico. <sup>269</sup> (Fiksel, 1996, p. 169)

## 1. Desenvolvimento de um novo conceito. Na estratégia do desen-

---

<sup>267</sup> Fiksel, J. (1996). *Design for environment: creating eco-efficient products and processes*. New York: McGraw-Hill, Ed.

<sup>268</sup> Fiksel, J. (1996). *Design for environment: creating eco-efficient products and processes*. New York: McGraw-Hill, Ed.

<sup>269</sup> Fiksel, J. (1996). *Design for environment: creating eco-efficient products and processes*. New York: McGraw-Hill, Ed.

volvimento para um novo produto, são desenvolvidas novas soluções para necessidades específicas. A partir da análise das carências que um projeto apresenta, procura - se desenvolver uma alternativa que apresente a mesma necessidade, porém com impactos ambientais menores. A tomada de decisão de aplicar esta estratégia deve ocorrer antes do processo de desenvolvimento do projeto, pois pode envolver uma mudança radical nas técnicas produtivas e construtivas. As variáveis abaixo apresentadas são princípios ordenadores do desenvolvimento do conceito de qualquer projeto de produto, e deverão servir de orientação para avaliar o objeto de investigação.

a) Desmaterialização do produto: a opção de desmaterialização consiste em utilizar matérias - primas que possam ser mais facilmente separadas, sem perder as características originais, tanto em termos produtivos, quanto construtivos e de controlo ambiental.

b) Uso partilhado do projeto: a opção de uso partilhado prevê que o projeto possa ser utilizado por um número maior de pessoas, utilizando-o de maneira mais eficiente.

c) Integração de funções: a integração de várias funções num único projeto diminui a quantidade de material necessário para a produção, em relação à opção de ser desenvolvido um projeto que corresponda a uma única função. Utilizando como exemplo de produtos podemos indicar: o scanner/ impressora, o aparelho de telefone/fax/secretária eletrónica, em que o fato de terem as suas funções integradas no mesmo produto, faz com que se poupem grandes quantidades de materiais e de espaços.

d) Otimização funcional do projeto: este ponto refere - se a reflexão das funções do projeto, verificando aquelas que são realmente são necessárias, podendo-se assim eliminar - se as que não agrupam valor ao projeto, tendo apenas funções estéticas e as que utilizam uma quantidade de matéria-prima acima do necessário.

2. Seleção de materiais de baixo impacto. A aplicação deste princípio é premente na análise do ciclo de vida do projeto. Materiais duráveis podem ser usados em projetos de longa vida, enquanto em projetos de curto prazo não se justifica a escolha destes materiais. Outro ponto a ser considerado é como o produto será recolhido, reciclado e reutilizado. Esta estratégia visa reduzir ou eliminar em todos os projetos, as emissões tóxicas como corantes, estabilizantes, tintas, amaciastes e solventes, que muitas vezes contêm nas suas fórmulas metais pesados, e materiais construtivos que combinados resultam em impactos ambientais. Uma questão de extrema importância para o eco design é a utilização de matéria-prima causada por fontes renováveis, evitando-se ao máximo matérias-primas e insanos que não podem ser renovados naturalmente, num curto período, ou cujos recursos estão ameaçados de esgotamento. No caso do projeto, todos os materiais a serem utilizados devem ter baixa conversão energética, baixo consumo de materiais orgânicos, bem como técnicas de tratamento do solo, desta forma, deve optar - se por técnicas ecologicamente adequadas, socialmente justas, economicamente viáveis e que cumpram todas as leis e os seguintes requisitos:

a) Escolha de materiais reciclados: neste nível, deve optar - se pela utilização de materiais reciclados, ou seja, materiais que já foram usados noutra projeto e que podem ser usados novamente, sem comprometer a qualidade e segurança do novo projeto que está a ser criado, observando também se a técnica de reciclagem é económica e ecologicamente viável. Uma das classes de materiais de fácil reciclagem é a dos metais pois podem ser purificados durante a fusão.

b) Escolha de materiais de baixo conteúdo energético: sob o ponto de vista do consumo energético, alguns materiais requerem uma quantidade maior de energia para estação e produção, enquanto outros são menos intensivos em energia. Durante o projeto deve optar-se por aqueles que demanda uma menor quantidade de energia, observando também a possibilidade de reciclagem, pois o consumo energético da estação pode ser diluído no número de vezes que o material for reutilizado.

c) Escolha de materiais recicláveis: complementando este nível do Eco Design, a escolha dos materiais deve também atender à viabilidade para reciclagem, conforme o item anterior. Por exemplo, o alumínio apesar de ter um alto consumo energético na produção, é um material de fácil reciclagem e transporte.

3. Redução de materiais. Neste nível, o foco concentra-se no uso da menor quantidade possível do material procurando-se projetar produtos que tenham o menor volume possível, para que ocupem o menor espaço possível durante o transporte, arrumação, armazenamento e na própria utilização.

4. Otimização das técnicas de produção. Este nível é de extrema importância para a identificação das técnicas de construção que tenham um menor impacto ambiental, analisando o consumo de materiais que não sejam poluentes, que possuam baixo consumo energético, utilizando o uso de matéria-prima e optando pela menor geração possível de resíduos e subprodutos. Durante a escolha das técnicas de desenvolvimento dos projetos, é necessário avaliar as que possuem um menor impacto ambiental, tanto na matéria-prima como na utilização, como na geração e categorias de resíduos. Deve existir um correto dimensionamento dos equipamentos, que devem operar somente durante o tempo necessário para cada atividade, evitando assim desperdícios de energia. As energias renováveis ou energias limpas, como a solar e eólica, também devem ser adotada, sempre que houver viabilidade económica, pois assim reduz-se o uso de combustíveis tradicionais, como os fósseis.

5. Otimização dos sistemas de transporte. Neste nível, procura-se uma otimização de todo o sistema de transporte dos produtos, assegurando que o produto seja transportado da fábrica ao distribuidor ou usuário da maneira mais eficiente possível e que ocasione menos impactos ao meio ambiente.

6. Redução do impacto de uso. Outro aspecto, a ser analisado du-

rante o projeto, é o consumo de energia durante a sua realização, e quais as matérias-primas auxiliares que são necessários para que o empreendimento responda às suas finalidades, durante todo o ciclo de vida.

7. Otimização do tempo de vida útil. Neste nível, deve-se analisar se o projeto pode atender à necessidade do usuário por um período de tempo maior, para permitir uma manutenção mais fácil, o que revela a técnica do Eco Design, o estímulo ao aumento da durabilidade. <sup>270 (Fiksel, 1996, pp. 93 - 108)</sup>

Em conclusão, as estratégias do design ecológico formam a base para a implantação da boa execução na produção do objeto. Portanto, é necessário que ambas estejam focadas no mesmo objetivo, quando se está a desenvolver um novo projeto. Por isso, existe a necessidade de realizar uma avaliação em cada nível da estratégia e em cada técnica utilizada.

---

270 Fiksel, J. (1996). *Design for environment: creating eco-efficient products and processes*. New York: McGraw-Hill, Ed.

# CAPÍTULO II

---

METODOLOGIAS DO  
PROJETO DE INVESTIGAÇÃO

## 5. ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO

### 5.1. Tema de estudo

A temática desta tese, visa entender, as relações culturais e identitárias do design, no desenvolvimento do objeto artesanal, enquanto identidade ecológica da Beira Interior Norte.

O tema encontra o entendimento entre as atividades criadoras do design e do artesanato com ramificações metodologias fundamentadas no design ecológico e do objeto cesteiro artesanal, com entendimento sobre a identidade cultural do território em que se insere.

Evidencia também, a importância do artesanato cesteiro no quadro dos fatores económicos, ambientais, culturais e sociais, com vista ao desenvolvimento de novos produtos com menor impacto ambiental.

#### 5.1.1. Estudo de caso, sua definição e abrangência

O estudo desenvolvido insere-se na área científica do design, com especial interesse na aproximação existente entre o design ecológico e o artesanato cesteiro da BIN.

Com esta, aproximação desenvolveu-se, no processo de investigação, do estudo das relações do design ecológico no desenvolvimento de objetos artesanais cesteiros, no contexto da Beira Interior Norte, como identidade cultural portuguesa.



O estudo abrange, as questões ecológicas que são verificadas no âmbito do design e que merecem um esclarecimento mais profundo sobre o seu conceito, para que possa existir uma maior compreensão sobre a sua essência, pois encontrando-se em permanente construção, exige a necessidade de novos processos de desenvolvimento de um produto, cada vez mais interligado com as questões ambientais e a maneira como o homem se relaciona com o seu meio de inclusão.

Segundo estes princípios, o artesanato como referência do design, apresenta-se como forma de trabalhar os objetos segundo princípios ecológicos, associando assim responsabilidades de identidade cultural à atividade artesanal.

Segundo Barros, L.; Magalhães, C.(2006),a atividade artesanal,

*(...) é um trabalho predominantemente individual, porém a produção de alguns artefatos exige a participação de vários artesãos durante a sua produção; é no mínimo, 80% do trabalho é feito pelo artesão; revela uma habilidade baseada na criação e originalidade que pode ser fruto do repasse de técnicas através de gerações, de uma técnica apreendida em cursos, ou ainda uma técnica criada pelo próprio artesão; produz artefatos com identidade e valor cultural, que identificam a região e o artesão que os produziu, porém pode também não apresentar valor cultural local ou regional; apresenta uma produção em pequenas séries, com regularidade, gerando produtos semelhantes, porém diferenciados entre si, ao contrário dos produtos industriais.* <sup>271</sup> (Barros & Magalhães, 2006, p. 132)

Entendemos que a temática em estudo, visa a abordagem ao design sem serem colocadas em causa as tradições regionais, a habilidade dos artesãos, e as relações existentes com o próprio design.

O estudo do artesanato como uma das referências do design ecológico

---

<sup>271</sup> Barros, L., & Magalhães, C. (2006). *Design e Artesanato: as trocas possíveis*. Dissertação (Mestrado em Design) . Rio de Janeiro: Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

português, será matéria de interesse por parte de todos os interessados na cultura portuguesa, designadamente, historiadores, arqueólogos, museólogos, artesões e designers que até aos dias de hoje se interessam por pensar nos objetos existentes, e na criação de novos objetos que correspondam a qualquer atividade do quotidiano.

## **5.2. Objetivos**

### **5.2.1. Objetivo geral**

Apresentamos como objetivo geral, a compreensão do objeto artesanal enquanto elemento decorrente da herança cultural, segundo o reconhecimento da identidade cultural sustentada em objetos de natureza material e imaterial, segundo o conhecimento e compreensão coexistente e diferenciadora dos processos de design e de fabrico artesanal e segundo a avaliação do trabalho relacional entre designers e artesãos na criação de objetos inovadores de base identitária e cultural.

### **5.2.2. Objetivos específicos**

Apresentamos como objetivo principal, o confronto e a viabilidade da utilização dos princípios do design ecológicos em projetos de âmbito do design, tentando demonstrar a importância da inclusão de variáveis sistemáticas de natureza ambiental, a partir da avaliação da perceção da produção dos objetos de âmbito artesanal.

A reflexão estratégica sobre estudos práticos e estudos teóricos adequados ao desenvolvimento integral da identidade, sustentada num segmento produtivo artesanal e por contributos ecológicos, remete para um estudo entre as relações do design e do artesanato, segundo os seguintes objetivos específicos:

- determinar as perspetivas, conceitos e relações do design com o desenvolvimento do objeto de design de base identitária;
- entender a conceptualização do design contemporâneo face aos processos de transfiguração e transmutação decorrentes da globalização;

- conhecer as principais tipologias de artesanato da região em estudo, abordando os principais elementos da cultura material e iconográfica regional;
- entender o artesanato como atividade que expressa diferentes modos de perceção e apropriação da realidade;
- perceber a cestaria enquanto prática artesanal que propicia o entendimento da cultura e identidade regional;
- identificar quais as matérias-primas e os processos ecológicos mais eficientes na produção artesanal;
- perceber as relações possíveis e existentes entre designers e artesãos, de forma a determinar-se a viabilidade de produção conjunta.

### 5.3. Participantes no estudo

O desenvolvimento do estudo pelo método científico, onde existiu a pesquisa e comprovação de um determinado conteúdo, implicou o recurso a entidades públicas específicas e profissionais nas áreas de estudo do design e do artesanato, que possibilitaram a exequibilidade e a materialização do estudo. Existiu a participação de diferentes participantes, que proporcionou a viabilidade do confronto das relações com os objetivos da investigação.

#### 5.3.1. Público participante no estudo

Admitindo e concordando com Paiva (2012),

*(...) foi necessário estabelecer contactos e parcerias conducentes à obtenção de apoios humanos e materiais, de forma a que, na sequência das várias interações, se pudesse cumprir o programa de investigação nas fases de levantamento da informação e consulta documental, (...) e questionários (...).*<sup>272</sup> (Paiva, 2012, p.

---

<sup>272</sup> Paiva, B. (2012). *Design e Urbanidade, Cumplicidades do Programa Polis*. Tese de Doutoramento em design. Lisboa:

Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura.

133)

Destacamos como instituições competentes nos domínios e contextos do estudo:

- O Museu de Etnografia a Antropologia, Museu Rural de Peva, do concelho da Almeida;
- O Museu de Etnografia a Antropologia, Solar do Queijo da Serra da Estrela, do concelho de Celorico da Beira;
- O Museu de Etnografia a Antropologia, Museu de Artes e Ofícios Francisco Távora, do concelho de Figueira de Castelo Rodrigo;
- O Museu de Etnografia a Antropologia, Museu Lagar de Varas Estevão Martins da Rocha, do concelho da Guarda;
- O Museu Mistos e Pluridisciplinar, Museu Municipal da Meda;
- O Museu de Etnografia a Antropologia, Núcleo Museológico do Carvalhal da Atalaia, do concelho de Pinhel;
- O Museu de História e Arqueologia, Museu Municipal do Sabugal, do concelho do Sabugal;
- Biblioteca Municipal Eduardo Lourenço da cidade da Guarda;
- NERGA - Núcleo Empresarial da Região da Guarda;
- AND - Associação Nacional de Designers;
- CEART - Centro de Formação Profissional do Artesanato.

As entidades envolvidas mencionadas proporcionaram procedimentos institucionais, que confluíram para um conjunto de ações referentes ao estudo e ao caminho da concepção, desenvolvimento, materialização e avaliação do processo da investigação.

### 5.3.2. Função dos participantes no estudo

O papel das instituições, é de imensa e grandiosa relevância permitindo o

auxílio para a carácter e fiabilidade da investigação.

Do enquadramento efetuado, merecem referência os seguintes participantes para desenvolvimento e concretização das várias práticas:

- O Museu de Etnografia a Antropologia, Museu Rural de Peva, do concelho da Almeida - concessão e cooperação na administração de questionários a funcionários; [\(ver anexo 1\)](#)

- O Museu de Etnografia a Antropologia, Solar do Queijo da Serra da Estrela, do concelho de Celorico da Beira - concessão e cooperação na administração de questionários a funcionários; [\(ver anexo 2\)](#)

- O Museu de Etnografia a Antropologia, Museu de Artes e Ofícios Francisco Távora, do concelho de Figueira de Castelo Rodrigo - concessão e cooperação na administração de questionários a funcionários; [\(ver anexo 3\)](#)

- O Museu de Etnografia a Antropologia, Museu Lagar de Varas Estevão Martins da Rocha, do concelho da Guarda - concessão e cooperação na administração de questionários a funcionários; [\(ver anexo 4\)](#)

- O Museu Mistos e Pluridisciplinar, Museu Municipal da Meda - concessão e cooperação na administração de questionários a funcionários; [\(ver anexo 5\)](#)

- O Museu de Etnografia a Antropologia, Núcleo Museológico do Carvalhal da Atalaia, do concelho de Pinhel - concessão e cooperação na administração de questionários a funcionários; [\(ver anexo 6\)](#)

- O Museu de História e Arqueologia, Museu Municipal do Sabugal, do concelho do Sabugal - concessão e cooperação na administração de questionários a funcionários; [\(ver anexo 7\)](#)

- A Biblioteca Municipal Eduardo Lourenço da cidade da Guarda - disponibilização de material do seu acervo documental;

- NERGA - Núcleo Empresarial da Região da Guarda - apoio informativo e disponibilização de material do seu acervo documental, de onde emergiu a possibilidade do acesso aos contatos dos artesões da área re-

gional em estudo, distrito da Guarda; (ver anexo 8)

- AND - Associação Nacional de Designers - colaboração na fase de administração de questionários; (ver anexo 9)

- CEART - Centro de Formação Profissional do Artesanato - apoio informativo e disponibilização de material do seu acervo documental. (ver anexo 10)

Em conclusão o projeto de investigação alcançou uniformidade e legitimação, pela participação de entidades e pessoas, ao exteriorizarem o seu consentimento na participação da investigação

*“Dessa atitude é legítimo inferir-se o reconhecimento público da pertinência da investigação, e simultaneamente estabelecer-se uma aproximação entre a academia e a comunidade institucional e social, na procura de novos saberes à volta de interesses e valores comuns.”* <sup>273</sup> (Paiva, 2012, p. 136)

---

<sup>273</sup> Paiva, B. (2012). *Design e Urbanidade, Cumplicidades do Programa Polis*. Tese de Doutoramento em design. Lisboa:

Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura.

## 6. CONTEXTUALIZAÇÃO DO ESTUDO

### 6.1. Artesanato de referência cultural Portuguesa

O Artesanato Português tem uma forte conexão à cultura das identidades regionais, onde as tradições e as heranças permanecem vivas, ao longo dos tempos. O artesanato é uma riqueza de identidade portuguesa, evidenciando-se na cerâmica pintada, na joalheria, nas rendas, nos bordados, na tapeçaria, na tecelagem e na cestaria.

#### 6.1.1. O artesanato em Portugal

O artesanato em Portugal, permaneceu desde sempre incorporado à produção inerente de objetos num sistema de núcleo familiar ou em oficinas no meio rural. Foi com a revolução do 25 de Abril que se manifestaram algumas mudanças de carácter promotor, onde a atividade de artistas com expressões artesanais, os artesões, começaram a desenvolver artefactos decorativos e utilitários.

Em Portugal a atividade artesanal e o artesão têm as bases legais do seu estatuto bem definidas.

Em 1980, que o Secretario de Estado do Emprego e do Ministério do Trabalho, através da Portaria nº 1099/80 de 29 de Dezembro, concebem o primeiro documento onde se manifesta o conceito relativo ao artesanato e ao artesão e que defini artesanato como, *“um saber fazer que reveste*

*processos produtivos e de organização dos trabalhos peculiares, diferentes e específicos e cada região, em independência com as necessidades e valões do quotidiano, apesar da concorrência da produção industrializada.”*

274 (Pereira, 2011, p. 28)

Os trabalhos artesanais começam a ser vistos como potenciais fatores económicos e culturais que promovem as diferentes regiões do país em especial nos meios rurais com a inclusão da diversidade de fatores económicos, demográficos e sociais.

Emerge o lei nº 303/81 de 12 de Novembro, reafirmado a definição de arte-são, onde se encontra presente a ideia da criatividade e da perícia manual no processo produtivo. Dando seguimento a esta valorização pelo caráter de artesanato e artesão, é constituída na cidade do Porto o Centro Regional de Artes Tradicionais (CRAT), uma associação publica que promove os estudos e divulgações das atividades e produtos artesanais da região Norte.

O Centro Regional de Artes Tradicionais, desde sempre desenvolveu e apoiou a divulgação do artesanato da região do norte do país, foi parte ativa na elaboração da criação do PPARTE e numa parceria com o CEART, o PPART e o CRAA, desde 1999 até 2008 responsável pelas trinta e umas edições, da revista “Mãos”, revista esta relevante na divulgação e proteção das diferentes atividade artesanais do país.

Na cidade Coimbra, em 1986, é constituído o Centro de Formação profissional do Artesanato (CEARTE) através de uma parceria com o IEFP e a Caritas Diocesana de Coimbra, que valorizava o artesanato como impulsionador de criação de emprego e gerador de riqueza e desenvolvimento cultural. Como centro formativo abrange as áreas artesanais direcionadas para a cerâmica, os têxtil, a madeira, no papel, no património, a serralharia, a cestaria, nas artes cénicas, entre outras.

Em 1988, pela responsabilidade do Ministério da Educação, descende

---

274 Pereira, T. F. (2011). *Desenvolvimento do Artesanato de Peniche*. Mestrado em Gestão do Território e Urbanismo. Lisboa:

Universidade de Lisboa Instituto de Geografia e do Ordenamento do Território



o Projeto das Artes e Ofícios Tradicionais (PAOT) que possibilitou o estudo mais abrangente e completo sobre o conceito do artesanato e sua valorização.

Para PPART, Promoção dos Ofícios e das Microempresas Artesanais<sup>275</sup>, em 1997, a atividade artesanal, enquanto objetivo de desenvolvimento de objeto é,

*Uma atividade económica, de reconhecido valor cultural e social, que assenta na produção, restauro ou reparação de bens de valor artístico ou utilitário, de raiz tradicional ou contemporânea, e na prestação de serviços de igual natureza, bem como na produção e preparação de bens alimentares, no equilíbrio entre a fidelidade aos processos tradicionais e a abertura à inovação.* <sup>276</sup> (Gaspar, 2010)

Sendo a intervenção na atividade artesanal desenvolvida pelo artesão PPART, classifica-o como,

*O reconhecimento do estatuto de artesão, em Portugal, é feito através da atribuição da 'carta de artesão', relativamente a uma ou mais atividades artesanais, desde que, para cada uma delas, se verifiquem cumulativamente as seguintes condições: dedicação à atividade a título profissional, exercício da atividade em unidade produtiva artesanal reconhecida (incluindo aqui os casos em que o artesão trabalha por conta própria) e desenvolvimento de uma atividade constante no Repertório de Atividades Artesanais.* <sup>277</sup> (Gaspar, 2010)

Estatuto do Artesão e da Unidade Produtiva Artesanal, aprovado pelo De-

---

<sup>275</sup> PPART - Promoção dos Ofícios e das Microempresas Artesanais é uma iniciativa governamental aprovada pela Resolução do Conselho de Ministros n.º 136/97, de 14 de Agosto, cuja finalidade é valorizar, expandir e renovar as artes e ofícios em Portugal, através de uma política integrada assente na actuação concertada dos vários departamentos da Administração Pública e dos diferentes agentes da sociedade civil.

<sup>276</sup> Gaspar, F. (2010). *Atividade Artesanal*. Obtido de, <http://www.ppart.gov.pt>. Obtido em 4 de 12 de 2014

<sup>277</sup> Gaspar, F. (2010). *Atividade Artesanal*. Obtido de, <http://www.ppart.gov.pt>. Obtido em 4 de 12 de 2014

creto-Lei n.º 41/2001, posteriormente modificado e complementado pelo Decreto-Lei n.º 110/2002, de 16 de Abril, demanda a sobrevivência de muitas das produções tradicionais. Estatuto do Artesão trata de reconhecer os produtores, como artesãos, e na unidade produtiva artesanal o que é objeto de certificação são as características das produções tradicionais.

Felgueiras (2006)<sup>278</sup>, apresenta a análise SWOT do sector artesanal em Portugal desenvolvido pela Direção de Comércio e Internacionalização do ICEP Portugal que caracteriza a atividade artesanal portuguesa.

ANALISE SOWT DO SECTOR ARTESANAL	
PONTOS FORTES	PONTOS FRACOS
Flexibilidade produtiva e capacidade de adaptação à procura	Deficiências ao nível da comercialização dos produtos - excessiva dependência de intermediários
Diversidade de oferta de qualidade	Lacunas ao nível do conhecimento dos mercados externos / canais de distribuição e de técnicas de gestão e "marketing"
Apetência dos mercados por alguns produtos	Dimensão e massa crítica empresarial - descapitalização e situação de subsídio dependência
Boa relação qualidade/preço o que torna o produto competitivo	Concentração excessiva no mercado Italiano
Competências técnicas/"know-how" do processo produtivo	Pouca apetência para a cooperação/associativismo
Capacidade para produção à medida do cliente e em pequenas quantidades	Falta de vocação para os mercados externos e fraco poder negocial face aos clientes
Contributo para a consolidação da imagem do país ligada a história e tradições	Baixa produtividade e escassez de recursos humanos
OPORTUNIDADES	AMEAÇAS
Apoios comunitários a micro e pequenas Empresas.	oriunda da própria Comunidade (Espanha, França, Itália), sobretudo na área do "design"/inovação

278 Felgueiras, M. M. (2006). *Interacção Design\_Artesanato, Proposta de uma interface*. Tese de Mestrado, Design e Marketing.

Barcelos: Universidade do Minho.

Aproveitamento de nichos de mercado	Concentração geográfica de clientes
Desenvolvimento de projetos avançados combinando “design”, novas tecnologias e Artes/ofícios tradicionais	Dificuldades de penetração em mercados geograficamente mais distantes
Sistematização, renovação e transmissão dos saberes tradicionais	
Organização de um processo de certificação do artesão, dos produtos e serviços artesanais	
Aposta na formação profissional	

Quadro 2, Análise SWOT do setor artesanal. Informação adaptada pelo estudo de Felgueiras 2006

Proteger e sustentar o artesanato qualificando-o e defender o consumidor, informando-o, são propósitos principais do sistema de certificação do artesanato português.

*Como resultado e a breve trecho, veremos as mais significativas produções artesanais tradicionais protegidas contra as inúmeras ameaças atualmente sentidas, cabendo ao consumidor a opção final: comprar um produto de qualidade certificada, manufacturado em unidade produtiva artesanal reconhecida, ligado a fatores identitários e culturais e com forte componente tradicional; ou, comprar um produto produzido noutra qualquer país, meramente reproduzido de um modelo português, sem qualquer tipo de ligação à realidade cultural que lhe deu origem e desprovido de qualquer sentido emocional. Certamente que a escolha recairá sobre o primeiro, pois o consumidor informado sabe que o valor de uma determinada produção artesanal não se avalia, apenas, na sua dimensão material, mas também pela sua pertinência dentro do contexto que a origina, pelas histórias de vida que nos conta, pelos afetos que nos transmite.* <sup>279</sup> (Gaspar,

2010)

<sup>279</sup> Gaspar, F. (2010). *Atividade Artesanal*. Obtido de, <http://www.ppart.gov.pt>. Obtido em 4 de Dezembro de 2014

A certificação aparece, assim, como garante de qualidade e autenticidade da produção, mas também (e não menos importante) como forma de diferenciar e singularizar um produto com características próprias no quadro de uma determinada cultura, de informar e promover a confiança do próprio consumidor. A necessária ligação entre este sistema e o estatuto do artesão será garantida pela exigência de os artesãos, ou unidades produtivas artesanais, que laborem produtos abrangidos pelo sistema, possuírem o respetivo título de reconhecimento para poderem beneficiar da certificação dos seus produtos.

Os processos de certificação fornecem e contribuem, para tornar o artesanato num produto diferenciado, competitivo e com futuro. Para se evidenciarem e se identificar os produtos artesanais tradicionais, num processo de certificação, estes devem ser seguidores de características técnicas discípulas de num plano imaterial, onde se manifesta o conhecimento de uma dimensão histórica, cultural, social e económica associada a determinada tipologia de artesanato.

Para o procedimento da certificação dos produtos artesanais de cada região, deve-se seguir a seguinte estrutura,

*A realização de um estudo qualificado, envolvendo pesquisa bibliográfica e documental, levantamentos exaustivos e trabalho de campo, que permita identificar os referenciais histórico-geográficos da produção em causa, caracterizar a situação atual (número de oficinas e de artesãos, condições de trabalho, características técnicas da produção, estimativa da produção anual, principais mercados, meios de promoção, condições de inovação), constatar a importância sócio-económica da atividade na região onde se insere; e elaborar o caderno de especificações do produto, para efeitos de certificação; O registo da Indicação Geográfica no INPI - Instituto Nacional da Propriedade Industrial; A definição, a título meramente indicativo, de uma entidade de controlo e certificação, a quem competirá a certificação dos e o posterior controlo da utilização da mar-*

*ca; O desenvolvimento de ações experimentais de concepção/ produção/lançamento de novas linhas de produtos que, aliando tradição e inovação, respeitem a identidade do produto e se adequem aos padrões de consumo atuais; O desenvolvimento de ações complementares de promoção do produto.*<sup>280</sup> (Gaspar, 2010)

Os projetos de certificação são promovidos por diversas entidades locais, assimilando parcerias estabelecidas a estabelecer e intensificar os elos existentes. Cada projeto desenvolve-se durante um período de dois anos, que resultaram, diversos produtos promocionais e experimentais, num caderno de pormenorizações que se qualifica pela definição de características da produção que fundamentam todos os aspetos a ter em conta para a sua certificação.

Destacam-se os seguintes projetos / objetos artesanais certificados por entidades por zona regional, Rendas de Bilros Bordados de Viana, Bordado da Terra de Sousa, Bordado de Guimarães, Figurado de Barcelos, Olaria de Barcelos, Olaria Negra de Bisalhães, Olaria Negra de Vilar de Nantes, Bordado de Castelo Branco e a Cestaria em Vime de Gonçalo (Guarda).

Ao analisar o artesanato e Portugal, verifica-se o cumprimento e o reconhecimento do valor cultural, patrimonial, social e económico do artesanato ao encontro de uma herança de identidade Portuguesa enquadrada em valores institucionais e jurídicos que permite com conforto de segurança e maturidade da atividade artesanal.

### **6.1.2. Artesanato de referência cultural Portuguesa**

Para cada região do País, pertence o seu artesanato tradicional e próprio, que evidencia o modo de viver dos indivíduos locais, e no seu todo constituem a excelência de heranças transportadas em identidades que transcrevem mensagem, de um conjunto de modelos de costumes, usos, comportamentos, de artefactos, confinados num espaço geográfico, que narram uma historia portuguesa, em defesa de um herança cultural precisa

---

<sup>280</sup> Gaspar, F. (2010). *Atividade Artesanal*. Obtido de, <http://www.ppart.gov.pt>. Obtido em 4 de Dezembro de 2014

e concreta.

*As regiões, em Portugal, são efetivamente um fato histórico – cultural; ser minhoto, transmontano, beirão ou alentejano não é um acidente de nascimento, é um modo de ser. E esse modo é partilhado por muitos e compõe-se de formas cívicas, políticas, económicas, religiosas e sociais, que a história elaborou, a geografia condicionou, a língua arquivou. É um fato patente: no tamanho dos campos, nas relações familiares, nas festas e cantos, na propriedade e modo de a transmitir, no que se crê e descrê.* <sup>281</sup> (Ferreira J. M., 1983, p. 162)

Para pronunciarmo-nos sobre o artesanato de referência cultural portuguesa não poderemos abstrairmo-nos do conteúdo de cultura portuguesa e da sua analogia com identidade,

*(...) queremos com isso dignificar um conjunto de elementos que constituem um todo relativamente coerente que caracteriza os portugueses; poderíamos até dizer que a cultura portuguesa é aquilo que faz com que os portugueses sejam portugueses. Hoje diz-se frequentemente que a cultura dum povo é aquilo que constitui a sua identidade. Essa identidade – a cultura que a define – não é fruto dum projeto racional, elaborado à maneira como se pode projetar e realizar, de raiz, uma fábrica, um complexo industrial, uma urbanização.* <sup>282</sup> (Ferreira J. M., 1983, p. 131)

A cultura portuguesa é a consequência de um resultado de coerência entre os elementos identificativos de identidade que se relacionam entre si de uma forma explicativa e complementar que se manifestam perante uma realidade dinâmica, uma sociedade em mudança e desenvolvimento.

---

<sup>281</sup> Ferreira, J. M. (1983). *Artesanato, cultura e desenvolvimento regional, um estudo de campo e três ensaios breves*. Lisboa: I.

N.-c. Moeda, Ed.

<sup>282</sup> Ferreira, J. M. (1983). *Artesanato, cultura e desenvolvimento regional, um estudo de campo e três ensaios breves*. Lisboa: I.

N.-c. Moeda, Ed.

*(...) a sua cultura vai-se alterando. Essa alteração é lenta; pois do mesmo modo que a cultura não nasce já feita e pronta, por deliberação das pessoas, assim também não se muda radicalmente dum dia para o outro por desejo ou decreto de quem quer que seja, por violência, por opressão ou subversão – mesmo que as aparências possam levar a pensar que realmente está tudo muito mudado. As mudanças profundas são lentas porque vão à raiz das coisas.* <sup>283</sup> (Ferreira J. M., 1983, p. 133)

Do nosso país, Portugal, encontramos diferentes regiões que se manifestam e se diferenciam pelas suas heranças de identidades culturais, onde os diferentes e diversos setores tradicionais do artesanato português, expõem resultados tradicionais portugueses transportados em objetos, distintos e cunhados pelo caráter de uma tradição. O artesanato português, assim como diferentes exteriorizações de natureza cultural, desenvolveu-se e transformou-se, adequando-se à resposta das necessidades da sociedade portuguesa.

Entre os produtos artesanais mais emblemáticos de Portugal distinguimos os seguintes como objetos de referência cultural Portuguesa que se diferenciam pela memória das heranças culturais.

No artesanato da região norte, evidenciam-se as seguintes peças,

*(...) o Galo de Barcelos, em cerâmica pintada de cores garridas, os barcos feitos de búzios e as camisolas à poveiro, da Póvoa de Varzim, as rendas de bilros de Vila do Conde e os lenços dos namorados do Minho. Em Trás-os-Montes, destacam-se os bordados minuciosos, os teares de linho, a louça de Bisalhães, em barro preto, as gaitas-de-foles de Miranda do Douro e as máscaras ibéricas, como as de Ousilhão e Lazarim.* <sup>284</sup> (Tradição Portuguesa

---

<sup>283</sup> Ferreira, J. M. (1983). *Artesanato, cultura e desenvolvimento regional, um estudo de campo e três ensaios breves*. Lisboa: I.

N.-c. Moeda, Ed.

<sup>284</sup> Tradição Portuguesa Tradições e Produtos Tradicionais Portugueses. (s.d.). Obtido de <http://tradicaoportuguesa.pt/>

artesanato/artesanato-tradicional-portugues/. Obtido em 4 de Novembro de 2014.

Tradições e Produtos Tradicionais Portugueses)

Na região centro, *“De Coimbra, importante centro de olaria desde o século XVII, é típica a faiança decorada em tons de castanho, azul e roxo. (...) tece-lagem, como as mantas do Sardoal, a cestaria e a latoaria.”* <sup>285</sup> (Tradição Portuguesa

Tradições e Produtos Tradicionais Portugueses)

Mais para o sul do país no Ribatejo, *“a cultura do Campino influencia a prevalência do artesanato em couro. De Coruche, são também típicos os casacos de seda bordada dos cavaleiros.”* <sup>286</sup> (Tradição Portuguesa Tradições e Produtos Tradi-

cionais Portugueses)

Do artesanato Alentejano, *“(...)artesanato em cortiça e mobiliário pintado com motivos florais. Tanto no Alentejo (...) a louça de barro pintado e vidrado faz parte dos objetos mais comuns.”* <sup>287</sup> (Tradição Portuguesa Tradições e Produtos Tradicionais

Portugueses)

Na região Algarvia encontramos tal como na região Alentejana a louça de barro pintado e vidrado, *“(...)destacam-se também as mantas, as passadeiras e os linhos.”* <sup>288</sup> (Tradição Portuguesa Tradições e Produtos Tradicionais Portugueses)

Nos Açores surge a *“(...)madeira, escamas de peixe, ossos e dentes de baleia, basalto, barro e folhas de milho. É famosa a cerâmica colorida da Lagoa e os objetos em osso de baleia, no Pico e no Faial.”* <sup>289</sup> (Tradição Portuguesa

Tradições e Produtos Tradicionais Portugueses)

---

285 Tradição Portuguesa Tradições e Produtos Tradicionais Portugueses. (s.d.). Obtido de <http://tradicaoportuguesa.pt/artesanato/artesanato-tradicional-portugues/>. Obtido em 4 de Novembro de 2014.

286 Tradição Portuguesa Tradições e Produtos Tradicionais Portugueses. (s.d.). Obtido de <http://tradicaoportuguesa.pt/artesanato/artesanato-tradicional-portugues/>. Obtido em 4 de Novembro de 2014.

287 Tradição Portuguesa Tradições e Produtos Tradicionais Portugueses. (s.d.). Obtido de <http://tradicaoportuguesa.pt/artesanato/artesanato-tradicional-portugues/>. Obtido em 4 de Novembro de 2014.

288 Tradição Portuguesa Tradições e Produtos Tradicionais Portugueses. (s.d.). Obtido de <http://tradicaoportuguesa.pt/artesanato/artesanato-tradicional-portugues/>. Obtido em 4 de Novembro de 2014.

289 Tradição Portuguesa Tradições e Produtos Tradicionais Portugueses. (s.d.). Obtido de <http://tradicaoportuguesa.pt/artesanato/artesanato-tradicional-portugues/>. Obtido em 4 de Novembro de 2014.



No arquipélago da Madeira destacam-se, “(...)o bordado da Madeira, que combina motivos florais e figuras geométricas, as tapeçarias e os vimes e cestaria.”<sup>290</sup> (Tradição Portuguesa Tradições e Produtos Tradicionais Portugueses)

## 6.2. O artesanato regional da Beira Interior Norte

O artesanato não prevalece sem a continuidade do desenvolvimento cultural das regiões. Os objetos artesanais representam um procedimento inovador que promove o desenvolvimento e valoriza os recursos endogénicos, para uma caracterização na Beira Interior Norte.

### 6.2.1. A Relevância das produções artesanais para o Desenvolvimento regional BIN

Pertence a Portugal uma história rica, repleta de tradições e costumes temporais nacionais, que identificam um património como uma ferramenta privilegiada no campo do desenvolvimento local.

O Desenvolvimento Local aposta nas riquezas do património, das suas heranças, que todos as regiões contêm, que se trata da sua história, tradição, memória e identidade, refletidas num capital social e cultural.

A Beira Interior Norte (BIN) é um território do interior da região Centro de Portugal que faz fronteira com Espanha (província de Salamanca) apresentando uma posição geoestratégica privilegiada nas ligações multimodais Portugal-Espanha/Europa. A BIN integra 9 municípios do distrito da Guarda: Almeida, Celorico da Beira, Figueira de Castelo Rodrigo, Guarda, Mantigas, Meda, Pinhel, Sabugal e Trancoso com uma superfície total de cerca de 4.063 Km<sup>2</sup>, distribuídos por 239 freguesias. A densidade populacional da BIN é baixa, variando entre 13,1 e 62,1 habitantes/km<sup>2</sup>, sendo a média de 27,1 habitantes/km<sup>2</sup>.<sup>291</sup> (M.M.S. Natário, 2010, p. 5)

---

<sup>290</sup> Tradição Portuguesa Tradições e Produtos Tradicionais Portugueses. (s.d.). Obtido de <http://tradiçaoportuguesa.pt/artesanato/artesanato-tradicional-portugues/>. Obtido em 4 de Novembro de 2014.

<sup>291</sup> M.M.S. Natário, A. M. (2010). *A valorização dos recursos endógenos no desenvolvimento dos territórios rurais*. Faro: Pluris, The challenges of planning in a web widw world.

É uma região rica em recursos hídricos (rio Côa, Mondego e Zêzere e afluentes), em termos paisagísticos e cinegéticos, envolve algumas zonas protegidas (Parque Natural da Serra da Estrela, Reserva Natural da Serra da Malcata), em recursos naturais e vegetais recorre as matérias-primas para a medicina, química, cosmética e indústria agro-alimentar), em património construído oferece, antas, arte rupestre do Vale do Côa, pontes, estradas, castelos medievais, pelourinhos, solares e casas brasonadas, em gastronomia e artesanato realça a cestaria, a cutelaria, a cerâmica, a tapeçaria, etc).<sup>292</sup> (M.M.S. Natário, 2010, p. 6)

Desenvolvimento local incide perante a mobilização dos recursos que uma região contém, económicos, humanos, sociais, culturais para beneficiar das especificidades que a cultura e as artes tradicionais possuem, dando um carácter mais dinâmico e criativo.

Existe uma valorização da identidade local, onde as conexões entre os saberes, as técnicas e os métodos, são levados em conta nas novas ideias e conceitos que englobam o artesanato, num âmbito local, onde transmite a cultura como benefício de identidade de uma localidade. O artesanato identifica-se como uma atividade histórica rica e relevante, ao representar uma importante atividade de apoio às necessidades locais.

Ao ser parte do património, o artesanato insere-se no campo cultural, que representa um fundamento capaz de contribuir para o desenvolvimento das regiões, especialmente nas seguintes áreas:

*Criação de alternativas de emprego e de estímulo às micro-empresas; Promoção do crescimento e desenvolvimento de outros sectores económicos, como comércio e o turismo; Auxílio na divulgação da imagem de um território para o exterior; Contributo para a manutenção da memória e da identidade de um território; Estímulo para o intercâmbio geracional, através da passagem de conhecimentos, técnicas e experiências dos mais*

---

<sup>292</sup> M.M.S. Natário, A. M. (2010). *A valorização dos recursos endógenos no desenvolvimento dos territórios rurais*. Faro: Pluris,

The challenges of planning in a web wide world.

*idosos (os detentores das técnicas de produção artesanal), e os mais jovens, que poderão dar um cunho mais inovador e criativo nas produções artesanais.*<sup>293</sup> (Pereira, 2011, p. 24)

As produções artesanais incidem na conservação de um panorama regional, diferenciado pelo desenvolvimento local que é reconhecido pelas existentes uniformidades culturais específicas que se compreendem pela riqueza de um universo nacional. É visível o encontro de aspetos relevantes nos artefactos que caracterizam e promovam o desenvolvimento das regiões, perante as incessantes identidades de um espaço sócio - cultural.

*O desenvolvimento é condição de sobrevivência dum país; mas as formas concretas que tomou e toma esse desenvolvimento, podem constituir e tem constituído por vezes, uma ameaça, senão a liquidação, da identidade desse país ou das regiões que integram; a destruição das diferenças pela uniformização é uma regressão: é o regresso ao genérico.*<sup>294</sup> (Ferreira J. M., 1983, p. 163)

Perante o entendimento de Ferreira(1983), alcançamos a ideia que é de excessiva influência para desenvolvimento local que os objetos artesanais que se encontram nesses locais possam sobreviver como heranças de identidade mantendo as especificidades das culturas. Esses objetos / artefactos artesanais representam o desenvolvimento como um,

*(...) processo; e nele podem caber, como componentes intrínsecas, elementos que reconduzam e que corrijam essa tendência despersonalizante; que dêem, em suma, a possibilidade, a cada região, cada comunidade e pessoa, de poder, cada vez mais, ser sujeito ativo dos vários processos sociais (locais, regionais, nacionais, internacionais) de que é, também objeto.*<sup>295</sup> (Felgueiras, 2006, p. 164)

---

293 Pereira, T. F. (2011). *Desenvolvimento do Artesanato de Peniche*. Mestrado em Gestão do Território e Urbanismo. Lisboa:

Universidade de Lisboa Instituto de Geografia e Ordenamento do Território

294 Ferreira, J. M. (1983). *Artesanato, cultura e desenvolvimento regional, um estudo de campo e três ensaios breves*. Lisboa: I.

N.-c. Moeda, Ed.

295 Ferreira, J. M. (1983). *Artesanato, cultura e desenvolvimento regional, um estudo de campo e três ensaios breves*. Lisboa: I.

O artesanato da região da Beira Interior Norte, assume o carácter das necessidades do desenvolvimento sócio - cultural, tornam-se na oportunidade de exploração futura para o desenvolvimento sustentável das regiões rurais. Caracteriza-se assim, “(...)pela diversidade, segundo o tipo de atividade ( natureza do produto, numero de artesões, tecnologias em uso, modos de comercialização) e segundo o estágio evolutivo.”<sup>296</sup> (Felgueiras, 2006, p. 94)

Os produtos artesanais tornam o desenvolvimento da região, num processo inovador onde a fomentação, o desenvolvimento e forma de valorizar os recursos endógenos, concebem riqueza e caracterização da Beira Interior Norte. Neste sentido a valorizar das características endógenas do território surgem como estratégia estimulante que enaltece os recursos locais abrangendo os aspetos sociais, culturais, técnicos e económicos.

*Na Beira Interior Norte, o crescimento e fortalecimento das atividades artesanais prevêm a necessidade de se trabalhar nas áreas da qualidade e design, com a implementação de estratégias adequadas de promoção dos produtos, atuando sobretudo no nível da percepção dos consumidores. Inclui-se aqui a renovação da oferta de produtos como modo de dinamizar as relações comerciais entre os artesãos e o mercado, gerando mais trabalho e maiores rendimentos sem descaracterizar os produtos originais. As estratégias para o seu desenvolvimento devem considerar um conjunto de procedimentos, obedecendo-se a uma lógica sistémica em torno de toda a cadeia de produção e comercialização, incluindo a identificação e análise da procura e da oferta; a melhoria e desenvolvimento de novos produtos; a inovação; a capacitação e o acesso ao mercado.*<sup>297</sup>

(M.M.S. Natário, 2010, p. 12)

---

N.-c. Moeda, Ed.

296 Ferreira, J. M. (1983). *Artesanato, cultura e desenvolvimento regional, um estudo de campo e três ensaios breves*. Lisboa: I.

N.-c. Moeda, Ed.

297 M.M.S. Natário, A. M. (2010). *A valorização dos recursos endógenos no desenvolvimento dos territórios rurais*. Faro: Pluris,

The challenges of planning in a web widw world.

É essencial valorizar todos os recursos do local para (re) descobrir os produtos tradicionais, produtos artesanais que possam exercer a função de um instrumento de desenvolvimento territorial e dinamizador de projetos locais e regionais que possibilitem um desenvolvimento regional oriundo de saberes, heranças de uma herança de identidade regional.

*É importante uma estratégia que estimule o artesanato, tornando esta atividade um instrumento que promova o Desenvolvimento Local, transformando-se numa alternativa credível de criação de emprego, fato chave para o desenvolvimento de um território. Esta opção pode ser encarada como um complemento a outros sectores de atividade como o comércio, a agricultura, o turismo, a cultura, entre outras atividades, ou seja, que ao desenvolver o artesanato, outras actividades seja influenciadas de forma positiva, retirando assim mais-valias, p.e., em termos de aumento dos seus volumes de negócio.* <sup>298</sup> (Pereira, 2011, p. 25)

Os produtos artesanais BIN, pretendem valorizar uma atividade com valores e potencialidades sociais e económicas que permitam o encontro de uma promoção regional que se reconheça pelo fator de valorização local pelo simbolismo dos produtos artesanais.

*A problemática do Desenvolvimento Local em Meio Rural assume, assim, novos contornos. Não se trata de sustentar e perpetuar situações. Trata-se de as fazer evoluir para novos patamares de qualidade e sustentabilidade como a valorização e aproveitamento dos recursos e potencialidades que as caracterizam.(...) Neste sentido, decidimos aliar os artistas locais nesta luta do Desenvolvimento em Espaço Rural. Da tecelagem à cestaria, dos trabalhos em madeira aos bordados ... é todo um manacial de produtos, ora feitos para cumprir o objetivo, ora reproduzidos em minitatura para decorar o lar. São objetos típi-*

---

298 Pereira, T. F. (2011). *Desenvolvimento do Artesanato de Peniche*. Mestrado em Gestão do Território e Urbanismo. Lisboa:

Universidade de Lisboa Instituto de Geografia e Ordenamento do Território.

*cos, símbolos de uma cultura, tradição ou modo de vida.*<sup>299</sup> (Estrela)

### 6.2.2. Artesanato de referência cultural regional BIN

A diversidade da produção artesanal, dispersa por toda a região da Beira Interior Norte, testemunha a riqueza e a relevância desta atividade. Com revolução industrial, visualizou-se uma extinção de pequenos núcleos de produção artesanal, pois a produção em série, proporcionou a maioria dos objetos utilitários do quotidiano, no entanto, o empenho e o desejo da criação do objeto artesanal como transmissor de identidades cultural, que resultava do trabalho dos mestres locais, provoca o reaparecimento do produto artesanal. Neste sentido, revolveram as artes tradicionais repletas dos saberes de uma herança, através uma nova robustez de atitude de interesse e empenho dos profissionais artesões e instituições.

O artesanato da região BIN, intimamente ligado á função, aos costumes e às tradições, pronuncia-se, no objeto com função utilitária e que atualmente se tem vindo a transformar num produto decorativo, por excelência. Pela descrição exposta a seguir, é condescendente analisar a riqueza do artesanato local, pois não existe povoação que não possua um produto artesanal. Na Beira Interior Norte e embora ao longo do tempo as várias formas de artesanato foram alterados e abandonado por seu povo, algumas raízes são mantidas e preservadas muitas tradições associado a esta atividade. BIN é uma região rica em artesanato onde ainda se depara a existência de alguma diversidade de atividades artesanais tais como,

*(...) a cerâmica o têxtil, a pintura, a carpintaria, a tanoaria, os brinquedos, a tapeçarias, os trajes tradicionais, os bordados, as roupas de cama, os talheres, os cobs e o ferro, ou alimento cestas artesanais salsichas, queijos e doces, entre outros.*<sup>300</sup> (Aliste,

Rei, & Baptista, 2008, p. 113)

---

299 Estrela, A. (s.d.). aldeias.net. Obtido de <http://www.admestrela.pt/aldeias/index.asp>. Obtido em 5 de Novembro de 2014.

300 Aliste, J. M., Rei, C. M., & Baptista, A. M. (2008). *Directorio Transfronteirizo de Productores Ecológicos y Artesanales*.

*Salamanca, Beira Interior Norte y Douro Superior*. Salamanca: Diputación de Salamanca. Organismo Autónomo de Empleo y

Desarrollo Rural.

Uma das atividades mais representativas do artesanato da BIN é a cestaria, distinguido como peça principal da região tendo mais relevância, quer na tradição como objeto e nas suas características funcionais.

São referenciados pelos artesãos um conjunto de variáveis que distinguem os seus produtos.

*Os principais são o processo de produção de tecnologia e artesanato e qualidade versus a oferta disponível, sendo visível através das seguintes expressões: “100% lã”, “extração de madeira”; “Ofício Handmade”, “Diferente, coisas inovadoras e original”; “Feito com faca e mão”, “Manual, qualidade superior e novos materiais”, “Muito quente e 100% lã”, “Única e melhores peças de madeira existentes”, “Perfeição”, “Melhores terminações”, “Processo tradicional”, “A variedade de modelos”, “Diferentes produtos com tradição, a qualidade e preço baixo”, “Os forcões são feitos à mão e feito e usado somente aqui no Raya”.*<sup>301</sup> (Aliste,

Rei, & Baptista, 2008, p. 113)

Referenciamos os mais conhecidos e importantes produtos artesanais, distribuídos pela região BIN, que pertencem ao distrito da Guarda pelos seguintes concelhos, Aguiar da beira, Almeida, Celorico da Beira, Figueira de Castelo Rodrigo, Fornos de Algodres, Gouveia, Guarda, Manteigas, Meda, Pinhel, Sabugal, Seia, Trancoso e Vila Nova de Foz Côa.

O Concelho de Aguiar da Beira estende-se por uma área de 204 Km<sup>2</sup>, possui 6200 habitantes, está integrado em duas áreas de produção regional, a região demarcada dos vinhos e a região do Queijo da Serra, sendo constituída por um total de 13 freguesias: Aguiar da Beira, Carapito, Cortiçada, Coruche, Dornelas, Forninhos, Gradiz, Pena Verde, Pinheiro, Sequeiros, Souto de Aguiar da Beira e Valverde. Património histórico e arqueológico, de Aguiar da Beira tem um vastíssimo repositório de monumentos

---

<sup>301</sup> Aliste, J. M., Rei, C. M., & Baptista, A. M. (2008). *Directorio Transfronteirizo de Productores Ecológicos y Artesanales.*

*Salamanca, Beira Interior Norte y Douro Superior.* Salamanca: Diputación de Salamanca. Organismo Autónomo de Empleo y Desarrollo Rural.

que contam a história da região, nomeadamente o Pelorinho, a Torre do Relógio, as Igrejas e Capelas espalhadas pelo Concelho, os Fontenários, as ruínas de uma Fortificação Medieval, as Sepulturas Antropomórficas e Ovaladas, entre muitos outros. No artesanato, Aguiar da Beira oferece, a tamancaria, a cestaria, os palhoceiros de Lezíria e Coruche e o Moleiro que ainda produz farinha.<sup>302</sup> (Município Aguiar da Beira, Artesanato)

O concelho de Almeida encontra-se situado no planalto das mesas, numa área de 520 km<sup>2</sup> rodeada pelo rio côa, abrangendo uma população total de cerca de 8500 pessoas e constituído por 29 freguesias. Um conselho repleto de riqueza histórica e patrimonial admirável. As Muralhas da cidade, os Edifícios antigos, o Castelo, o antigo Quartel e a Torre do Relógio são só alguns dos exemplos do que se pode apreciar em Almeida. Do artesanato, Almeida conserva ainda as atividades artesanais da olaria, bracejo, marcenaria, cestaria, tapeçaria, tecelagem, rendas de nó e a renda de bilros, latoaria, trabalho em metal, galritos, os tamancos e os lacticínios.<sup>303</sup> (Tradições e curiosidades)

Celorico da Beira está situado a cerca de 800 m de altitude, com uma área de 250 km<sup>2</sup> que integra 8800 pessoas e se estende por 22 freguesias. O seu património histórico é constituído por importantes monumentos, tais como o Castelo, as Igrejas e Capelas, os Solares e a Calçada Romana. O Artesanato é uma característica deste concelho, concretamente no que diz respeito às artes da escultura, do trabalho em madeira, da cestaria e da latoaria.<sup>304</sup> (Museu do Agricultor e do Queijo)

O concelho de Figueira de Castelo Rodrigo ocupa uma área de 503 km<sup>2</sup>, tem uma população de 7 mil pessoas distribuídas por 17 freguesias. Neste concelho pode-se visitar monumentos históricos que documentam os testemunhos do passado, tais como as várias Fontes, os Cruzeiros, os vestí-

---

<sup>302</sup> Município Aguiar da Beira, Artesanato. (s.d.). Obtido de <http://www.cm-aguiardabeira.pt>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

<sup>303</sup> *Tradições e curiosidades*. (s.d.). Obtido de, <http://almeidahistorica.com.sapo.pt/tradicoesecuriosidades.htm>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

<sup>304</sup> Museu do Agricultor e do Queijo. (s.d.). Obtido de <http://www.cm-celoricodabeira.pt/turismo/oquever/Paginas/MuseudoAgricultor.aspx>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.



gios de um Castelo Lusitano, as Sepulturas Antropomórficas, as Igrejas e os majestosos Solares, os Pelourinhos, as antigas Calçadas e Templos Romanos, entre outros. No concelho de Figueira de Castelo Rodrigo a atividade artesanal, como a cestaria, a latoaria, a olaria, a ferraria, as miniaturas em madeira e a tecelagem.<sup>305</sup> (Coelho: Figueira de Castelo Rodrigo)

O concelho de Fornos de Algodres, fica situado numa área de 131 km<sup>2</sup> de paisagens verdejantes e edifícios graníticos, com uma população de 5600 habitantes, constituído por 16 freguesias. O importante património histórico e cultural presente em Fornos de Algodres é constituído por vestígios dos antepassados, como por exemplo os Dolmens ou Antas, os vestígios arqueológicos medievais, o Castelo, as Necrópoles e as Sepulturas. Com uma enorme variedade de objetos e peças artesanais identificam-se, olaria, bordados em tecidos de algodão e linho, tapetes e carpetes de arraiolos, o calçado tradicional desta região - os tamancos e os cestos de vime.<sup>306</sup>

(Artesanato Regional, 2014)

O concelho de Gouveia ocupa uma área de cerca de 300 km<sup>2</sup>, está situado a 700 m de altitude, tem uma densidade populacional de 57,6 habitantes/km<sup>2</sup>, e é constituído por 22 freguesias. Os locais de interesse histórico que se podem visitar neste concelho, nomeadamente: a Praça, as Igrejas, os edifícios antigos, o Museu de Arte Sacra, o Museu de Etnografia, o Museu Municipal de Arte Moderna Abel Manta, a Casa da Torre, os Dolmens ou Antas, as Sepulturas Antropomórficas, os castros lusitanos e os vestígios romanos, entre muitos outros. Em termos de Artesanato neste concelho predomina a produção de Queijo da Serra, a tecelagem manual, as camisolas e casacos de pastor, os chinelos e mantas de trapos, as botas cardadas, a tanoaria e a olaria.<sup>307</sup> (Concelho: Gouveia, 2014)

Guarda é simultaneamente capital de distrito e sede de concelho. Situado

---

305 Coelho: Figueira de Castelo Rodrigo. (s.d.). Obtido de <http://www.admestrela.pt/aldeias/concelho.asp?id=4>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

306 Artesanato Regional. Obtido de <http://www.cm-fornosdealgodres.pt/turismo/artes/Paginas/default.aspx>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

307 Concelho: Gouveia. Obtido de <http://www.admestrela.pt/aldeias/concelho.asp?id=6>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

na província da Beira Alta, o concelho da Guarda tem uma dimensão média, com uma população de cerca de 44000 habitantes e é composto por 52 freguesias rurais e 3 freguesias urbanas. No concelho da Guarda existe um vasto património cultural com vestígios de comunidades humanas antigas, entre os quais vestígios da Idade do Bronze e do Ferro. Em termos arquitectónicos destaca-se a Sé Catedral, a Torre de Menagem, a Torre dos Ferreiros, a Muralha e as Portas da Erva e d'El Rei, entre outros. As ruas e praças da antiga cidade medieval, o Museu da Guarda, a Praça Velha e toda a zona envolvente da Judiaria são outros pontos de destaque da cidade da Guarda. O Artesanato, principalmente a cestaria e os trabalhos em verga, latoaria, cobertores de papa, empalhamento de garrafões.<sup>308</sup> (Concelho: Guarda,

2014)

*Porém, uma das maiores representativas ocupações dos nossos artesãos, é a que encontramos no Gonçalo e em Famalicão. Na novíssima Vila de Gonçalo os trabalhos em vime são fonte de riqueza, de dinamismo artesanal (...). Os cabazes, a mais variada cestaria, os açafates, as garrafeiras, estantes, meses, mobiliário diverso, cadeiras, cestos para papeis, emblemas de clubes e de bombeiros, caixas vaiadas, malas, alcofas, galheteiros, peças decorativas, tudo executam as mãos habilidosas e o gosto artístico das gentes de Gonçalo.*<sup>309</sup> (Grilo, p. 7)

O concelho de Manteigas localiza-se numa área de 10959 há, a 700m de altitude e é constituído por 4 freguesias. A vila de Manteigas possui um rico património histórico, nomeadamente igrejas e capelas, que testemunham o passado do concelho e a fé religiosa dos antepassados. Manteigas é ainda uma vila rica em termos gastronómicos e quem a visita de certo não pode esquecer verdadeiras iguarias como o cabrito assado, os enchidos, o queijo de ovelha e as queijadas serranas, entre muitos outros petiscos. O artesanato é outra característica de Manteigas, que se orgulha de receber nu-

---

<sup>308</sup> Concelho: Guarda. (2 de 12 de 2014). Obtido de <http://www.admestrela.pt/aldeias/concelho.asp?id=7>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

<sup>309</sup> Grilo, M. M. *Artesanato no Concelho da Guarda*. Guarda: N. A. Guarda, Ed.

merosos artesãos que confeccionam os típicos produtos serranos. Os produtos característicos desta zona são o trabalho da madeira, a tecelagem artesanal, as mantas de pastor e o queijo da serra.<sup>310</sup> (Turismo e Ambiente > Artesanato)

O concelho da Mêda está situado no nordeste do distrito da Guarda, tem uma área de 296 km<sup>2</sup>, tem cerca de 6 mil habitantes e está dividido em 16 freguesias. O concelho da Mêda está situado numa zona de transição entre as regiões naturais do Planalto Beirão e o Alto Douro, pelo que a paisagem rústica que circunda o concelho torna-se um excelente atrativo para visitar esta região. Como produtos artesanais um verdadeiro painel onde se patenteia um artesanato variado e de qualidade, cestaia, marcenaria, olaria, sapataria, tecelagem, trabalhos de escultura, cantonaria, latoaria.<sup>311</sup> (Artesanato)

Pinhel situam-se numa zona planáltica que abrange cerca de 48 mil ha., onde residem cerca de 10900 pessoas em 27 freguesias. O concelho de Pinhel é banhado pelos rios Côa e Massueime, que contribuem para a fertilidade das terras, favorecendo a produção agrícola e engrandecendo as potencialidades piscícolas do concelho. Em Pinhel podem-se visitar monumentos que documentam a história do concelho, como é exemplo: o Castelo, o Pelourinho, as Capelas e Igrejas, o Museu Municipal, os Solares, o Necrópole de Vascopeiro e Cidadelhe. O artesanato é uma importante riqueza deste concelho, nomeadamente os tamancos, as rendas de nó, os toles, a lareiras de granito, a latoaria, a cutelaria, a tanoaria e os cestos de verga, a tecelagem em algodão, linho e lã.<sup>312</sup> (Concelho:Pinhel)

O concelho de Sabugal ocupa uma área de 822 km<sup>2</sup>, está situado na parte meridional da região de Riba-Côa, tem uma população de 14800 pessoas, é atravessado pelo rio Côa e é constituído por 40 freguesias. Como riqueza natural e patrimonial, o Castelo, as Capelas e Igrejas e a Ponte. O Artesanato, de onde se salientam o bracejo, as cadeiras e bancos de junco as rendas de 5 agulhas, tecelagem e as mantas de farrapos, trabalhos em madeira,

---

310 Turismo e Ambiente > Artesanato. (s.d.). Obtido de <http://www.cm-manteigas.pt/turismo/Paginas/default.aspx>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

311 *Artesanato*. (s.d.). Obtido de <http://www.cm-meda.pt/turismo/Paginas/Artesanato.aspx>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

312 *Concelho:Pinhel*. (s.d.). Obtido de <http://www.admestrela.pt/aldeias/concelho.asp?id=10>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

bordados, olaria, cerâmico e peças em ferro forjado, bordados e colchas de algodão.<sup>313</sup> (Artesanato)

O concelho de Seia está localizado na encosta ocidental da Serra da Estrela, numa área de 436 km<sup>2</sup>, cujos 28000 habitantes se encontram distribuídos pelas 29 freguesias. O seu património histórico, são as Igrejas e as Capelas, alguns Monumentos a ilustres pessoas da terra, o Pelourinho, os Fontanários, a Anta e alguns edifícios de Casas e Solares antigos. Outra característica deste concelho é a abundante variedade de Artesanato, onde estão patentes as tradições desta região, nomeadamente as cocharras, os bordados do casaco de pastor e as flautas de madeira.<sup>314</sup> (Concelho: Seia)

O concelho de Trancoso situa-se no interior da Beira Alta, na zona nordeste do distrito da Guarda e pertence à zona da Terra Fria Beirã ou Riba-Côa. Este concelho tem uma superfície de 365 km<sup>2</sup>, uma densidade populacional de 35 habitantes/km<sup>2</sup> num total populacional de cerca de 10800 pessoas. O Artesanato é outra característica do concelho de Trancoso, onde se procura a preservação dos costumes e tradições da região, nomeadamente nas alfaiatarias, nas latoarias, nas miniaturas em madeira e verga, nos bordados e rendas e na tecelagem.<sup>315</sup> (Trancoso > Cultura e Lazer)

Vila Nova de Foz Côa fica situada no extremo norte do distrito da Guarda, a 421 m de altitude ocupa uma área de 381 km<sup>2</sup> e é constituída por 17 freguesias. Sendo esta uma zona com raros testemunhos do passado, os achados arqueológicos desta região pautam-se pela sua importância e singularidade, nomeadamente as centenas de gravuras rupestres que documentam a presença humana multi-secular. Para além disso, este concelho conta ainda com um património histórico que o dignifica, como é exemplo os Castelos e Castros, as Igrejas e Capelas, as Pontes e Calçadas Romanas e os Solares. O artesanato, se outrora teve um papel marcante no quotidiano destas gentes hoje encontra-se quase extinto e não restam senão meras recorda-

---

313 Artesanato. (s.d.). Obtido de <http://www.cm-meda.pt/turismo/Paginas/Artesanato.aspx>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

314 Concelho: Seia. (s.d.). Obtido de <http://www.admestrela.pt/aldeias/concelho.asp?id=12>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

315 Trancoso > Cultura e Lazer. (s.d.). Obtido de <http://www.cm-trancoso.pt/culturaelazer/agendacultural/actualidade/>

Paginas/1-feira-de-artesanato-produtos-regionais-uma-realizacao-para-continuar.aspx. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

ções da cordoaria, olaria, fiação e tecelagem.<sup>316</sup> (Artesanato)

### 6.3. Produção cesteira no território Português

A produção cesteira no território português compreende procedimentos e usos de matérias-primas naturais, em conformidade com o clima e as culturas vegetais inerentes de cada região.

Encontram-se princípios para o desenvolvimento do objeto, onde as técnicas e os materiais empregues expressam as características da região. As matérias-primas têm com finalidade ao desenvolvimento do objeto, assim como na escolha das técnicas a serem usadas na sua construção e da deliberação do desenvolvimento das possíveis formas.

#### 6.3.1. As origens e as distintas tipologias da cestaria no território Português

*Num tempo sem plástico nem outros materiais sintéticos, em que o papel era caro, raro e pouco resistente, as necessidades de acondicionamento para deslocação e arrumação dos mais diversos bens tiveram de ser supridas com os recursos acessíveis, fossem eles contentores feitos de pele ou têxteis, recipientes cerâmicos e de madeira, ou a cestaria, presente num sem número de situações de todos os quotidianos(...).*<sup>317</sup> (Soeiro, 2009, p.

253)

A cestaria são objetos artesanais muito antigos, da qual a sua origem perde-se em tempos remotos. Encontrou-se vestígios de antigos objetos com mais de 10000 anos, no entanto não se consegue definir temporalmente a sua existência devido à sua matéria prima oriunda de fibras vegetais, que são matérias findáveis, que não permanecem para a posteridade, e por essa razão não se encontram objetos que marquem as décadas da sua existência. No entanto conseguimos assegurar, perante estudos de antropólo-

---

316 Artesanato. (s.d.). Obtido de <http://www.cm-fozcoa.pt/index.php/o-concelho/artesanato>. Obtido em 4 de Dezembro de 2014.

317 Soeiro, T. (2009). *A cestaria tradicional em Penafiel*. Lisboa: Portugalia, Ed.

gos e arqueólogos, que a cestaria fez parte do quotidiano do ser humano desde a sua existência.

Através da cestaria que o homem desenvolve tramas e estruturas que resultaram em modelos provenientes da natureza. *“Um dos exemplos analógicos mais evidentes é o dos pássaros que constroem os seus ninhos (...) e formas que lembram cestitos.”* <sup>318</sup> (Kuoni, 1981, p. 19)

A cestaria é uma atividade artesanal que nos acompanha ao longo dos tempos, a sua origem, em Portugal, incide na cultura castreja<sup>319</sup>, onde se evidencia as suas características práticas, associadas a um conjunto de necessidades relacionadas com o quotidiano rural e doméstico, nomeadamente, nas tarefas de recolha dos elementos que a natureza oferece, no transporte e no armazenamento. Perante o seu carácter prático e utilitário agregado ao tarefas quotidianas do homem, poderemos assegurar que é uma das mais antigas atividades artesanais.

*A produção cesteira na Península Ibérica encontra-se documentada desde o Neolítico, o que é corroborado pelo espólio da gruta dos Murciélagos, em Albuñol (Granada) onde, entre outras peças, foram recolhidos pequenos cestos de esparto. Estes povos terão sido responsáveis pelo seu desenvolvimento e divulgação. O seu tipo de vida levou-os a criar utensílios que permitissem guardar e transportar alimentos e outros bens necessários à sobrevivência. Aproveitavam as vergas e os salgueiros que cresciam em volta dos ribeiros e riachos para o seu fabrico.*

<sup>320</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 23)

Como primeira tipologia cesteira evidenciamos, a cestaria em vergas predominante em Trás-os-Montes, Litoral Central e Sul do País. Em Trás-os-

---

<sup>318</sup> Kuoni, B. (1981). *Cestería tradicional ibérica*. Barcelona: E. d. serbal, Ed.

<sup>319</sup> A Cultura castreja desenvolveu-se no século VI a.C., no noroeste da Península Ibérica, entre os rios Douro e Návia e a Oeste do Maciço Galaico, tendo desenvolvido um tipo muito peculiar de assentamentos, chamados castros, diferentes de outras áreas da península.

<sup>320</sup> Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos ao grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

Montes a,

*“(...)verga é sempre fina, frequentemente descascada e a técnica empregue é a comum entre a cestaria redonda feita neste material. A verga é normalmente de salgueiro, vime ou então de freixo para tecer. O cesto mais comum possui formato tronco-cónico, mais ou menos afunilado, e possui um bordo forte encordado.”* <sup>321</sup>(Sousa F. D., 2010, p. 46)



Figura 3 Cestaria em verga. Fonte (Correia, et al., 2013, p. 146)

No Litoral Central,

*Desde o norte da Ria de Aveiro até ao Tejo, o tipo de cestaria é muito semelhante à do Leste transmontano, no entanto é feita com um vergame mais grosso e tem um acabamento mais perfeito. Em Aveiro o cesto de asa é baixo, tem maior diâmetro do que altura, possui duas asas baixas em madeira com forma de arco e a boca do cesto é rematada por um bordo de encordado apertado. O mesmo tipo de cesto na Murtosa, ao qual se dá o nome de giga, possui usualmente um cordão decorativo a*

---

<sup>321</sup> Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos ao grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

*meia altura. Existe também uma outra variante, o cesto de aros, com asa em arco, de vergas encordadas. (...) A Sul de Leiria, os cestos passam a ter maior altura, como sendo, os cestos com asa os poceiros e os cabazes. Nestes casos são aproveitadas as variantes estéticas que os diferentes acabamentos do material podem permitir para criar elementos decorativos.*<sup>322</sup> (Sousa F. D., 2010,

p. 46)

A Sul do País,

*Na zona Sul de Portugal, a maioria da cestaria é de vergas, com características similares às do Litoral Central, mas de inferior qualidade, em alguns casos eram mesmo os próprios lavradores que a executavam. Na localidade de Monchique estabeleceu-se um pequeno núcleo de madeira rachada que aproveitava a existência de castanheiros, no entanto este tipo de cestaria de cavacas não ultrapassou a de vergas na região.*<sup>323</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 47)

Como segunda tipologia cesteira referenciamos a cestaria de junco: A cestaria de junco, bracejo ou esparto encontra-se nas regiões de Évora, Beja, Faro ; Leiria, Castelo Branco e com maior amplitude e produção artesanal em Forjães no conselho de Esposende. “(...) são feitas partindo de esparto conformado em trança e é usado o mesmo processo de ligação da matéria-prima, as esteiras de palma.”<sup>324</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 47)

---

322 Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos do grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

323 Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos do grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

324 Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos do grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto





Figura 4 Cestaria em junco . Fonte (Correia, et al., 2013, p. 103)

A cestaria de cana, tipologia que abrange essencialmente o Sul do Tejo, associada a funcionalidade particular direccionadas para o comercio ou a pesca.

*Este tipo de cestaria surge essencialmente a Sul do Tejo, muito associada a funções específicas, como o comércio ou a pesca. Também existiam cestos altos de fundo quadrado e boca redonda, em duas variantes, com duas asas ou com asa em arco, relacionados com as atividades agrícolas. No Algarve o mais vulgar tem forma quase cilíndrica, asa em arco e uma tampa associada.* <sup>325</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 48)

---

<sup>325</sup> Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos so grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto



Figura 5 Cestaria de cana. Fonte (Correia, et al., 2013, p. 100)

A cestaria de rolos de palha cosidos em espiral, abrange o norte e centro do país diferenciando-se pelo,

*(...) enrolar um elemento flexível e com espessura, como palha centeia ou mesmo uma haste, desde que maleável, iniciando-se a construção a partir do centro do fundo, e em cada volta da espiral o material é cosido à volta anterior por meio de um outro elemento vegetal mais fino, como a silva. Com este tipo de técnica constroem-se cestos para guardar grãos, de utilidade caseira e também ligados às práticas agrícolas, como a cesta das sementeiras que pode ou não ter asa em arco (Fig.18). Já quase desaparecida, este tipo era usual no Norte e Centro do país(...).*<sup>326</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 48)

---

<sup>326</sup> Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos do grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto



Figura 6 Cestaria de rolos de palha cozidos em espiral. Fonte (Correia, et al., 2013, p. 88)

A tipo de cestaria, Cangalhas, circunda o Litoral Central e Leste Transmontano, caracteriza-se por ser feito em verga com desenho formal diferenciador representado por,

*(...)transporte sobre burros, de estrumes ou produtos agrícolas. Em todo o Litoral Central e também no Leste transmontano as cangalhas feitas de verga eram muito vulgares, correspondendo formalmente a dois cestos interligados entre si através de uma espécie de ponte de altura variável, do mesmo material.*<sup>327</sup>

(Sousa F. D., 2010, p. 49)

---

<sup>327</sup> Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos do grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

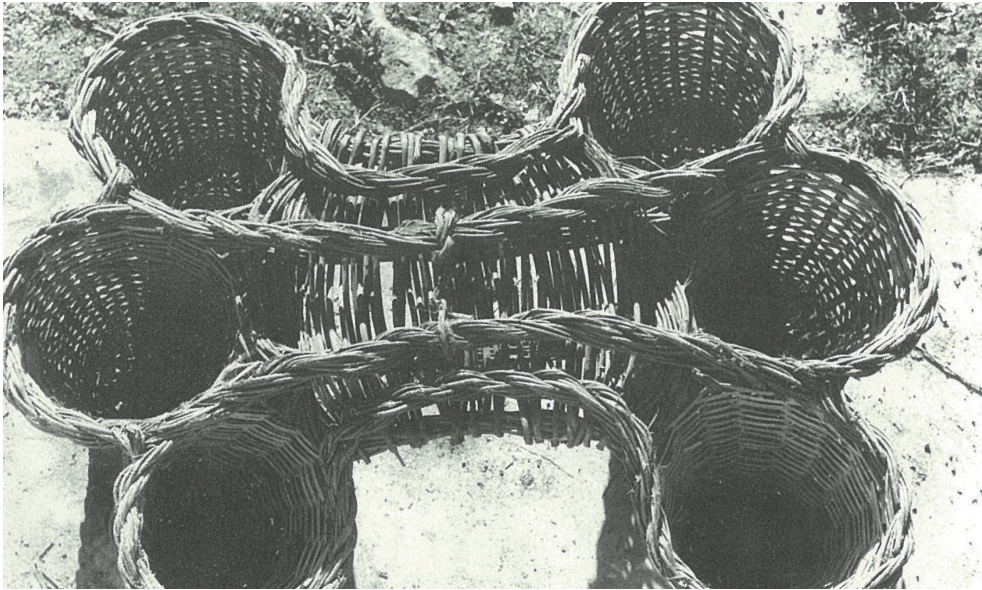


Figura 7 Cestaria cangalhas. Fonte (Kuoni, 1981, p. 218)

A cestaria de madeira rachada, é o tipo de cestaria que predomina na região entre o Douro e o Minho, pelo sul do Tejo e no Douro Litoral.

Pela Beira Interior e Sul do Tejo,

*Nos distritos da Guarda e de Castelo Branco a cestaria possui formas similares às testemunhadas em Vila Real e no Douro, cestos de castanho, de bom acabamento, com boca retangular e com duas asas baixas ou apenas uma asa em arco, nas cestas pequenas.(...)Esta cestaria, maioritariamente feita na Guarda e perto do Fundão, era vendida em toda a Beira-Baixa. Existiam também cestos similares na região de Alcobaça, no entanto o modelo mais fabricado era o destinado ao transporte de fruta, um cabaz estandardizado. A Sul do Tejo só se encontravam testemunhos de cestaria de madeira rachada em Portalegre e Monchique, onde a sua produção iniciou-se mais tardiamente (...).* <sup>328</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 50)

---

<sup>328</sup> Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos do grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

Entre o Douro e o Minho a cestaria de madeira rachada, reside com maior abundância nos distritos de Viana do castelo, Braga, Porto, Aveiro e Viseu. Alto Minho, os *“cestos de fundo quadrado com uma boca redonda fortalecida por um bordo rígido revestido por uma fita fina. As talas que formam o fundo são fitas lisas geralmente largas.”*<sup>329</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 50)

No Douro e Trás-dos-Montes, *“(...) a tipologia mais usual corresponde a um cesto de fundo retangular, de forma alongada, cujas paredes são um pouco abauladas. Usa-se quase somente o carvalho na sua execução.”*<sup>330</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 48)

No Baixo Minho e Douro Litoral,

*(...) a tipologia mais usual corresponde a cestos de fundo quadrado ou rectangular, de onde partem paredes planas, ligeiramente inclinadas, que culminam numa abertura com boca de dimensão consideravelmente superior à do fundo, não revestida por bordo. As talas que compõem a urdidura são largas e imperfeitas e o teçume (tecido) é constituído por varedo delgado rachado em dois. Todos têm asas baixas. Este tipo de cesto possui uma forma aproximada de um tronco de pirâmide ou cone e é geralmente executado em madeira de carvalho, embora surgisse também grande número realizados em mimosa. É possível identificar algumas variantes deste tipo, em Vila Verde, Amares, Bouro, ou mesmo em Guimarães e Penafiel, onde possuem uma boca de dimensões menores. Nos arredores do Porto assumem uma forma mais alongada e de fundo rectangular e em Baião existe uma variante mais alta já próxima do cesto de vindima do Douro. As cestas destinadas à apanha dos frutos ou à vindima seguem a mesma técnica e forma e possuem asa em arco.*<sup>331</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 52)

---

329 Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos ao grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

330 Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos ao grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

331 Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação



Figura 8 Cestaria de madeira rachada. Fonte (Correia, et al., 2013, p. 129)

A canastra apresentasse como um tipo de,

*(...) género especial de cestos, o processo de construção é diferente do das outras tipologias. Neste caso as peças que fazem o esqueleto do fundo e dos topos prendem mais ou menos encurvadas nas pontas de um arco alongado, e é a elas que vêm prender as que constituem a urdidura dos lados. A canastra predominava desde o Porto até Coimbra e também no interior, desde Viseu a Castelo Branco, área do Douro Litoral e Beiras. É uma das peças mais interessantes da cestaria de madeira na Península Ibérica, a canastra. (...) No fundo da canastra cabiam todos os recados e coisas que as mulheres precisavam de levar consigo. A canastra surgia em muitas variantes formais, todas elas baixas, algumas quase planas, semiesféricas, outras oblongas, com ou sem asas laterais. Estas estão intimamente ligadas ao transporte feito pelas mulheres, com a carga à cabeça, embora existissem algumas excepções nas que eram usadas na pesca, como a canastra da descarga do bacalhau, usada na Terra Nova e na Noruega, que no entanto entraram em desuso mais*

*rapidamente do que as anteriores.*<sup>332</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 55)



Figura 9 Cestaria de canastra. Fonte (Correia, et al., 2013, p. 130)

Como última e de grande relevância na produção cesteira de Portugal referenciamos a cestaria em vime, que se distingue e se valoriza no nosso estudo pela importância de identidade da região onde manifesta o seu desenvolvimento. Este tipo de cestaria, encontra-se em,

*(...) núcleos tradicionais ao longo do país, a maior parte da produção, no que toca a vergas, é proveniente da freguesia de Gonçalo, na Guarda, de onde se difundiu. Os cesteiros da região trabalham em cooperativas e oficinas e produzem cestos de vime dos mais diversos géneros, que são distribuídos em Portugal e também destinados à exportação. Também muitos dos cesteiros de vime que se fixaram noutros pontos do país tinham normalmente ligações familiares a Gonçalo. Estes reproduzem os modelos clássicos da cestaria fina, introduzem algumas modificações, e dedicavam-se também à parte comercial envolvi-*

---

<sup>332</sup> Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos do grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

da. 333 (Sousa F. D., 2010, p. 58)



Figura 10 Cestaria em vime. Fonte (Correia, et al., 2013, p. 23)

Pelo território português deparamo-nos, como foi descrito vários tipos de cestos que se diferenciam e evidenciam pelas suas formas, matérias e funções exercidas no dia a dia dos indivíduos. O cesto é e foi um elemento necessário na vida domestica, desempenhando uma função substancial e indispensável de armazenamento, permitindo a separação, conservação e organização de objetos ou produtos.

### 6.3.2. Caracterização da produção cesteira

A produção cesteira está diretamente ligada às matérias primas existentes em cada região, o que caracteriza a materialização e o tratamento e uso destas mesmas.

*Estas estão na base tanto da finalidade a que se destina o objeto, como da técnica a ser usada na sua construção e da determinação formal. Deste modo, é possível distinguir a proveniência*

---

333 Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos do grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto



*de cada cesto, pois as técnicas e materiais empregues testemunham o meio ambiente e o contexto sócio - económico próprio da região onde foram produzidos.*<sup>334</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 44)

Na caracterização da produção cesteira, insidie sobre as diferenças existentes entre a cestaria fina e cestaria grossa. Esta caracterização assenta no tipo de artefatos construídos e a sua adaptação utilitária.

Na cestaria grossa deparamo-nos com a cestaria diagonal, a cestaria de varras e a cestaria de madeira rachada. Na cestaria fina defrontamos com a construção de um açafate e a esteiraria.

*A cestaria grossa inclui-se na produção cesteira destinada a servir as atividades agrícolas e a apoiar o trabalho em geral. A cestaria fina abrange os cestos de feira e de festa, que em geral assumem um papel mais decorativo do que utilitário, integrando-se também no apoio às atividades domésticas de alguma delicadeza.*<sup>335</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 45)

A cestaria grossa e fina em Portugal, particulariza-se pelas tipologias de cestos diferenciados pelos materiais utilizados e preponderantes em cada região.

*Na região de Entre Douro e Minho predominavam os de madeira rachada, no Leste Transmontano surgem exemplos de cestos em madeira, embora aí seja vulgar o cesto de vergas. A Beira Baixa também era responsável pela produção em madeira, exemplares vendidos essencialmente na região interior e litoral da Estremadura. No Centro do país é também comum a cestaria de madeira rachada, (...). A Sul a arte cesteira reflete a influência de séculos de presença árabe, ao utilizar como matéria-prima*

---

334 Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos ao grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

335 Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos ao grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

*a cana, material fresco, que proporciona um entrançado largo e de grande leveza, permitindo o arejamento dos produtos.*<sup>336</sup>

(Sousa F. D., 2010, p. 45)

Na cestaria grossa, descrevemos a cestaria de madeira rachada na configuração de um cesto segundo a seguinte metodologia de construção,

*Começa-se pelo fundo na construção do cesto, para tal o cesteiro começa por dispor as talas geralmente sobre uma tábua de madeira no chão. Primeiro quatro, paralelas umas às outras, e em seguida outras cinco em direção perpendicular que são entrelaçadas nestas, com ajuda de uma vara auxiliar para posicionar as primeiras varas. As mais compridas vão dar origem às asas. (...) inicia-se o tecido do cesto. Uma primeira verga é entrelaçada e é presa às talas do fundo. Sucessivamente vão sendo tecidas outras vergas, numa consecutiva passagem das mesmas ora por cima ora por baixo das varas. (...) Para construir as asas, (...) são dobradas para a direita e a ponta é aguçada de modo a ser rematada dentro da parede. (...) Por último as asas são enleadas, de modo a tornarem-se mais resistentes e confortáveis. São revestidas por uma fita de madeira bastante flexível, que as cobre em espiral.*<sup>337</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 41)

A cestaria de varas é de forma arredondada, é composta por um corpo de varas compridas, designados de prumos, que respeita os seguintes passos de materialização,

*(...) depois de terem sido previamente mergulhados em água, para adquirirem flexibilidade, são retirados e dispostos no chão de forma radial para definir o fundo do cesto. (...) Depois de tecido o fundo, os prumos são dobrados para cima e amarrados*

---

336 Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos ao grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

337 Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos ao grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

*no alto (alvorado). Em seguida, são introduzidas as varas de tecer, previamente aguçadas em cunha, que vão ser espetadas no encanastrado do fundo, junto às varas dos prumos. Estas são dobradas para cima um pouco mais para fora para poderem ser melhor enfiadas. Depois das paredes do cesto estarem completas, procede-se à execução do bordo, construído a partir das pontas dos prumos que são torcidos de várias formas.*<sup>338</sup> (Sousa F.

D., 2010, p. 41)

Por fim na cestaria grossa, caracterizamos a cestaria em diagonal, que se manufatura de uma forma muito idêntica à cestaria em varas absorvendo as formas arredondadas para sua configuração estética e funcional.

*Neste método o fundo é tecido de modo similar ao que acontece nos cestos feitos de varas, anteriormente descritos. No entanto, neste caso são enfiados mais prumos que vão preencher quase toda a periferia, que são em seguida dobrados para cima, mas em posição oblíqua, de modo a subirem de forma inclinada até ao bordo do cesto, altura em que dão uma volta para baixo até ao fundo, onde dão origem a um rebordo saliente. É esse entrançado, tanto ascendente como descendente, que vai dar origem à parede do cesto.*<sup>339</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 42)

Na materialização e caracterização na cestaria fina emerge a construção de um objeto particularizado pela sua forma de construção e forma estética, o açafate.

*(...) a construção do açafate inicia-se pelo fundo. Dispõem-se em cruz grupos de 4 ou 6 varas. As mais curtas são indicativas do diâmetro do fundo e as maiores irão integrar a construção da parede. Deste modo, assegura-se a robustez de toda a peça.*

---

338 Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos do grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

339 Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos do grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

*(...) inicia-se o entrelaçado do fundo com três varinhas que vão totalizar duas voltas à cruz. Segue-se o entrelaçado de varas, que circundam o centro, paralelas umas às outras até que se atinja a medida pretendida para o fundo. Para a construção do pé são enfiadas mais varas que são entrançadas, com recurso a um pau que vai forçando a abertura de espaços entre as varas. Por último, é usual nos açafates que seja pintada uma faixa que circunda o cesto, com motivos florais em tons primários.*<sup>340</sup> (Sousa

F. D., 2010, p. 43)

Na Esteiraria a utilização de um tear para o desenvolvimento da

*(...) primeira fase de construção, o urdir do tear, com a teia que suporta a trama de junco da esteira, a qual vai dar origem à cesta. Quando acabado de tecer, o tear é desarreado, de modo a que as esteiras tecidas possam ser cortadas. O artesão corta as esteiras e ata os fios dois a dois de modo a que esta não se desfaça. Em seguida, as pontas excedentes que foram dobradas durante a tecedura são aparadas com uma tesoura de poda e cosidas. Por fim, são colocadas as asas, feitas a partir de uma pequena quantidade de junco torcida manualmente.*<sup>341</sup> (Sousa F. D.,

2010, pp. 43,44)

---

<sup>340</sup> Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. In D. d. Porto (Ed.), Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos do grau de Mestre em Design Industrial.

<sup>341</sup> Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. In D. d. Porto (Ed.), Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos do grau de Mestre em Design Industrial.

# CAPÍTULO III

---

ESTUDO DE CASO  
DESIGN ECOLÓGICO COMO  
ESTUDO DE INTERVENÇÃO  
DA CESTARIA DA BEIRA  
INTERIOR NORTE

## 7. A CESTARIA

*“No entrançar de cestos ou de esteira  
Há um saber que vive e não desterra  
Como se o tecedor a si próprio se tecesse  
E não entrançasse unicamente esteira e cesto  
Mas seu humano casamento com a terra”* <sup>342</sup> (Andresen, 2114, p. 9)

### 7.1. Técnicas usadas na cestaria

A cestaria é o resultado da utilização de diversos pontos, entrelaçados e entrecruzados que dão forma a peças diversas. Este trabalho artesanal é enquadrado em diferentes técnicas que resultam no aspeto formal do objeto. <sup>343</sup> (Fontales, 2013, p. 20)

*As técnicas usualmente empregues na cestaria correspondem a procedimentos tecnologicamente simples, através dos quais as mãos movimentam dois ou mais elementos vegetais lineares, dos quais um é o elemento ativo e outro o passivo, ou em que ambos são alternadamente ativo, de forma a construir uma superfície têxtil, (...). A cestaria tradicional não recorre a suportes*

---

<sup>342</sup> Andresen, S. d. (2114). *O Nome das Coisas*. Lisboa: E. Caminho, Ed.

<sup>343</sup> Fontales, C. (2013). *Más que cestos. Cestería española*. Espanha: Rotura.

*ou bastidores, a trama das matérias-primas é fruto do trabalho puramente manual, em que as ferramentas ou moldes, usados pontualmente, funcionam apenas como auxiliares.*<sup>344</sup> (Sousa F. D., 2010,

p. 38)

As principais técnicas usadas na construção de um cesto são, a cestaria em espiral cosida, a cestaria entrelaçada, a cestaria tecida, a cestaria em vime.<sup>345</sup> (Fontales, 2013, p. 30)

Cestaria em espiral cosida, é a técnica, considerada como uma das mais antiquíssimas, sendo executada em cosido em espiral.

*Consiste em conduzir um grupo de fibras, em forma de canudo, desde um ponto central, que corresponde à base da peça, em redor de si mesmas em forma de espiral. Vão sendo fixadas à volta seguinte através de um cosido seguido.(...) Em termos estruturais a espiral é constituída por dois elementos centrais, a armadura e o cosido. A armadura é o elemento passivo que forma a espiral, pode corresponder a um grupo de fibras (palha, junco, esparto entre outras(...)). O cosido é o elemento ativo através da qual se fixa a direção seguida pela espiral, este pode corresponder a uma tira vegetal muito plana e fina (de vime, vidoeiro, esparto, palha) ou a um cordel de silva, esparto ou cânhamo.*<sup>346</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 39)

Nos artefatos obtidos por esta técnica, é usado um único utensílio, de ponta dura, furador de chifre de cabra, de osso, de madeira dura ou metal.

---

344 Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos ao grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

345 Fontales, C. (2013). *Más que cestos. Cestería española*. Espanha: Rotura.

346 Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos ao grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

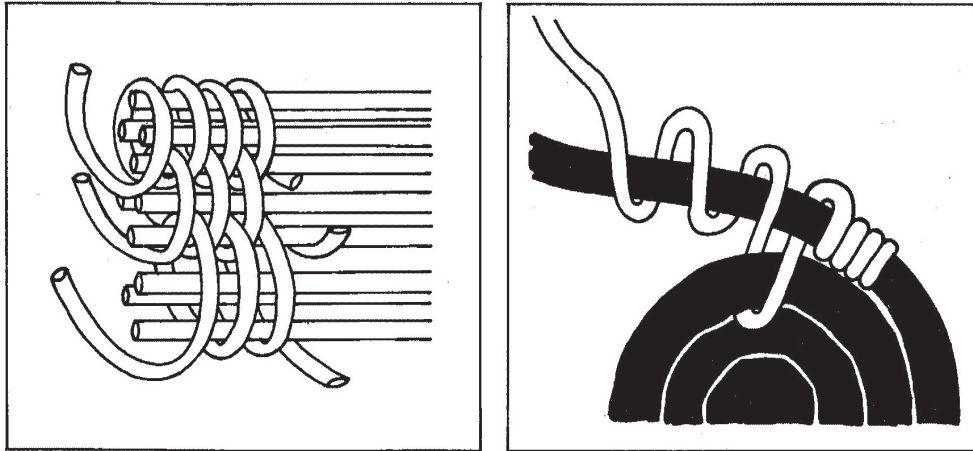


Figura 11 Técnica em espiral cozida. Fonte (Kuoni, 1981, p. 276)

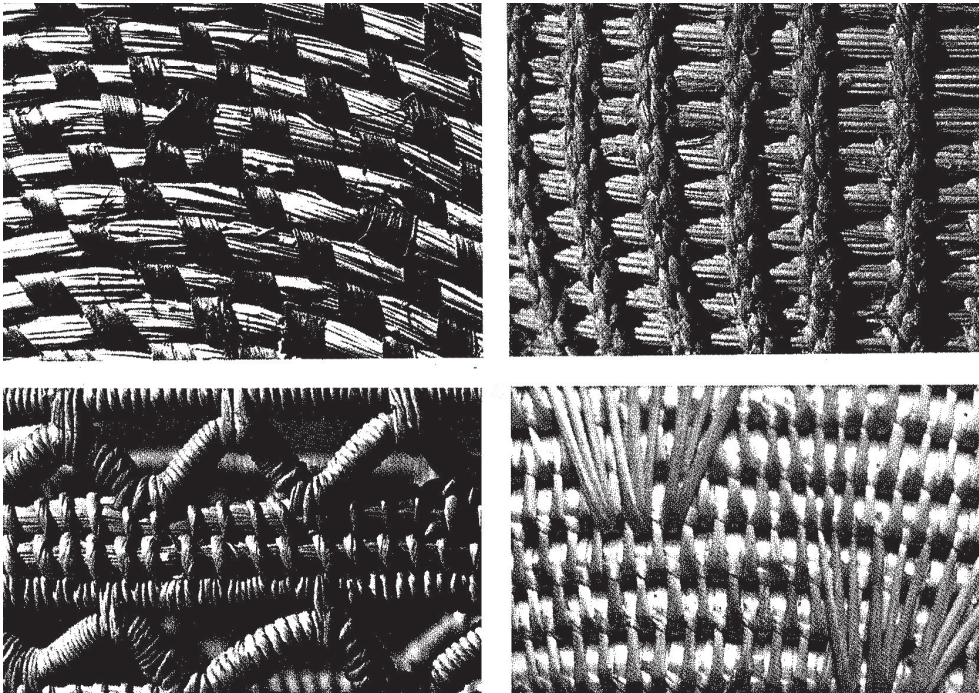


Figura 12 Exemplos de técnica em espiral cozida. Fonte (Kuoni, 1981, p. 277)

A cestaria entrelaçada, é a técnica que consiste na torção sucessiva de duas ou mais fibras, para construir um processo perpendicular inerte.

*A técnica do entrelaçado pode ser executada com diferentes níveis de aperto entre as fibras, dependendo do tipo e função da peça que se pretende obter: um entrelaçado mais fechado,*



*apertando fortemente cada passagem do material contra a volta anterior ou uma trama mais larga, deixando espaços abertos entre as passagens.(...) “consiste na construção da urdidura do fundo, cujas tiras são levantadas e entrelaçadas com outras que vão sendo introduzidas no entrelaçado, dando origem à trama do cesto, a esta parte do processo chama-se tecer o cesto.”<sup>347</sup>*

(Sousa F. D., 2010, pp. 39 - 40)

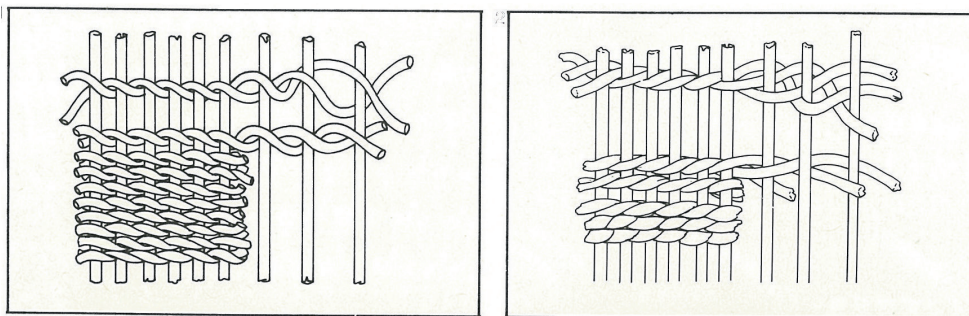


Figura 13 Técnica entrelaçada. Fonte (Kuoni, 1981, p. 278)

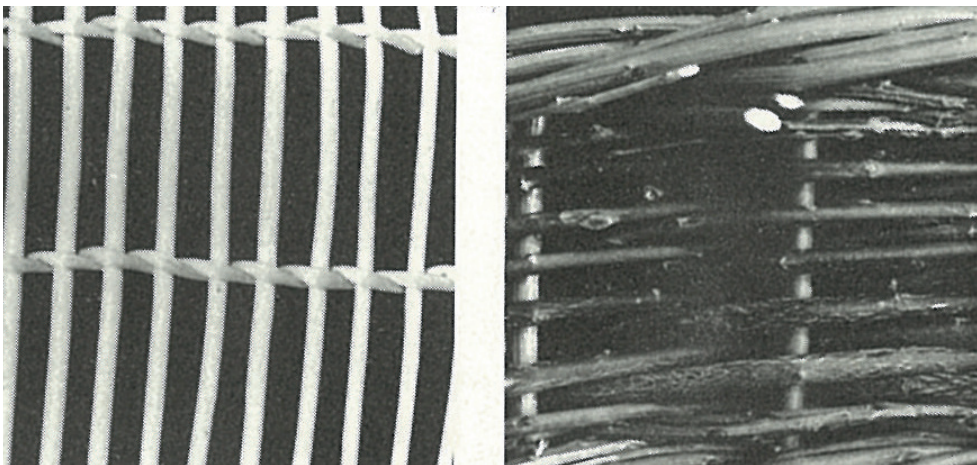


Figura 14 Exemplos de técnica entrelaçada. Fonte (Kuoni, 1981, p. 278)

A técnica da cestaria tecida, “*consiste em dois sistemas de varas, fibras ou tiras planas vegetais que se entrecruzam perpendicularmente de modo a que um dos elementos se estabelece como o elemento passivo e o outro*

347 Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos do grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

como o elemento ativo, definindo a trama.”<sup>348</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 40)

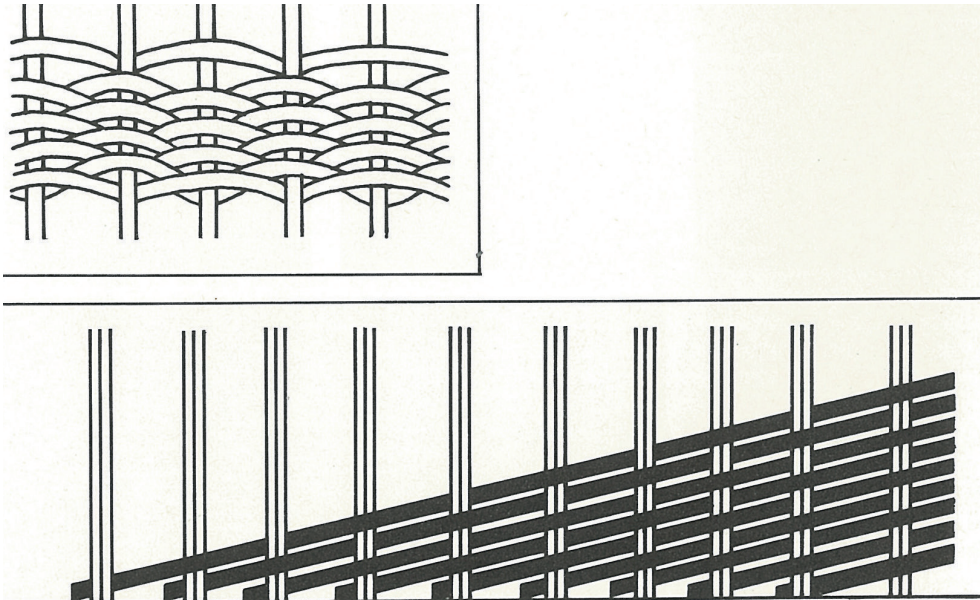


Figura 15 Técnica tecido. Fonte (Kuoni, 1981, p. 279)

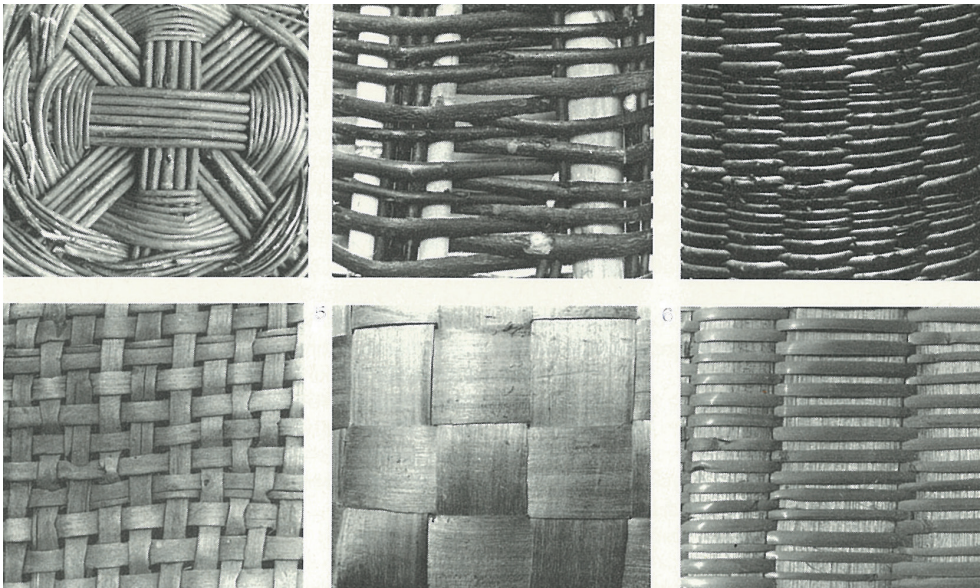


Figura 16 Exemplos de técnica tecida. Fonte (Kuoni, 1981, p. 280)

Na cestaria de vime, a técnica mais frequente corresponde à técnica entrelaçada, onde,

<sup>348</sup> Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos do grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

*(...) o cesteiro tem que prever exatamente o tamanho da peça quando escolhe as primeiras varas. (...) Numa cesta destinada a transportar um peso considerável, a tensão exercida nas asas é aquela que é suportada pela base, sendo que estas formam um U ininterrupto que garante todo o interior da cesta. O fundo em cruz das peças grandes é fixado no início da construção pelos pés do cesteiro, que se coloca em cima delas, para que as varas abram radialmente, em seguida fixa o entrelaçado inicial circular.*<sup>349</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 41)

As diferentes formas de tecer e entrelaçar as fibras vegetais, dão origem a diferentes estruturas resultantes em diferentes objetos cesteiros. São estas caracterizadas construtivas que nos permitem distinguir processos de criação que se manifestam pela sua diferenciação perante os passos desenvolvidos no processo de criação. As técnicas usadas na cestaria diferenciam métodos construtivos e estilos formais da cesta.

## 7.2. A cestaria da Beira Interior Norte

*É neste interior, gelado muitos meses no ano, onde a luz escasseia e não existem salamandras ou qualquer sistema de aquecimento, que as mãos do cesteiro transformam a matéria-prima numa produção que, mesmo quando robusta, é sempre elegante. É nesta oficina austera que as mãos do cesteiro “erguem” os cestos.*<sup>350</sup> (Correia, et al., 2013, p. 25)

O artesanato é a exteriorização da herança cultura de uma região. Na BIN, conservam-se raízes e permanecem tradições eternizadas as atividades artesanais.

*“A arte dos cesteiros diz-nos tudo da variedade de quadros geográficos,*

---

<sup>349</sup> Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos ao grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

<sup>350</sup> Correia, A., Pires, A., Oliveira, C., Ferreira, C., Teixeira, D., Gaspar, F., et al. (2013). *Idades Entrelaçadas, Formas e Memórias das Artes de Trabalhar Fibras Vegetais*. Lisboa: I. P. IEFP - Instituto do Emprego e Formação Profissional, Ed.

*da diversidade das produções agrícolas, da multiplicidade de influências culturais, do engenho das comunidades.”*<sup>351</sup> (Correia, et al., 2013, p. 17)

A cestaria assume-se como a atividade mais representativa da BIN, pela variedade de aspectos que diferenciam os produtos desta família artesanal do cesto.

Subjacentes aos aspectos que diferenciam a cestaria encontramos e referenciamos como primordiais fatores condicionantes à atividade artesanal, *“falta de procura; concorrência “desleal de países fora da UE com negócios isentos de IVA”; desinteresse por esta profissão e falta de pessoal qualificado; e falta de apoios.”*<sup>352</sup> (Aliste, Rei, & Baptista, 2008, p. 114)

*Os principais fatores distintivos apontados pelos cesteiros estão relacionados com o processo de produção artesanal, a qualidade superior dos seus produtos relativamente aos plásticos e a produção por encomenda. O sistema fiscal, a dificuldade de obtenção de matéria-prima e elevados custos associados, o desinteresse por este tipo de produtos devido aos preços elevados e à concorrência dos plásticos e dos produtos vindos de outros países, nomeadamente da China, e a falta de poder de compra, são os principais fatores apontados como condicionantes, pela maioria dos inquiridos.*<sup>353</sup> (Aliste, Rei, & Baptista, 2008, p. 115)

Na BIN, a cestaria tem o seu auge de criação e difusão máxima na Vila de Gonçalo. Situada,

*(...) a pouco mais de seiscentos metros de altitude, Gonçalo do-*

---

<sup>351</sup> Correia, A., Pires, A., Oliveira, C., Ferreira, C., Teixeira, D., Gaspar, F., et al. (2013). *Idades Entrelaçadas, Formas e Memórias das Artes de Trabalho Fibras Vegetais*. Lisboa: I. P. IEFP - Instituto do Emprego e Formação Profissional, Ed.

<sup>352</sup> Aliste, J. M., Rei, C. M., & Baptista, A. M. (2008). *Directorio Transfronteirizo de Productores Ecológicos y Artesanales. Salamanca, Beira Interior Norte y Douro Superior*. Salamanca: Diputación de Salamanca. Organismo Autónomo de Empleo y Desarrollo Rural.

<sup>353</sup> Aliste, J. M., Rei, C. M., & Baptista, A. M. (2008). *Directorio Transfronteirizo de Productores Ecológicos y Artesanales. Salamanca, Beira Interior Norte y Douro Superior*. Salamanca: Diputación de Salamanca. Organismo Autónomo de Empleo y Desarrollo Rural.

*mina a planície onde, sinuosa, a Ribeira da Gaia corre num leito cascalhento e remexido pela intensa atividade mineira que, até há pouco, ali se desenvolveu. O rio Zêzere encontra-se a pouco mais de cinco quilómetros para sul e é lá que a Ribeira desagua, definindo um vale, amplo e fértil, que anuncia já a Cova da Beira. Mas, em Gonçalo, (...)ou se encontram no centro da memória afetiva com que se constrói o sentido de pertença e se partilham identidades. Gonçalo, que é como quem diz, terra de cesteiros. É que em Gonçalo, todos sabem fazer cestos. Em Gonçalo, mesmo quem não é cesteiro sabe fazer cestos. Em Gonçalo, mesmo quem tira um curso superior sabe ainda tudo do mestre da cestaria. Em Gonçalo, os poucos que não sabem fazer cestos, pertencem a famílias de cesteiros. Em Gonçalo, mesmo os que emigraram, os que “andam no minério” foram para as “confeções”, de Belmonte ou Covilhã, continuam a ser cesteiros, senão no ofício, no afeto e orgulho com que continuam cesteiros.* <sup>354</sup> (Pires & Cardoso, 2003, p. 13)

A partir se inícios do século XIX, que a cestaria se converte numa pequena indústria, produzindo cestos para uso doméstico e também comercial.

*Chegados ao século passado, a manufatura da cestaria não pára de crescer, é um movimento ondulante, mas sempre em crescente, o cesto - produto artesanal, em oposição ao industrial - valoriza -se , os cesteiros crescem, engrossam as oficinas familiares, o seu número aumenta, a produção incrementa-se e desenvolve-se, os modelos alteram-se, reconfiguram-se e desenvolve-se , os modelos alteram-se, reconfiguram-se, os mercados crescem e alargam-se. O mercado nacional foi completamente atingido. (...) O anos 60 e 70 são o auge, são anos de ouro dos cestos em Gonçalo.* <sup>355</sup> (Pires & Cardoso, 2003, p. 10)

Gonçalo foi terra de cesteiros, com uma indústria familiar onde muitas ge-

---

<sup>354</sup> Pires, A., & Cardoso, A. P. (2003). *Cestos com asas*. Guarda, Gonçalo: N. d. Câmara Municipal da Guarda, Ed.

<sup>355</sup> Pires, A., & Cardoso, A. P. (2003). *Cestos com asas*. Guarda, Gonçalo: N. d. Câmara Municipal da Guarda, Ed.

rações de cesteiros trabalharam no desenvolvimento do seu artesanato para o colocarem a um nível de excelência no artesanato.

*A diferenciação patente nos objetos, formas e funções ultrapassa ainda a variedade de matérias-primas, seguida de perto pelo grande número dos respectivos nomes e designações: cesto, cesta, cabaz, alcofa, mala, poceiro, giga, breza, cofinho, ceira, açafate, amieira, canastra, gagreleire, condessa, são outros tantos ecos de longínquas etnias, línguas, tradições. De tudo isto nos falam os trabalhos em que entrançar e entrelaçar fibras vegetais, mais ou menos rígidas, constitui o traço de união. De tudo isto nos fala Gonçalo, o maior centro de manufatura de cestos de todo o território nacional.*<sup>356</sup> (Correia, et al., 2013)

Sendo a tecnologia de produção utilizada integralmente artesanal, surge como principal matéria prima utilizada o vime, diferenciado pela sua maleabilidade e flexibilidade que faculta a expressão da criatividade e da habilidade, do artesão, cesteiro na criação de produtos direcionados às funções principais, auxílio nas atividades do campo. No entanto existem artesões que também utilizam a madeira de castanho e o bambu, pelas suas características de resistência e durabilidade.

*Atualmente, a cestaria vive tempos difíceis. Os gostos dos clientes e as tendências da decoração mudaram, assim como as tendências de consumo. O mercado tem sido inundado de produtos de cestaria provenientes de países do 3.º Mundo, assim como de artigos para o lar provenientes de multinacionais. Em consequência desta conjuntura, as vendas baixaram ao ponto de muitos cesteiros terem vindo ao longo dos últimos anos a encerrar a sua atividade.*<sup>357</sup> (Correia, et al., 2013)

---

356 Correia, A., Pires, A., Oliveira, C., Ferreira, C., Teixeira, D., Gaspar, F., et al. (2013). *Idades Entrelaçadas, Formas e Memórias das Artes de Trabalhar Fibras Vegetais*. Lisboa: I. P. IEFP - Instituto do Emprego e Formação Profissional, Ed.

357 Correia, A., Pires, A., Oliveira, C., Ferreira, C., Teixeira, D., Gaspar, F., et al. (2013). *Idades Entrelaçadas, Formas e Memórias das Artes de Trabalhar Fibras Vegetais*. Lisboa: I. P. IEFP - Instituto do Emprego e Formação Profissional, Ed.

Nos nossos dias e trazendo um pouco dos procedimentos de outros tempos, os produtos são vendidos à unidade, diretamente ao consumidor, em feiras, mercados de artesanato e a vendedores locais e regionais. São os artesãos que conseguem realizar vendas de números maiores a mediadores locais e regionais.

*Cerca de um terço dos cesteiros já tiveram contactos com artesãos do outro lado da fronteira, nomeadamente para fornecimento de matérias-primas, e participaram em feiras transfronteiriças. Os contactos estabelecidos com os diversos artesãos, independentemente da nacionalidade, é considerado benéfico e todos manifestaram interesse em participar em futuras feiras e eventos transfronteiriços.*<sup>358</sup> (Aliste, Rei, & Baptista, 2008, p. 115)

---

358 Aliste, J. M., Rei, C. M., & Baptista, A. M. (2008). *Directorio Transfronteirizo de Productores Ecológicos y Artesanales*.

*Salamanca, Beira Interior Norte y Douro Superior*. Salamanca: Diputación de Salamanca. Organismo Autónomo de Empleo y Desarrollo Rural.

## 8. PERCEÇÃO DOS CONTEXTOS ECOLÓGICOS

A cestaria é uma atividade que sempre foi distinta pela restrição de recursos no âmbito dos processos construtivos como na seleção da matéria-prima a utilizar. Na BIN,

*(...) produzem-se cestos da nobre madeira de castanho, do gracil vimeiro, da abundante acácia, do salgueiro ribeirinho. Das margens dos rios e ribeiros, ou de perto, aproveita-se ainda o zangarinheiro, a junca, o bracejo, enquanto de águas mais paradas vem a tábua, o junco, o buinho, a cana. Também o esparto ou a giesta, que crescem pelos montes, são utilizados e tão ou mais banal, a casca de silva e a palha de centeio são aproveitadas na que será. Porventura, a cestaria de mais antiga tradição, a originalíssima cestaria breza das montanhas do interior.*<sup>359</sup> (Cor-

reia, et al., 2013, p. 17)

### 8.1. Matérias-primas aplicadas

A cestaria em Portugal, apresenta uma enorme diversidade de matérias-primas de origem vegetal, oriundas de um património natural que demarcam e caracterizam uma determinada região.

---

<sup>359</sup> Correia, A., Pires, A., Oliveira, C., Ferreira, C., Teixeira, D., Gaspar, F., et al. (2013). *Idades Entrelaçadas, Formas e Memórias das Artes de Trabalhar Fibras Vegetais*. Lisboa: I. P. IEFP - Instituto do Emprego e Formação Profissional, Ed.



Devido à existência de uma diversidade de matérias-primas existentes para a constituição de um cesto é de grande relevância investigar e distinguir pelo território português a distribuição geográfica da produção e das espécies naturais, utilizadas como matérias-primas para este tipo de artesanato.

*Nas áreas com maior disponibilidade hídrica existe uma vegetação característica; nas zonas de água doce, como os rios, ribeiras e lagoas surge a mata ribeirinha, uma formação arbórea formada por choupos (*Populus nigra*), salgueiros (*Salix sp.*), freixos (*Fraxinus angustifolia*), ulmeiros (*Ulmus sp.*), sabugueiros (*Sambucus nigra*), amieiros (*Alnus glutinosa*) ou lodões (*Celtis australis*), também podem surgir formações do tipo canavial, com canas (*Arundo donax*), caniços (*Phragmites australis*) e tâbuas (*Tipha sp.*) Com base na análise da vegetação no território português, procura-se caracterizar as espécies que fornecem matérias-primas para a cestaria, e que deste modo adquirem valor cultural.* <sup>360</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 30)

Para analisarmos conformidades entre, o que o nosso Portugal nos apresentava no domínio vegetal com a atividade artesanal da cestaria, inicia-se a caracterização dos elementos vegetais em Portugal, a partir da descrição das características das espécies mais relevantes para a produção cesteira.

As diferentes espécies naturais, acácias, carvalho português, carvalho roble, castanheiro, sanguinho, choupo, freixo, lodão, salgueiro e o vime, são consideradas as mais importantes matrizes de matérias-primas para a cestaria, e deste modo adquirem valor cultural pelo território português.

As acácias frequentemente utilizada na cestaria de varas, apresenta a sua madeira, de cor branca. Pertencem ao género *Acacia* Miller, da família das Leguminosae.<sup>361</sup> (Alonso, p. 80)

---

<sup>360</sup> Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. In D. d. Porto (Ed.), Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos ao grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

<sup>361</sup> Alonso, I. C. *Guía de las Plantas Cesteables de Galicia*. Lugo: Centro de Artesanía e Deseño - Inludes.

Sanguinho legítimo, árvore pequena; folhas caducas de 5x15 cm com a página inferior ligeiramente côncava e nervuras laterais nítidas; flores castanho avermelhadas solitárias. Possui madeira com cor amarelo-dourada, com um toque suave, apreciada para objetos finos de cestaria.<sup>362</sup> (Alonso, p. 91)

Choupo, é árvore de copa ovóide a colunar, de ramificação abundante. Vive em solos húmidos e na margem de cursos de água. Prefere climas temperados, embora tolere bem a secura atmosférica. A sua madeira é clara e pode substituir o salgueiro na cestaria de varas.<sup>363</sup> (Alonso, p. 90)

Castanheiro, é uma árvore que pode atingir até 30 metros de altura, de copa muito alta. A casca é primeiro olivácea, depois cinzenta a lisa, e por fim castanha escura e fendida. Esta planta que foi introduzida, encontra-se hoje largamente cultivada e surge como subespontânea em algumas localidades. Privilegia os solos bem drenados, nas vertentes das montanhas, formando matas (soutos) ou talhados. A sua produção limitam-se à obtenção de madeira, os produtos em varas são empregues na carpintaria (vergas) e cestaria. Possui uma madeira semidura, mais fácil de trabalhar do que a de carvalho.<sup>364</sup> (Alonso, p. 72)

O freixo é uma árvore que pode atingir até 25 m de altura. É uma espécie caducifólia que perde as suas folhas no Outono, e entra em floração no fim do Inverno ou início da Primavera, antes do aparecimento das novas folhas. O freixo distribui-se pela parte ocidental da região mediterrânica. Em Portugal pode ser encontrado um pouco por todo o país, preferindo solos frescos e com água em abundância. A madeira do freixo é resistente, elástica e fácil de trabalhar, podendo ser utilizada em várias aplicações, para além de ser excelente para lenha e carvão.<sup>365</sup> (Alonso, p. 84)

Carvalho é a designação comum das cerca de seiscentas espécies de árvores do género *Quercus*. O carvalho português é uma árvore de folha caduca, denominada árvore de folha marcescente, com um porte médio de 20

---

362 Alonso, I. C. *Guia de las Plantas Cesteables de Galicia*. Lugo: Centro de Artesanía e Deseño - Inludes.

363 Alonso, I. C. *Guia de las Plantas Cesteables de Galicia*. Lugo: Centro de Artesanía e Deseño - Inludes.

364 Alonso, I. C. *Guia de las Plantas Cesteables de Galicia*. Lugo: Centro de Artesanía e Deseño - Inludes.

365 Alonso, I. C. *Guia de las Plantas Cesteables de Galicia*. Lugo: Centro de Artesanía e Deseño - Inludes.

m de altura. A sua copa é ampla, arredondada ou ovada, com ramificações e folhagem abundantes e densas. Os carvalhais são formações arbóreas complexas e heterogéneas; no Norte são dominados por carvalhos de folha caduca, carvalho-alvarinho nas zonas litorais e baixas altitudes, e carvalho-negral no interior e latitudes mais elevadas. No centro do país existe uma grande população de carvalho-cerquinho ou carvalho português (*Quercus faginea*), uma árvore de folha marcescente, que marca a transição entre os carvalhos de folha caduca e persistente. O carvalho alvarinho é de entre os outros carvalhos, aquele que atinge maior porte, podendo chegar aos 45 metros de altura. Relativamente à cestaria, são essencialmente usadas as varas novas, já que a sua madeira distingue-se pela duração, mas também pela dureza. Carvalho cerquinho (*Quercus faginea*) –pode tomar a forma de um arbusto ou em árvore pode atingir aos vinte metros. A sua Madeira é difícil de trabalhar pois possui alta densidade e dureza . Esta madeira, usada essencialmente para vergas, era também apreciada para aplicação na cestaria grossa pela sua robustez, embora seja difícil de trabalhar.<sup>366</sup> (Sousa

F. D., 2010, p. 31)

Lodão, é uma árvore caducifólia cuja altura máxima varia dos 15 aos 30 metros. O tronco é direito, grosso, com a casca cinzenta, quase lisa, sem estrias ou fendas marcadas, à parte de pequenas saliências nas árvores mais velhas, semelhante à da figueira e da faia. Encontra-se sobretudo em linhas de água, margens de ribeiras e rios e prados húmidos, pois prefere os solos ricos e húmidos. É bastante elástica, flexível, compacta, resistente e pesada, o que a torna apropriada para ser usada na cestaria grossa de madeira rachada.<sup>367</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 33)

Salgueiro, é uma árvore de tamanho médio a grande porte que pode alcançar até 20 a 25 metros de altura. É de crescimento rápido mas tem uma

---

<sup>366</sup> Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. In D. d. Porto (Ed.), Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos ao grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

<sup>367</sup> Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. In D. d. Porto (Ed.), Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos ao grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

curta longevidade. Na cestaria grossa usa-se entre outras as espécies *Salix Alba L.* e *Salix caprea L.*<sup>368</sup>(Alonso, p. 92)

O vime, um material utilizado desde os tempos primitivos, originalmente oriundo de varas moles, flexíveis e cilíndricas, de tamanho variável. Assume-se como matéria-prima de origem vegetal que trançado, possui diversos usos, principalmente na manufatura de cestos.<sup>369</sup> (Alonso, p. 168)

*O nosso território é constituído por várias influências que ao cruzar-se reforçam-se e criam contrastes. Entre as regiões do norte e do sul, litoral e interior justapõem-se zonas de clima atlântico e mediterrânico, que representam uma grande diversidade de espécies vegetais. Deste modo, essa riqueza natural está na origem da diversidade da cestaria.*<sup>370</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 28)

A diversidade de artefatos que derivam das distintas matérias-primas, e da confluência de diferentes materiais no mesmo objeto, o cesto, confere um resultado diferenciador e de acrescido valor estético. *“Perante as múltiplas tipologias de cestos, os materiais usados, embora variados, correspondem a um pequeno conjunto, entre nobres e mais vulgares, mas que permite diversidade no aspecto das peças.”*<sup>371</sup> (OLIVEIRA, 1983, p. 52)

## 8.2. O processo de criação ecológico de um cesto

Perante a descrição das matérias primas mais importantes para o desenvolvimento da peça artesanal, o cesto, advém a necessidade de perceber os processos ecológicos na produção do objeto, que envolvem este processo de criação. Distinguem-se os seguintes processos, métodos de desenvolvimento e elaboração da cestaria, cestaria de madeira rachada, a cestaria de varas, a cestaria em diagonal, a cestaria fina em açafate e cestaria sob

---

368 Alonso, I. C. *Guía de las Plantas Cesteables de Galicia*. Lugo: Centro de Artesanía e Deseño - Inludes.

369 Alonso, I. C. *Guía de las Plantas Cesteables de Galicia*. Lugo: Centro de Artesanía e Deseño - Inludes.

370 Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. In D. d. Porto (Ed.), Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos ao grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

371 Oliveira, E. V. (1983). *Alfaia Agrícola Portuguesa*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica de Etnologia.

construção em esteiraria, sendo os dois últimos processos pertencentes à cestaria fina.

Na justificação dos processos de criação ecológicos do objeto, encontramos a necessidade de descrever as ferramentas que o artesão utiliza para o processo de construção do cesto, que assumem funções diferenciadas nos processos de elaboração do cesto. As ferramentas são agrupadas segundo as funções principais, na preparação da madeira, que incluiu método de corte e alisamento, a parte relativa à construção e aos remates indispensáveis e fundamentais.

Para a preparação da madeira encontramos, cunha e marreta - para auxiliar a abertura da madeira, a Fouce/foice - Para abrir a madeira e seccioná-la, o Foição/Cutelo - para retirar lascas das varas de madeira, de modo a que estas fiquem lisas.

*A multifuncionalidade característica da utilização da ferramenta estendia-se à plaina de cavacar, com que se rachavam correias finas e verga, antes de as lavar no banco. Para erguer o cesto, o profissional gostava de dispor de uma tábua para pousar no chão, constituindo uma espécie de praça de trabalho plana, limpa e macia onde podia começar a dispor a madeira de fundos, apertando-a ou atacando-a com a ponta da ferramenta metálica, que assim ficava protegida do desgaste que resultaria de bater num chão mais áspero, e com o atacador. (...) Para apertar cada fiada da tecedura era à faca que se recorria, batendo com as costas sobre a vara. As facas de cesteiros que pudemos ver são preparadas expressamente para a função, cortadas numa chapa de aço alongada, com espessura de cerca de meio centímetro na lâmina, em segmento de círculo, com gume afiado, e um centímetro no cabo, se secção quadrangular. Já o podão pequeno, com lâmina recta de ponta encurvada e cabo de madeira, e a navalha eram produtos comercializados que serviam para aguçar pontas e cortar as sobras, bem como para farpear o cesto e rematar toda a obra, evitando possíveis ferimentos ao*

*utilizador.* <sup>372</sup> (Soeiro, 2009, p. 259)

Para a construção e arremate do cesto, defrontamos, o podão, para golpear as varas verticais dobradas no bordo do cesto, a cunha, para assentar as varas dobradas do bordo, a faca - para bater nas varas para as ajustar no cesto, e para as aguçar e o ferro - para bater nas varas e ajustá-las, a foice - fender as tiras de madeira, o cutelo - desbastar as varas de madeira, retirando-lhes lascas e o podão - limpar a casca da madeira, alinhar as varas e ajudar nos arremates do cesto.

A construção de um cesto depende e resulta da função a que se destina, do material em que será construído e do processo de construção. Segundo as tipologias da cestaria, cestaria fina e cestaria grossa, encontram-se diferenciadamente processos que compreendem as construções de cada tipologia. Na cestaria grossa, distingue-se pela utilização do processo de construção em madeira rachada, em varas e pelo método de construção o método diagonal. Na cestaria fina deparamo-nos com os processos construtivos em açafate e em esteiraria. Estes processos foram descritos anteriormente na caracterização da produção cesteira.

Informação importante e essencial na construção de um cesto foram os dados elaborados e expostos por artesãos cesteiros que em 1916, numa assembleia em Lisboa foi aprovado um boletim “cesteiros de Gonçalo”, que apresentava métodos de trabalhos que caracterizavam as peças de artesanato cesteiro respondendo assim a uma uniformidade e a códigos secretos de produção. Era o trunfo do cesteiro na produção das suas peças. Este documento demonstra a união de trabalho entre os cesteiros numa organização de patente dos seus objetos artesanais. [\(ver anexo nº 11\)](#)

*Para além da sua possível utilidade para os atuais cesteiros, a sua leitura elucidada, com raro detalhe e exaustividade, um grande número de modelos, quase todos – senão todos – executados em Gonçalo. (...) permite avaliar até que ponto as largas dezenas de modelos e tamanhos traduzem os variadíssimos usos que se*

---

<sup>372</sup> Soeiro, T. (2009). *A cestaria tradicional em Penafiel*. Lisboa: Portugalia, Ed.

*dava aos cestos e de como eles estavam presentes no quotidiano das famílias portuguesas, quer rurais quer urbanas.*<sup>373</sup> (Correia, et al.,

2013, p. 26)

---

373 Correia, A., Pires, A., Oliveira, C., Ferreira, C., Teixeira, D., Gaspar, F., et al. (2013). *Idades Entrelaçadas, Formas e Memórias das Artes de Trabalhar Fibras Vegetais*. Lisboa: I. P. IEFP - Instituto do Emprego e Formação Profissional, Ed.

## 9. DESIGN ECOLÓGICO COMO ESTUDO DE INTERVENÇÃO DA CESTARIA DA BEIRA INTERIOR NORTE

### 9.1. Necessidades de intervenções ecológicas

A evidência da degradação ecológica e a escassez de recursos materiais os métodos de produção do objeto artesanal a cestaria e o afastamento da realidade do mercado global atual, da região em estudo, BIN, preceituaram no nosso entender o reajuste do desenvolvimento dos objeto artesanal em estudo. Neste sentido, é do nosso entender que o designer enquanto agente social que participa diretamente no processo produtivo, reconheça uma nova atitude perante as práticas projetais direcionadas para um estudo de design ecológico que demande uma maior longevidade do objeto. As necessidades de intervenções ecológicas, passam pela conciliação entre a técnica enraizada em anos de experiência e a funcionalidade e o posicionamento exigido aos novos produtos.

Em encaço deste pensamento e princípio, o desenvolvimento do objeto artesanal segue preocupações, que incidem e refletem perante todo o seu ciclo de vida, que se caracteriza desde a ideia até ao consumidor final, passando assim pelos termos de escolha de matéria prima, tratamento e preparação dessa mesma, técnicas de produção, distribuição e comercialização. Neste contexto o papel do designer tornar-se necessário e valorizado com as suas metodologias projetais, onde novos conceitos possam figurar



os produtos artesanais cada vez mais direcionados para as respostas do seu utilizador e as necessidades ecológicas presentes no trabalho artesanal, no objeto e no seu exercício de ação.

*O artesanato não pode sozinho superar as ameaças que lhe são “exteriores, a níveis muito variados: dos materiais à produção, da distribuição aos mercados, ou responder a alterações das tendências de consumo. E, de um ponto de vista interno, da sua produção, a performance característica do fazer artesanal responde a exigências demasiado arcaicas, demasiado integradas e cristalizadas, para que as necessárias operações de exploração e ficção possam surgir aí espontaneamente”. Dado este contexto parece necessário admitir que o artesanato necessita de se abrir a essas novas condições, através de alianças com outros atores e de novas estratégias.* <sup>374</sup> (Poeiras, 2008, p. 18)

As problemáticas que surgem no artesanato podem ser resolvidas enquadrando-as num plano projetual, ou seja se atingirem informação mais organizada e de âmbito mais adequado, pois o design ao contrário do artesanato que se desenvolve de forma periférica na sociedade, assume um papel cada vez mais importante no mundo empresarial e institucional.

*Se a aliança entre o design e o artesanato seguir a estratégia de criar um território “comum” esse território só pode ser criado por outra ficção prática. Nesse caso é necessário apenas “aplicar” conhecimentos, é necessário outro conhecimento e outra prática: uma prática de concepção, planeamento e execução do artesanato que o liberte da sua “ecologia” original.* <sup>375</sup>(Poeiras, 2008, p. 18)

A aplicação de uma nova metodologia de concepção do objeto da cestaria

---

<sup>374</sup> Poeiras, F. (2008). *Projecto experimenta o campo*. Vila Velha de Ródão: CENTA - Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas.

<sup>375</sup> Poeiras, F. (2008). *Projecto experimenta o campo*. Vila Velha de Ródão: CENTA - Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas.

da BIN, evidencia diferentes estratégias na atividade artesanal, com intuito do encontro de novas exequíveis tarefas a seguir para um maior encontro de objetivos ecológicos a cumprir.

Este estudo aponta a análise e redesenho de um conjunto de etapas na elaboração do objeto que não direcionem a sua produção para um impacto negativo no meio ambiente. <sup>376</sup> (Branco, 2004, p. 14)

Segundo um conhecimento profundo do artesanato e da sua envolvência cultural, os designers podem intervir nessa área.

*As preocupações relativamente ao artesanato variam consoante a perspectiva do sector que estamos a equacionar, para os historiadores é de importância vital conservar as tradições e o seu contexto próprio, para os empresários a preocupação central são as exigências do mercado e para o sector político a preocupação centra-se no impacto da atividade e sua viabilidade económica.* <sup>377</sup> (Sousa F. D., 2010, p. 116)

Estes pontos fundamentais de mudança e estudo entre a multidisciplinaridade do artesanato e o design neste estudo um design seguidor de princípios e práticas ecológicas, pretendem a conciliação entre as importantes heranças de identidade cultural, as necessárias e passíveis mudanças na produção futura dos objetos, procura ou melhoria das técnicas, materiais, processos e ferramentas que possibilitem o aumento do valor ecológico produtivo. O pressuposto das relações entre design ecológico e do artesanato são a procura de um significado na criação de produtos, de modo a que a atividade responda às premissas ecológicas.

Corresponder as necessidades de um valor ecológico aos produtos artesanais consiste no melhoramento das técnicas, recuperação dos motivos tradicionais, introdução de novos materiais, adaptação dos princípios económicos e sociais, no controlo da qualidade, na orientação da comercialização e inserção de estratégias comerciais sem desprezar o contexto iden-

---

<sup>376</sup> Branco, J. (2004). *Artesanato e Design percerias com futuro?* In *A Alma do Design*. Lisboa: Centro Português Design.

<sup>377</sup> Branco, J. (2004). *Artesanato e Design percerias com futuro?* In *A Alma do Design*. Lisboa: Centro Português Design.

titário cultural.

Apontamos uma listagem de considerações que devem ser tomadas como etapas de grande relevância que o artesão deve ter como objetivos principais e fundamentais na materialização do projeto ecológico do objeto artesanal da cestaria da BIN.

1. A possível relação entre o designer e o artesão como equipa de desenvolvimento de produtos artesanais;
2. Diminuição de desperdícios de matérias-primas e energia;
3. Aumento do tempo de vida dos objetos;
4. Uso de menor quantidade possível de materiais;
5. Conceber a oportunidade de reutilização de componentes;
6. Minimizar desperdício de materiais.

A dimensão simbólica do objeto artesanal ecológico da BIN , a cestaria, adquire uma função fundamental, onde a mensagem do objeto e as relações presentes entre a metodologia de criação e produção, permitem uma diferenciação que valoriza as relações do artesanato cesteiro com o design ecológico e com o designer.

## **9.2. Relação do design ecológico como objeto artesanal, a cestaria**

O objeto artesanal, a cestaria manifesta-se num conjunto de métodos de produção que envolvem matérias-primas locais regionais que envolvem técnicas de produção específica e própria da identidade cultural.

A cestaria, não acompanhou os prosseguimentos da evolução industrial, o que a caracteriza pela oferta de objetos que não respondem eficientemente e eficazmente à função para a qual foram desenvolvidos.

*No entanto, apesar desta inadequação funcional e simbólica, os artefatos artesanais são a mais viva expressão do património cultural. São objetos com qualidades imateriais que comunicam*

*uma informação cultural, que falam sobre as crenças e tradições de uma cultura, constituindo a representação de evocações passadas. A mensagem que incorpora é resultado da percepção e interpretação que a comunidade tem face à realidade que a circunscreve.*<sup>378</sup> (Baptista, 2007, p. 35)

A cestaria, confinada à desatualização da sua produção, reajusta as suas práticas aos princípios fundamentais da produção, fundamentos e princípios ecológicos. Por esta razão o processo de produção, colige a transformação dos produtos mediante a incorporação do desenvolvimento que se inicia com a construção de uma mensagem baseada nos valores ecológicos e culturais que representam a essência da natureza ecológica do produto. Esta materialização permite a inovação pela inclusão do design ecológico na determinação de uma produção eficaz e eficiente do objecto sem esquecer e pelo contrario sustentar, conservar e recontextualizar os elementos que determinam a memória cultural com novos preceitos.

*A inovação, por definição, consiste em fazer coisas novas ou (...) fazer coisas já existentes mas de forma distinta da tradicional, mais eficaz e eficiente, melhorando o que se vem fazendo desde sempre. Inovar com novos desenhos ou redesenhando produtos tradicionais, sem contudo se deixar de perceber as ligações e emoções implícitas numa determinada produção proveniente de um local específico.*<sup>379</sup> (Ramos, 2015, p. 26)

Uma nova atitude poderá refletir pelo do redesenho, da reestrutura de tecnologias artesanais, materiais e funcionais, com novos materiais e técnicas, num panorama mais imediato às atuais tendências de consumo.<sup>380</sup> (Providência, 2001)

---

378 Baptista, S. I. (2007). *Meios para a valorização do produto com base no património cultural*. Obtenção do grau de Mestre em Design, Materiais e Gestão do Produto. Aveiro: Universidade de Aveiro Departamento de comunicação e Arte.

379 Ramos, G. (2015). *Artes e Ofícios Portuguese Caminhos de Inovação FIA 2015*. Portugal: I. P. Instituto de Emprego e Formação Profissional, Ed.

380 Providência, F. (2001). *Reinventar a Matéria, exposição de design*. Lisboa: Centro Português de Design e ESAD Matosinhos.

Neste sentido, atividade do designer ecológico no âmbito do artesanato da cestaria, relaciona-se no estudo das praticas projetuais onde se analisa, o desenvolvimento e a produção de objetos ao longo de todo o seu ciclo de vida com os objetivos, da adaptação à simplicidade nos projetos, à redução do uso de matérias-primas, à separação e seleção, à não utilização de materiais contaminantes, à redução do consumo de energia, ao uso de formas de energia renováveis, à criação de produtos multifuncionais, à produção de objetos com maior durabilidade, à utilização de produtos biodegradáveis e a recuperação e reutilização de resíduos.

Respondendo e adaptando o método de criação, o objeto artesanal, a cestaria, obtêm-se a informação compilada, podendo assim reunir as relações intrínsecas do design ecológico com o objeto artesanal, na reflexão sobre as oportunidades de adequação triangular entre novas tecnologias de fabrico ou a recriação de um determinado uso ou costume pela criação de novos produtos que empreguem novos materiais ou que utilizem tecnologias alternativas às convencionalmente convocadas para o efeito.

*A inovação pode e deve hoje ser alvo de projetos em parceria entre designers e artesões, no sentido de desenvolver produtos de estética contemporânea com sentido e conteúdo simbólico, explorando e desenvolvendo a vitalidade que se pretende imprimir a estas produções artesanais sem, contudo, as descaracterizar.* <sup>381</sup> (Ramos, 2015, p. 34)

---

<sup>381</sup> Ramos, G. (2015). *Artes e Ofícios Portuguese Caminhos de Inovação FIA 2015*. Portugal: I. P. Instituto de Emprego e Formação Profissional, Ed.

# CAPÍTULO IV

---

APRESENTAÇÃO  
E ANÁLISE DE DADOS

## 10. PROCEDIMENTOS DE RECOLHA DA INFORMAÇÃO E APRESENTAÇÃO DE RESULTADOS

Neste momento do trabalho de investigação, apresenta-se a descrição e o enquadramento da metodologia de investigação escolhida, onde se descrevem, os procedimentos de recolha da informação e se apresenta as questões e os resultados. Para além destes aspetos da investigação, apresenta-se a caracterização e a importância da escolha dos intervenientes ou participantes no estudo, a amostra, os métodos adotados para a recolha e análise dos dados e as opções tomadas para a construção dos instrumentos usados na pesquisa. A recolha de informação e análise é constituída tendo em conta os diferentes níveis e objetivos da investigação.

No trabalho de investigação, a existência da escolha da metodologias para a realização do trabalho é a justificação do método de investigação escolhido. A investigação de natureza exploratória que se baseia numa investigação qualitativa seguidora por três etapas: a criação de conhecimento, a demonstração da sua validade e a divulgação do conhecimento criado e que se baseia num método de procedimento de investigação por questionário.

De acordo com Marconi & Lakatos (2006), o questionário é um instrumento de recolha de dados, constituído por um conjunto ordenado de perguntas e que deve ser respondido por escrito. O objetivo deste tipo de inquérito é a colheita de informações com base numa série de questões planificadas e ordenadas que devem ser respondidas por escrito pelos inquiridos, sem

a presença do entrevistador, com o alcance ao conhecimento de atitudes, opiniões, crenças, expectativas, interesses, etc. <sup>382</sup> (Marconi & Lakatos, 2006, p. 201)

Para a apresentação de resultados incidiu-se a análise dos dados obtidos, confrontando um conjunto de fatores que auxiliassem na explicação e identificação das relações das variáveis.

### 10.1. Caracterização e justificação dos instrumentos de recolha da informação

Para a materialização da presente investigação, foi necessário procedermos à recolha de informação a partir de dados que se obtiveram através dos seguintes instrumentos de recolha de informação desenvolvidos:

1. Questionário aos diplomados e profissionais em Design - Designers; ([ver anexo 12](#))
2. Questionário aos diretores dos Museus e Espaços Museológicos da região Centro, da Beira Interior Norte; ([ver anexo 13](#))
3. Questionário aos artesãos da Beira Interior Norte; ([ver anexo 14](#))
4. Registo da análise documental.

Para a elaboração dos instrumentos anteriormente referidos foi feita uma pesquisa e o tratamento de diversa bibliografia apresentada nos capítulos anteriores que nos facultaram informação para a realização das questões em consonância com os nossos objetivos apresentados.

Optou-se pela aplicação de questionários, pois este instrumento permitir, a possibilidade de atingir grande número de pessoas de diversas localizações geográficas com baixo custo, permite o anonimato das respostas e permite que as pessoas o respondam no momento que lhes pareça mais apropriado.

Quanto à estrutura e organização dos três questionários concebidos, são compostos por cinco blocos de questões, cada bloco com cinco questões e

---

382 Marconi, M. d., & Lakatos, E. M. (2006). *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: A. S.A.Ed.



cada questão com cinco respostas de escolha. As questões são de caráter, fechadas, reunindo todas as respostas possíveis.

A estrutura obedeceu ao critério de semelhança, entre os instrumentos de recolha, pelo fato de se pretender, elaborar uma análise das respostas e, em simultâneo, a comparação das perspetivas dos três grupos de sujeitos desta investigação. Por essa razão foram desenvolvidas questões onde existiu todo o cuidado na escrita, possibilitando uma única interpretação por questão. Com estes objetivos de construção e elaboração pretendeu-se alcançar uma maior validade dos dados recolhidos.

Os questionários desenvolvidos para a recolha de dados, são compostos por uma introdução onde apresentamos o investigador, o estudo e a instituição de origem. Em anexo ao questionário enviamos também, um pedido de cooperação no preenchimento do mesmo, sob compromisso de confidencialidade das respostas obtidas (ver anexo 1,2,3,4,5,6 e 7) e um outro documento que contextualiza e enquadra o estudo (ver anexo 15).

## 10.2. Método para apresentação e tratamento dos dados

Relativamente à elaboração dos instrumentos de recolha de dados, construídos no contexto deste estudo, procedeu-se ao inquérito por questionário a três grupos inquiridos, os diplomados e profissionais em design via email, aos diretores dos Museus e Espaços Museológicos da região Centro da Beira Interior Norte, via correio e aos Artesãos da Beira Interior Norte via correio. Após a receção e recolha dos questionários foi feita uma primeira leitura dos mesmos de forma a analisar se todos se encontravam corretamente preenchidos e certificando a fiabilidade das respostas.

Na análise dos dados obtidos e visando como principal objetivo estabelecer comparações entre as diferentes variáveis procurou-se, defrontar um conjunto de fatores que auxiliassem na explicação e identificação das relações das variáveis.

Procedeu-se à análise descritiva, segundo os referentes das respostas aos inquiridos, designers, museólogos e artesãos. Concluída a identificação e descrição da informação para cada grupo de inquiridos, estabeleceu-se o

cruzamento e comparação dos mesmos, para que se conseguir entender a variabilidade das respostas e perceber se o panorama de ambos se assimilam, se discordam e se entram em concordância com os objetivos pospostos na investigação.

De acordo com Queiroz (2004, citado por Paiva, 2012),

*(...) a análise de conteúdo pode caracterizar-se como uma técnica que pretende analisar sobretudo as formas de comunicação verbal, escrita ou não escrita, que se desenvolvem entre os indivíduos, através de vários procedimentos, desvelando o significado das palavras e ideias, e das implicações que lhes estão subjacentes no discurso dos sujeitos.* <sup>383</sup> (Paiva, 2012, p. 265)

### 10.3. Questionários e registo da análise documental

O questionário que foi elaborado para os inquiridos, Designers, é constituído por cinco blocos, cada bloco é constituído por cinco questões, organizadas de forma sequencial e fundidas ao tema pertencente a cada bloco, sendo possível recolher informação pelas respostas através de variáveis independentes de escolha única.

No primeiro bloco do questionário as perguntas, permitem a recolha de informação mais específica sobre design e da identidade, onde emergem questões em torno das relações entre design, sociedade, objeto, história e cultura. O segundo bloco incide sobre o entendimento entre as conexões do artesanato e a cultura onde se abordam as questões do objeto artesanal como cultura e identidade de diferentes regiões. No terceiro bloco procura-se perceber a concordância entre o conceito design ecológico com a produção de objetos perante as necessidades humanas, o equilíbrio ambiental, a sustentabilidade e a cultura. O quarto bloco demanda o entendimento entre as ligações entre o profissional design e o profissional artesão. Finalmente o questionário finaliza com o quinto bloco, que índice sobre o

---

383 Paiva, B. (2012). *Design e Urbanidade, Cumplicidades do Programa Polis*. Tese de Doutoramento em design. Lisboa:

Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura.

entendimento da relevância entre as ligações projetuais do design ecológico e o produto artesanal, a cestaria da BIN.

O questionário que foi elaborado para os diretores dos Museus e Espaços Museológicos da região Centro, da Beira Interior Norte, têm a mesma organização e composição que o anterior questionário. É constituído por cinco blocos, cada bloco é constituído por cinco questões, organizadas de forma sequencial e fundidas ao tema pertencente a cada bloco, sendo possível recolher informação pelas respostas através de variáveis independentes de escolha única.

No primeiro bloco do questionário as perguntas, permitem a recolha de informação mais específica no âmbito da cultura como processo de construção e desconstrução das identidades locais. O segundo bloco incide sobre a identidade decorrente de contextos culturais e construção ideológica. O terceiro bloco procura alcançar o propósito do objeto como elemento que contribui para a caracterização de uma determinada identidade cultural. O quarto bloco reflete sobre as ligações entre o artesanato e a herança cultural. E por último o quinto bloco, que procura compreender as relações do objeto artesanal e a cestaria.

O questionário que foi elaborado para os inquiridos, Artesãos, seguiu a mesma estrutura de composição e de conteúdos do questionário desenvolvido para os Designers.

Em termos de apresentação gráfica foi desenvolvido, um layout que permitisse uma maior clareza, organização e simplicidade do questionário e que o torna-se um inquérito funcional.

De acordo com Hill & Hill (2002, citado por, Paiva, 2012), *“desde a conceção de um layout atraente à clareza e extensão do questionário, revelam-se cruciais para o sucesso do processo, ou seja, a possibilidade de obtenção de respostas aumenta significativamente na proporção do cumprimento dos mesmos na sua elaboração.”*<sup>384</sup> (Paiva, 2012, p. 268)

---

384 Paiva, B. (2012). *Design e Urbanidade, Cumplicidades do Programa Polis*. Tese de Doutoramento em design. Lisboa:

Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura.

No registo da análise documental, foi desenvolvido, um registo de informação, resultante da pesquisa de documentos bibliográficos e técnicos, que se apresentaram fundamentais para o processo de investigação.

## 11. CARACTERIZAÇÃO DO PÚBLICO INQUIRIDO

### 11.1. Designers

Os diplomados e profissionais em design foram inseridos na análise da investigação, pois são testemunhos que se caracterizam pela formação que lhes é inerente e que lhes proporcionada e definem o seu perfil profissional. Só estes sujeitos poderão transmitir as vivências que têm tido durante o seu desempenho profissional, onde detetam as maiores lacunas no desenvolvimento de objeto e elaboração de projeto e transmitir as relações culturais e identitárias do design, no desenvolvimento do objeto artesanal.

*“Os designers são, portanto aqueles que imaginam para além do possível e que, por isso, constroem através da poesia, novas dimensões do ser e novos rumos à História.”* <sup>385</sup> (Providência, 2014, p. 57)

### 11.2. Museólogos

Os diretores dos Museus e Espaços Museológicos da região Centro, da Beira Interior Norte, foram inseridos no estudo, pelo propósito deste de compreender o entendimento do Objeto Artesanal Regional da Região Centro, Beira Interior Norte, a Cestaria num contexto de identidade e herança

---

<sup>385</sup> Providência, F. (2014). *Design Et Al, Dez Perspectivas Contemporâneas* (1ª edição ed. ed.). (G. Ileya, Ed.) Alfragide: Dom Quixote.

cultural. Estes profissionais são testemunhos que se caracterizam pela formação direcionadas para a antropologia, etnografia, museologia, entre outras, que lhes é inerente e que lhes proporcionada experiências e saberes no âmbito de heranças culturais.

*Por isso não podemos [apenas] ficar contentes com o fato de que o mundo dos museus existe. É necessário penetrar em suas ligações internas, perceber os indicadores de desenvolvimento positivos e negativos. Este é o único caminho para conhecer a verdade, o ambiente de museus e seu insubstituível papel na cultura e também no pensamento cultural do Homem e de toda humanidade.* <sup>386</sup> (Sarykova, 2005, p. 107)

A recolha feita aos museus e Espaços Museológicos da BIN, mostra um conjunto de testemunhos, pertencentes aos concelhos de Almeida, Celorico da Beira, Figueira de Castelo Rodrigo, Guarda, Meda, Pinhel e Sabugal.- O Museu de Etnografia a Antropologia, Museu Rural de Peva, do concelho da Almeida;

Museu de Etnografia a Antropologia, Museu Rural da Peva, museu do núcleo central de Almeida, é o,

*(...) fiel depositário do património da localidade, traduzindo a alma de um povo que tinha no mundo rural a sua forma de vida, estando a exposição subjugada a três parâmetros, distintos mas complementares; Os Rostos, Os Ritos, Os Restos. É em torno destes parâmetros que giram as vivências recriadas no Museu, onde se podem ver utensílios de lavoura, paramentaria e artigos religiosos.* <sup>387</sup> (Centro, 2010, p. 144)

Museu de Etnografia a Antropologia, Solar do Queijo da Serra da Estrela, museu do núcleo central de Celorico da Beira, situa-se, “(...) num edifício

---

<sup>386</sup> Sarykova, Z. S. (2005). *Archeologie a muzeologie*. Brno: Masarykova Univerzita.

<sup>387</sup> Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Centro (2010). *Roteiro dos Museus e Espaços Museológicos da Região Centro*. C. d. Centro, Ed.

*antigo, tem uma boa coleção etnográfica e de artesanato da região. Tendo sido o seu território povoado, pelo menos desde o Neolítico, apresenta também algum espólio arqueológico.”* <sup>388</sup> (Centro, 2010, p. 116)

Museu de Etnografia a Antropologia, Museu de artes e ofícios Francisco Távora, *“Museu etnográfico com um acervo constituído por centenas de objetos ligados ao quotidiano da vida rural, quer dos trabalhos de campo, quer na vida doméstica.”* <sup>389</sup> (Centro, 2010, p. 123)

Museu de Etnografia a Antropologia, museu Lagar de Varas Estevão Martins da Rocha, museu do núcleo central da Guarda compreende,

*(...) o mecanismo do antigo lagar de azeite: azenha, pia, galgas e varas, bem como a caldeira, os potes usados no processo de produção do azeite e alguns utensílios afetos a esta atividade. Para além destes, foram ainda recolhidos alfaias e ferramentas, ilustrativas da atividade agrícola, algumas peças de louça, peças em lã e linho e utensílios ligados a atividade artesanais locais, como a cestaria, a alfaiataria e o fabrico de calçado.* <sup>390</sup>

(Centro, 2010, p. 128)

Museu Mistos e Pluridisciplinar, Museu Municipal de Meda, *“o Museu Municipal tem no seu acervo coleções dedicadas à etnografia, história e arqueologia do conselho da Meda.”* <sup>391</sup> (Centro, 2010, p. 131)

Museu de Etnografia a Antropologia, núcleo Museológico do Carvalhal da Atalaia, pertencente ao núcleo do Museu Municipal de Pinhel, apresenta, *“(...) atividades quotidianas e tradicionais da localidade: a cozinha rural da*

---

388 Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Centro (2010). *Roteiro dos Museus e Espaços Museológicos da Região Centro*. C. d. Centro, Ed.

389 Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Centro (2010). *Roteiro dos Museus e Espaços Museológicos da Região Centro*. C. d. Centro, Ed.

390 Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Centro (2010). *Roteiro dos Museus e Espaços Museológicos da Região Centro*. C. d. Centro, Ed.

391 Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Centro (2010). *Roteiro dos Museus e Espaços Museológicos da Região Centro*. C. d. Centro, Ed.

*Beira, as atividades agrícolas, a tecelagem, as profissões ligadas ao mundo rural.*" 392 (Centro, 2010, p. 134)

Museu de História e Arqueologia, Museu Municipal do Sabugal, *"Apresenta uma exposição permanente de cariz arqueológico, com objetos recolhidos no concelho do Sabugal, que permite contar a história da ocupação do Homem nas terras de Riba Côa ao longo dos séculos."* 393 (Centro, 2010, p. 135)

### 11.3. Artesãos

Os Artesãos da Beira Interior Norte, foram inseridos na análise da investigação, para subsistir a compreensão das relações culturais e identitárias do design, no desenvolvimento do objeto artesanal, enquanto identidade ecológica da Beira Interior Norte. Todo o seu saber proveniente de vivências sabedorias da sua própria atividade artesanal, transmite para os objetos preceitos de histórias de uma cultura de heranças de sociedade. O artesão, mentor de um conhecimento artesanal, transporta para objetos saberes históricos.

*(...) o artesão também concebe planeando e planificando. Ele projeta utilizando a sua metodologia adquirida ao longo dos anos. É conhecedor das matérias-primas, da evolução histórica, da função, da forma, das técnicas e do objetivo de cada produto que cria.* 394 (Ferreira, Neves, & Rodrigues, 2012, p. 24)

O nicho de artesãos existentes na região em estudo não é numeroso, o que permitiu apenas que o estudo, compreendesse a realização do inquérito a um artesão pelos seguintes concelhos, Celorico da Beira, Guarda, nas aldeias de Famalicão da Serra e Gonçalo, Sabugal, Pinhel, Almeida e Figueira de Castelo Rodrigo.

---

392 Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Centro (2010). *Roteiro dos Museus e Espaços Museológicos da Região Centro*. C. d. Centro, Ed.

393 Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Centro (2010). *Roteiro dos Museus e Espaços Museológicos da Região Centro*. C. d. Centro, Ed.

394 Ferreira, A., Neves, M., & Rodrigues, C. (2012). *Design e Artesanato: um projeto sustentável*. Rio de Janeiro: Redige.



## 12. ANÁLISE DESCRITIVA DOS RESULTADOS DO QUESTIONÁRIO

Para alcançarmos o essencial da informação adequada à investigação, consumou-se as relações analógicas da informação resultante das diferentes respostas enquadradas nos cinco blocos de questões.

A amostra dos inquiridos dos questionários é constituída por setenta respostas por parte dos questionários administrados aos designers, sete aos questionários administrados aos museólogos e sete respostas aos questionários administrados aos artesãos.

### 12.1. Designers

O propósito fundamental deste questionário visa compreender as relações culturais e identitárias do design, no desenvolvimento do objeto artesanal, enquanto identidade ecológica da Beira Interior Norte.

Neste ponto são apresentados, de forma descritiva, os resultados obtidos.

#### 12.1.1. Análise descritiva e concludente dos resultados

Na análise decorrente obtida a partir da administração de questionários aos setenta designers, (ver anexo 16 e 17) constata-se, no primeiro bloco, que a maioria dos inquiridos no âmbito das relações da identidade e do design, concordam totalmente com uma percentagem significativa, com que a identidade do design resulta das relações entre a sociedade e o ob-

jeto, as quais contribuem para a sua valorização e afirmação histórica, que os objetos que se afirmam enquanto cultura material são referenciais que contribuem para o conhecimento dos povos e das sociedades que os desenvolvem, que o design contribui para uma cultura material propondo soluções a partir de situações problemáticas e recorrendo ao projeto como mediador participante na evolução económica, social e cultural, que o design é uma atividade de criação, avaliação, desenvolvimento, valorização e inovação de objetos que participam de uma identidade histórica, cultural e material, e que a confluência entre design e identidade cultural permitem a fusão de diferentes recursos, regionais e nacionais, e o reconhecimento de elementos indispensáveis à criação de produtos marcantes da cultura e identidade locais.

Verifica-se ainda no mesmo bloco que se requer repostas às analogias entre o design e a identidade a existência, uma aproximação aos resultados da afirmação onde os inquiridos mostraram a sua concordância de alguma forma.

Embora se verifique uma a repartição por outras opções de escolha, não concordo nem discordo, discordo de alguma forma e discordo totalmente, foram os itens com menor percentagem de respostas.

Os gráficos seguintes, apresentam os resultados obtidos na amostra perante o grau de concordância.



Gráfico 1 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 1 – 1ª questão

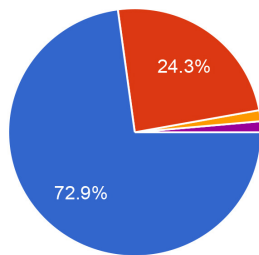


Gráfico 2 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 1 - 2ª questão

Concordo totalmente ■  
 Concordo de alguma forma ■  
 não concordo nem discordo ■  
 discordo de alguma forma ■  
 discordo totalmente ■

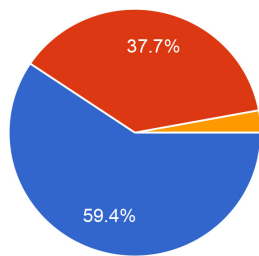


Gráfico 3 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 1 - 3ª questão

Concordo totalmente ■  
 Concordo de alguma forma ■  
 não concordo nem discordo ■  
 discordo de alguma forma ■  
 discordo totalmente ■

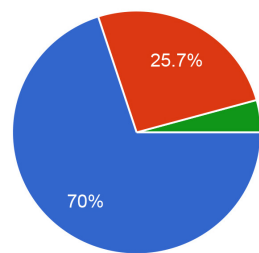


Gráfico 4 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 1 - 4ª questão

Concordo totalmente ■  
 Concordo de alguma forma ■  
 não concordo nem discordo ■  
 discordo de alguma forma ■  
 discordo totalmente ■

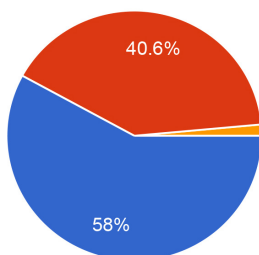


Gráfico 5 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 1 - 5ª questão

Concordo totalmente ■  
 Concordo de alguma forma ■  
 não concordo nem discordo ■  
 discordo de alguma forma ■  
 discordo totalmente ■

Em termos globais e no que respeita às relações do design e identidade, verifica-se que os designers na afirmação:

- a identidade do design resulta das relações entre a sociedade e o objeto, as quais contribuem para a sua valorização e afirmação histórica e cultural., manifestaram com concordo totalmente 97,1 %, concordo de alguma forma

31,4%, e com 1,4% discordo de alguma forma;

- os objetos que se afirmam enquanto cultura material são referenciais que contribuem para o conhecimento dos povos e das sociedades que os desenvolvem, manifestaram com concordo totalmente 72,9%, concordo de alguma forma 24,3%, não concordo nem discordo e com 1,4% com discordo totalmente;

- o design contribui para uma cultura material propondo soluções a partir de situações problemáticas e recorrendo ao projeto como mediador participante na evolução económica, social e cultural, manifestaram com concordo totalmente 59,4%, concordo de alguma forma 37,7% e com 2,9% não concordo nem discordo;

- o design é uma atividade de criação, avaliação, desenvolvimento, valorização e inovação de objetos que participam de uma identidade histórica, cultural e material, manifestaram com concordo totalmente 70 %, concordo de alguma forma com 25,7% e com 4,3% discordo de alguma forma;

- a confluência entre design e identidade cultural permitem a fusão de diferentes recursos, regionais e nacionais, e o reconhecimento de elementos indispensáveis à criação de produtos marcantes da cultura e identidade locais, manifestaram com concordo totalmente 58%, concordo de alguma forma com 40,6% e com 4,3% não concordo nem discordo.

Em conclusão da análise, ao primeiro bloco, verificou-se, que o objetivo do estudo que proponha a determinação das perspetivas, conceitos e relações do design com o desenvolvimento do objeto de design de base identitária, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordância total e a concordância de alguma forma.

<b>BLOCO 1</b> DESIGN E IDENTIDADE	CT	CAF	NCND	DAF	DT
A identidade do design resulta das relações entre a sociedade e o objeto, as quais contribuem para a sua valorização e afirmação histórica e cultural	67,1%	31,4%	0%	1,4%	0%
Os objetos que se afirmam enquanto cultura material são referenciais que contribuem para o conhecimento dos povos e das sociedades que os desenvolvem	72,9%	24,3%	1,4%	0%	1,4%
O design contribui para uma cultura material propondo soluções a partir de situações problemáticas e recorrendo ao projeto como mediador participante na evolução económica, social e cultural	59%	37,7%	2,9%	0%	0%
O design é uma atividade de criação, avaliação, desenvolvimento, valorização e inovação de objetos que participam de uma identidade histórica, cultural e material	70%	25,7%	0%	4,3%	0%
A confluência entre design e identidade cultural permitem a fusão de diferentes recursos, regionais e nacionais, e o reconhecimento de elementos indispensáveis à criação de produtos marcantes da cultura e identidade locais	58%	40,6%	1,4%	0%	0%

LEGENDA CT: Concordo Totalmente CAF: Concordo de Alguma Forma NCND: Não concordo nem discordo DAF: Discordo de Alguma Forma DT: Discordo Totalmente

TABELA 13 DESIGN E IDENTIDADE. Opinião dos inquiridos, Designers.

No segundo bloco, no âmbito do, artesanato e cultura, os setenta inquiridos, responderam de uma forma mais mediana com concordo totalmente nas afirmações, o artesanato resulta de fontes de inspiração que se repercutem em cultura e identidade de diferentes regiões, países e continentes e que perduram ao longo do tempo; as principais características do objeto artesanal são a utilidade, a funcionalidade, o método produtivo, o desenvolvimento em pequena escala e a exclusividade – em função da cultura, da história local e dos materiais de cada região; o artesanato é uma prática que resulta em peças originais e singulares, das quais emerge a conjugação de condições e princípios étnicos, culturais e económicos de cada quotidiano social.

Verifica-se ainda no mesmo bloco resultados significativos em concordância de alguma forma com, o que diferencia os diferentes tipos de artesanato, conferindo-lhe exclusividade, resulta basicamente da forma de o conceber e produzir a partir de transformações e reinterpretações históricas e materiais e a ideia que o artesanato expressa o tempo e o valor num ato de criação de experiências vividas no passado, que prepondera e atinge o presente, e define a capacidade de experiência futura.

A repartição por outras opções de escolha, não concordo nem discordo, discordo de alguma forma e discordo totalmente, foram os itens com menor percentagem de respostas.

Os gráficos seguintes, apresentam os resultados obtidos na amostra perante o grau de concordância.



Gráfico 6 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 2 - 1ª questão



Gráfico 7 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 2 - 2ª questão



Gráfico 8 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 2 - 3ª questão



Gráfico 9 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 2 - 4ª questão

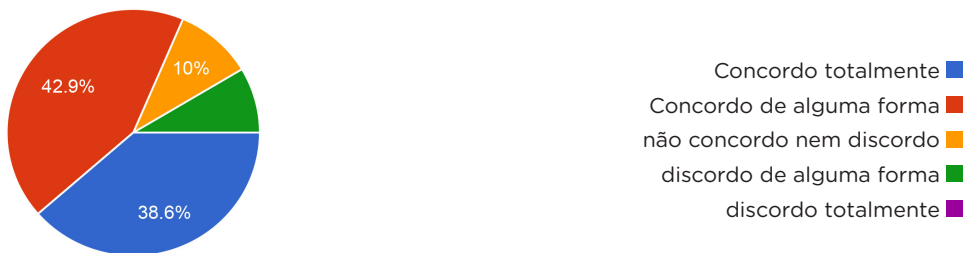


Gráfico 10 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 2 - 5ª questão

Em termos globais e no que respeita às relações do artesanato e da cultura, verifica-se que os designers segundo a ideia que:

- o artesanato resulta de fontes de inspiração que se repercutem em cultura e identidade de diferentes regiões, países e continentes e que perduram ao longo do tempo, manifestaram com concordo totalmente 61,4%, concordo de alguma forma com 35,7% e com 2,9% discordo totalmente;

- as principais características do objeto artesanal são a utilidade, a funcionalidade, o método produtivo, o desenvolvimento em pequena escala e a exclusividade - em função da cultura, da história local e dos materiais de cada região, manifestaram com concordo totalmente 52,2%, concordo de alguma forma com 33,3%, não concordo nem discordo 1,4%, discordo de alguma forma 11,6% e com 1,4% discordo totalmente;

- o artesanato é uma prática que resulta em peças originais e singulares, das quais emerge a conjugação de condições e princípios étnicos, culturais e económicos de cada quotidiano social, manifestaram com concordo totalmente 56,7%, concordo de alguma forma com 34,3%, não concordo nem discordo 4,5%, discordo de alguma forma 3% e com 1,5% discordo totalmente;

- o que diferencia os diferentes tipos de artesanato, conferindo-lhe exclusividade, resulta basicamente da forma de o conceber e produzir a partir de transformações e reinterpretações históricas e materiais, manifestaram com concordo totalmente 40%, concordo de alguma forma com 41,4%, não concordo nem discordo 11,4%, discordo de alguma forma 5,7% e com 1,4% discordo totalmente;

- o artesanato expressa o tempo e o valor num ato de criação de experiências vividas no passado, que prepondera e atinge o presente, e define a capacidade de experiência futura, manifestaram com concordo totalmente 38,6%, concordo de alguma forma com 42,9%, não concordo nem discordo, 10% e com 8,6% discordo de alguma forma.

Em conclusão da análise, ao segundo bloco, verificou-se, que o objetivo de entender o artesanato como atividade que expressa diferentes modos de perceção e apropriação da realidade, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordância total e a concordância de alguma forma.

<b>BLOCO 2</b> ARTESANATO E CULTURA	CT	CAF	NCND	DAF	DT
O artesanato resulta de fontes de inspiração que se repercutem em cultura e identidade de diferentes regiões, países e continentes e que perduram ao longo do tempo	61,4%	35,7%	0%	0%	2,9%
As principais características do objeto artesanal são a utilidade, a funcionalidade, o método produtivo, o desenvolvimento em pequena escala e a exclusividade - em função da cultura, da história local e dos materiais de cada região	52,2%	33,3%	1,4%	11,6%	1,4%
O artesanato é uma prática que resulta em peças originais e singulares, das quais emerge a conjugação de condições e princípios étnicos, culturais e económicos de cada quotidiano social	56,7%	34,3%	4,5%	3%	1,5%



O que diferencia os diferentes tipos de artesanato, conferindo-lhe exclusividade, resulta basicamente da forma de o conceber e produzir a partir de transformações e reinterpretações históricas e materiais	40%	41,4%	11,4%	5,7%	1,4
O artesanato expressa o tempo e o valor num ato de criação de experiências vividas no passado, que prepondera e atinge o presente, e define a capacidade de experiência futura	38,6%	42,9%	10%	8,6%	0%

LEGENDA CT: Concordo Totalmente CAF: Concordo de Alguma Forma NCND: Não concordo nem discordo DAF: Discordo de Alguma Forma DT: Discordo Totalmente

TABELA 14 ARTESANATO E CULTURA. Opinião dos inquiridos, Designers.

Relativamente às questões do terceiro bloco, os setenta, inquiridos, no âmbito do design ecológico e do objeto artesanal, demonstram a sua concordância total com que o design ecológico deve estabelecer pontes entre as necessidades humanas, o equilíbrio ambiental, a sustentabilidade e a cultura e que o design ecológico, como área de referência e intervenção no objeto artesanal, incide sobre a análise e o redesenho de todas as fases de transformação do produto que possam ter diferentes impactos no ambiente.

No mesmo bloco, verificou-se resultados significativos em concordância de alguma com a ideia que, a inclusão de princípios ecológicos no processo de produção artesanal decorre do encontro entre o entendimento das tradições e dos costumes da sociedade, como princípio que o design ecológico persiste no desenvolvimento de produtos artesanais visando fundamentalmente estudos práticos que incluem a matéria-prima e as técnicas de produção e com que a mensagem ecológica no objeto artesanal resulta da utilização de linguagens iconográficas próprias e facilmente identificáveis.

Salientamos que as respostas neste bloco os designers apenas se manifestaram de uma forma mais abundante no concordo totalmente a afirmação, a mensagem ecológica no objeto artesanal resulta da utilização de linguagens iconográficas próprias e facilmente identificáveis, pois nas questões seguintes as respostas são bastante divididas pelos outros pontos de resposta, concordo totalmente, não concordo nem discordo, discordo de alguma forma e discordo totalmente.

Os gráficos seguintes, apresentam os resultados obtidos na amostra perante o grau de concordância.



Gráfico 11 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 3 - 1ª questão



Gráfico 12 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 3 - 2ª questão

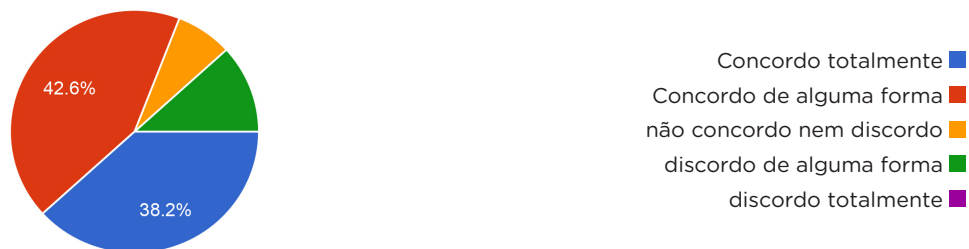


Gráfico 13 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 3 - 3ª questão



Gráfico 14 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 3 - 4ª questão



Gráfico 15 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 3 - 5ª questão

Em termos globais e no que respeita às relações do design ecológico e do objeto artesanal, verifica-se que os designers perante:

- o design ecológico deve estabelecer pontes entre as necessidades humanas, o equilíbrio ambiental, a sustentabilidade e a cultura, manifestaram com concordo totalmente 80%, concordo de alguma forma com 18,6% e 1,4% discordo de alguma forma;

- o design ecológico, como área de referência e intervenção no objeto artesanal, incide sobre a análise e o redesenho de todas as fases de transformação do produto que possam ter diferentes impactos no ambiente, manifestaram com concordo totalmente 57,1%, concordo de alguma forma com 30%, não concordo nem discordo 11,4% e 1,4% discordo de alguma forma;

- a inclusão de princípios ecológicos no processo de produção artesanal decorre do encontro entre o entendimento das tradições e dos costumes da sociedade, manifestaram com concordo totalmente 38,2%, concordo de alguma forma com 42,6%, não concordo nem discordo 7,4% e 11,8% discordo de alguma forma;

- o design ecológico persiste no desenvolvimento de produtos artesanais visando fundamentalmente estudos práticos que incluem a matéria-prima e as técnicas de produção, manifestaram com concordo totalmente 38,6%, concordo de alguma forma com 37,1%, não concordo nem discordo 11,4%, discordo de alguma forma 11,4% e 1,4% discordo totalmente;

- a mensagem ecológica no objeto artesanal resulta da utilização de linguagens iconográficas próprias e facilmente identificáveis, manifestaram com concordo totalmente 30%, concordo de alguma forma 38,6%, não concor-

do nem discordo 15,7%, discordo de alguma forma 12,9% e discordo totalmente 2,9%.

Em conclusão da análise, ao bloco três, verificou-se, que o objetivo de Identificar quais as matérias-primas e os processos ecológicos mais eficientes na produção artesanal, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordância total e a concordância de alguma forma.

<b>BLOCO 3</b> DESIGN ECOLÓGICO E OBJETO ARTESANAL	CT	CAF	NCND	DAF	DT
O design ecológico deve estabelecer pontes entre as necessidades humanas, o equilíbrio ambiental, a sustentabilidade e a cultura	80%	18,6%	0%	1,4%	0%
O design ecológico, como área de referência e intervenção no objeto artesanal, incide sobre a análise e o redesenho de todas as fases de transformação do produto que possam ter diferentes impactos no ambiente	57,1%	30%	11,4%	1,4%	0%
A inclusão de princípios ecológicos no processo de produção artesanal decorre do encontro entre o entendimento das tradições e dos costumes da sociedade	38,2%	42,6%	7,4%	11,8%	0%
O design ecológico persiste no desenvolvimento de produtos artesanais visando fundamentalmente estudos práticos que incluem a matéria-prima e as técnicas de produção	38,6%	37,1%	11,4%	11,4%	1,4%
A mensagem ecológica no objeto artesanal resulta da utilização de linguagens iconográficas próprias e facilmente identificáveis	30%	38,6%	15,7%	12,9%	2,9%

LEGENDA CT: Concordo Totalmente CAF: Concordo de Alguma Forma NCND: Não concordo nem discordo DAF: Discordo de Alguma Forma DT: Discordo Totalmente

TABELA 15 DESIGN ECOLÓGICO E OBJETO ARTESANAL. Opinião dos inquiridos, Designers.

Relativamente às questões do quarto bloco, os setenta inquiridos, das relações entre o designer e o artesão, demonstram a sua concordância total com maior incidência perante a ideia que, o artesão entende os seus objetos como artefactos, já que se apresenta como o criador que domina todas

as etapas de produção manual, com pouca ou nenhuma intervenção industrial, que o designer insere-se na produção de produtos artesanais enquanto elemento de uma equipa para a qual contribui com o seu conhecimento e com o objetivo de se atingir um resultado diferenciador e que o designer tem a preocupação de incorporar na produção artesanal um maior valor comercial e um produto atualizado sem que perca a sua identidade.

No mesmo bloco, verificou-se resultados significativos em concordância de alguma forma perante a ideia que, o artesão distingue-se do designer pela prática quase exclusiva de atividades manuais e concordância total na questão, o trabalho do artesão caracteriza-se pela realização manual com recurso mínimo a ferramentas e pelo controlo quase absoluto do ciclo de conceção, realização e utilização.

Os gráficos seguintes, apresentam os resultados obtidos na amostra perante o grau de concordância.



Gráfico 16 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 4 - 1ª questão



Gráfico 17 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 4 - 2ª questão



Gráfico 18 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 4 - 3ª questão



Gráfico 19 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 4 - 4ª questão



Gráfico 20 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 4 - 5ª questão

Em termos globais e no que respeita às relações entre o designer e o artesanão, verifica-se que os designers na questão:

- o artesanão distingue-se do designer pela prática quase exclusiva de atividades manuais, manifestaram com concordo totalmente, 21,4% concordo de alguma forma 44,3%, não concordo nem discordo 8,6%, discordo de alguma forma 11,4% e discordo totalmente 14,3%;

- o trabalho do artesanão caracteriza-se pela realização manual com recurso mínimo a ferramentas e pelo controlo quase absoluto do ciclo de conceção, realização e utilização, manifestaram com concordo totalmente 42,6%, concordo de alguma forma 36,8%, não concordo nem discordo 4,4%, discordo de alguma forma 14,7% e discordo totalmente 1,5%;

- o artesão entende os seus objetos como artefactos, já que se apresenta como o criador que domina todas as etapas de produção manual, com pouca ou nenhuma intervenção industrial, manifestaram com concordo totalmente 57,1%, concordo de alguma forma 31,4%, não concordo nem discordo 5,7% e 5,7% discordo de alguma forma;

- o designer insere-se na produção de produtos artesanais enquanto elemento de uma equipa para a qual contribui com o seu conhecimento e com o objetivo de se atingir um resultado diferenciador, manifestaram com concordo totalmente 60%, concordo de alguma forma 25,7%, não concordo nem discordo 7,1%, discordo de alguma forma 4,3% e discordo totalmente 2,9%;

- o designer tem a preocupação de incorporar na produção artesanal um maior valor comercial e um produto atualizado sem que perca a sua identidade, manifestaram com concordo totalmente 56,5%, concordo de alguma forma 33,3%, não concordo nem discordo 4,3% e 5,8% discordo de alguma forma.

Em conclusão da análise, ao quarto bloco, verificou-se, que o objetivo de perceber as relações possíveis e existentes entre designers e artesãos, de forma a determinar-se a viabilidade de produção conjunta, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordância total e a concordância de alguma forma.

<b>BLOCO 4</b> DESIGNER E ARTESÃO	CT	CAF	NCND	DAF	DT
O artesão distingue-se do designer pela prática quase exclusiva de atividades manuais	21,4%	44,3%	8,6%	11,4%	14,3%
O trabalho do artesão caracteriza-se pela realização manual com recurso mínimo a ferramentas e pelo controlo quase absoluto do ciclo de conceção, realização e utilização	42,6%	36,8%	4,4%	14,7%	1,5%

O artesão entende os seus objetos como artefactos, já que se apresenta como o criador que domina todas as etapas de produção manual, com pouca ou nenhuma intervenção industrial	57,1%	31,4%	5,7%	5,7%	0%
O designer insere-se na produção de produtos artesanais enquanto elemento de uma equipa para a qual contribui com o seu conhecimento e com o objetivo de se atingir um resultado diferenciador	60%	25,7%	7,1%	4,3%	2,9%
O designer tem a preocupação de incorporar na produção artesanal um maior valor comercial e um produto atualizado sem que perca a sua identidade	56,5%	33,3%	4,3%	5,8%	0%

LEGENDA CT: Concordo Totalmente CAF: Concordo de Alguma Forma NCND: Não concordo nem discordo DAF: Discordo de Alguma Forma DT: Discordo Totalmente

TABELA 16 DESIGNER E ARTESÃO. Opinião dos inquiridos, Designers.

Relativamente às questões do último bloco, os inquiridos, no âmbito da cestaria da beira interior norte como dimensões ecológicas do design aplicadas ao artesanato, concordam totalmente com que, este estudo pode contribuir para evidenciar a importância do artesanato cesteiro no quadro dos fatores económicos, ambientais, culturais e sociais, com vista ao desenvolvimento de novos produtos com menor impacto ambiental, com o princípio ecológico na produção cesteira consiste nos procedimentos e usos de matérias-primas naturais, em conformidade com o clima e com as culturas vegetais autóctones de cada região, com que a maior preocupação do design ecológico na intervenção em objetos artesanais cesteiros é manter a sua identidade, valorizada e reforçada pelas suas raízes e tradições culturais e com que o design ecológico, enquanto atividade, encontra no artesanato cesteiro um imenso espólio de informação e identidade, sobre o qual poderá fundamentar novas criações.

Verifica-se ainda no mesmo bloco resultados significativos em concordância de alguma forma perante o entendimento que, este estudo pode contribuir para evidenciar a importância do artesanato cesteiro no quadro dos fatores económicos, ambientais, culturais e sociais, com vista ao desenvolvimento de novos produtos com menor impacto ambiental, que o design ecológico presente neste estudo e o desenvolvimento da cestaria é uma



abordagem complexa pela restrição de recursos no âmbito dos processos construtivos e pela matéria-prima em causa, que o princípio ecológico na produção cesteira consiste nos procedimentos e usos de matérias-primas naturais, em conformidade com o clima e com as culturas vegetais autóctones de cada região, que a maior preocupação do design ecológico na intervenção em objetos artesanais cesteiros é manter a sua identidade, valorizada e reforçada pelas suas raízes e tradições culturais e que o design ecológico, enquanto atividade, encontra no artesanato cesteiro um imenso espólio de informação e identidade, sobre o qual poderá fundamentar novas criações.

A repartição por outras opções de escolha, não concordo nem discordo, discordo de alguma forma e discordo totalmente, foram os itens com menor percentagem de respostas.

Os gráficos seguintes, apresentam os resultados obtidos na amostra perante o grau de concordância.



Gráfico 21 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 5 - 1ª questão



Gráfico 22 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 5 - 2ª questão

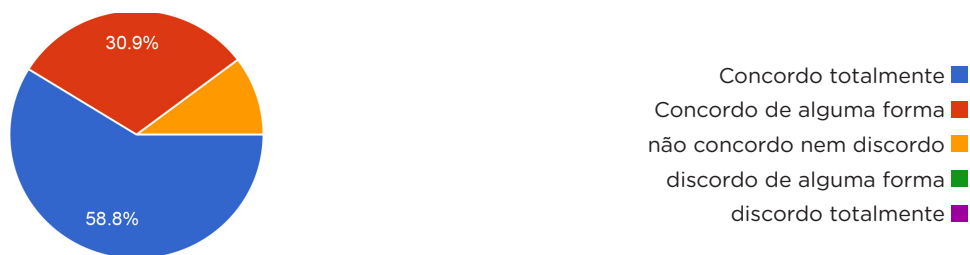


Gráfico 23 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 5 - 3ª questão



Gráfico 24 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 5 - 4ª questão



Gráfico 125 Respostas dos inquiridos Designers, Bloco 5 - 5ª questão

Em termos globais e no que respeita às relações do artesanato e da cultura, verifica-se que os designers na questão:

- este estudo pode contribuir para evidenciar a importância do artesanato cesteiro no quadro dos fatores económicos, ambientais, culturais e sociais, com vista ao desenvolvimento de novos produtos com menor impacto ambiental, manifestaram com concordo totalmente 50,7%, concordo de alguma forma com 31,9%, não concordo nem discordo 15,9%, e 1,4% discordo de alguma forma;

- o design ecológico presente neste estudo e o desenvolvimento da cestaria é uma abordagem complexa pela restrição de recursos no âmbito dos processos construtivos e pela matéria-prima em causa, manifestaram com concordo totalmente 35.3%, concordo de alguma forma com 36,8%, não

concordo nem discordo 23,5% e 4,4% discordo de alguma forma;

- o princípio ecológico na produção cesteira consiste nos procedimentos e usos de matérias-primas naturais, em conformidade com o clima e com as culturas vegetais autóctones de cada região, manifestaram com concordo totalmente 58,8%, concordo de alguma forma com 39,9% e 7% não concordo nem discordo;

- a maior preocupação do design ecológico na intervenção em objetos artesanais cesteiros é manter a sua identidade, valorizada e reforçada pelas suas raízes e tradições culturais, manifestaram com concordo totalmente 58,8%, concordo de alguma forma 27,9%, não concordo nem discordo 7,4%, discordo de alguma forma 2,9% e 2,9% discordo totalmente;

- o design ecológico, enquanto atividade, encontra no artesanato cesteiro um imenso espólio de informação e identidade, sobre o qual poderá fundamentar novas criações, manifestaram com concordo totalmente 55,9%, concordo de alguma forma com 33,8%, não concordo nem discordo 7,4%, e 2,9% discordo de alguma forma.

Em conclusão da análise, ao quinto bloco, verificou-se, que o objetivo de perceber a Cestaria enquanto prática artesanal que propicia o entendimento da cultura e identidade regional, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordância total e a concordância de alguma forma.

<b>BLOCO 5</b> CESTARIA DA BEIRA INTERIOR NORTE - DIMENSÕES ECOLÓGICAS DO DESIGN APLICADAS AO ARTESANATO	CT	CAF	NCND	DAF	DT
Este estudo pode contribuir para evidenciar a importância do artesanato cesteiro no quadro dos fatores económicos, ambientais, culturais e sociais, com vista ao desenvolvimento de novos produtos com menor impacto ambiental	50,7%	31,9%	15,9%	1,4%	0%

O design ecológico presente neste estudo e o desenvolvimento da cestaria é uma abordagem complexa pela restrição de recursos no âmbito dos processos construtivos e pela matéria-prima em causa	35,3%	36,8%	23,5%	4,4%	0%
O princípio ecológico na produção cesteira consiste nos procedimentos e usos de matérias-primas naturais, em conformidade com o clima e com as culturas vegetais autóctones de cada região	58,8%	30,9%	10,3%	0%	0%
A maior preocupação do design ecológico na intervenção em objetos artesanais cesteiros é manter a sua identidade, valorizada e reforçada pelas suas raízes e tradições culturais	58,8%	27,9%	7,4%	2,9%	2,9%
O design ecológico, enquanto atividade, encontra no artesanato cesteiro um imenso espólio de informação e identidade, sobre o qual poderá fundamentar novas criações	55,9%	33,8%	7,4%	2,9%	0%

LEGENDA CT: Concordo Totalmente CAF: Concordo de Alguma Forma NCND: Não concordo nem discordo DAF: Discordo de Alguma Forma DT: Discordo Totalmente

TABELA 17 CESTARIA DA BEIRA INTERIOR NORTE - DIMENSÕES ECOLÓGICAS DO DESIGN APLICADAS AO ARTESANATO. Opinião dos inquiridos, Designers.

## 12.2. Museólogos

O propósito fundamental deste questionário é compreender as representações decorrentes do entendimento do objeto artesanal regional da região Centro - Beira Interior Norte, designadamente a Cestaria, no quadro da sua identidade e herança cultural.

Neste ponto são apresentados, de forma descritiva, os resultados obtidos. Salientamos que os questionários foram remetidos a sete destinos mas só tivemos cinco respostas. ( ver anexo 18 e 19 )

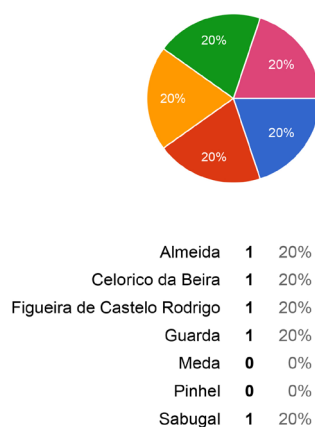


Gráfico 26 Seleção do concelho inquirido (Museu)

### 12.2.1. Análise descritiva e concludente dos resultados

Na análise decorrente obtida a partir da administração de questionários aos museólogos constata-se que a maioria dos inquiridos no âmbito da cultura, concordam de alguma forma com um resultado total de concordância na questão, As culturas decorrem dos processos de construção e desconstrução das identidades locais.

No mesmo bloco, verifica-se ainda uma aproximação do resultado com a mesma opção de escolha para a questão, a cultura depende de artefactos e de símbolos que a designam e a caracterizam.

Em relação a que a cultura reside fundamentalmente no processo de formação, desenvolvimento e relação activa dos indivíduos e dos grupos sociais, à questão, cada região possui uma diversidade cultural apoiada em costumes e tradições próprias, e que a cultura reconfigura-se em função

das mutações sociais por sua vez decorrentes da alteração de valores materiais autóctones, visualiza-se uma repartição pelas opções, concordo totalmente, concordo de alguma forma e discordo de alguma forma.

Embora se verifique uma repartição por outras opções de escolha, não concordo nem discordo e discordo totalmente, foram os itens com nula percentagem de respostas.

Os gráficos seguintes, apresentam os resultados obtidos na amostra perante o grau de concordância.



Gráfico 27 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 1 - 1ª questão



Gráfico 28 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 1 - 2ª questão



Gráfico 29 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 1 - 3ª questão



Gráfico 30 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 1 - 4ª questão



Gráfico 31 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 1 - 5ª questão

Em termos globais e no que respeita conceitos de cultura, verifica-se que os inquiridos na questão:

- a cultura reside fundamentalmente no processo de formação, desenvolvimento e relação ativa dos indivíduos e dos grupos sociais, manifestaram com concordo totalmente 40 %, concordo de alguma forma 40% e 20% discordo de alguma forma;
- a cultura depende de artefactos e de símbolos que a designam e a caracterizam, manifestaram com concordo totalmente 40% e com concordo de alguma forma 60%;
- cada região possui uma diversidade cultural apoiada em costumes e tradições próprias, manifestaram com concordo totalmente , 40% concordo de alguma forma 40% e com 20% discordo de alguma forma;
- a cultura reconfigura-se em função das mutações sociais por sua vez decorrentes da alteração de valores materiais autóctones, manifestaram com concordo totalmente 20%, concordo de alguma forma 40% e com 40% discordo de alguma forma;
- as culturas decorrem dos processos de construção e desconstrução das

identidades locais, manifestaram com 100% na opção concordo de alguma forma.

Em conclusão da análise, ao primeiro bloco, verificou-se, que o objetivo do estudo de conhecer as principais tipologias de artesanato da região em estudo, abordando os principais elementos da cultura material e iconográfica regional, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se manifestou tendencialmente entre a concordância de alguma forma.

<b>BLOCO 1</b> <b>CULTURA</b>	CT	CAF	NCND	DAF	DT
A cultura reside fundamentalmente no processo de formação, desenvolvimento e relação ativa dos indivíduos e dos grupos sociais	40%	40%	0%	20%	0%
A cultura depende de artefactos e de símbolos que a designam e a caracterizam	40%	60%	0%	0%	0%
Cada região possui uma diversidade cultural apoiada em costumes e tradições próprias	40%	40%	0%	20%	0%
A cultura reconfigura-se em função das mudanças sociais por sua vez decorrentes da alteração de valores materiais autóctones	20%	40%	0%	40%	0%
As culturas decorrem dos processos de construção e desconstrução das identidades locais	0%	100%	0%	0%	0%

LEGENDA CT: Concordo Totalmente CAF: Concordo de Alguma Forma NCND: Não concordo nem discordo DAF: Discordo de Alguma Forma DT: Discordo Totalmente

TABELA 18 CULTURA Opinião dos inquiridos, Museólogos.

Relativamente às questões do segundo bloco, no âmbito da identidade, os inquiridos, responderam significativamente em concordância total com o princípio que, a identidade cultural, baseada em objetos e tradições, reforça a imagem do território e com concordância de alguma forma com que a identidade resulta de relações e de transformações expressas e incorporadas no desenvolvimento de objetos e que a identidade só pode ser concebida enquanto construção ideológica, e não como fato concreto.

Relativamente, a identidade decorre da cultura e a cultura decorre da identidade e a identidade cultural compreende o contexto em que o objeto é



produzido, emergem exatamente os mesmos resultados perante as opções concordo totalmente e concordo de alguma forma

A seleção pela opção, não concordo nem discordo surge de igual modo com o princípio que, a identidade decorre da cultura e a cultura decorre da identidade e a identidade cultural compreende o contexto em que o objeto é produzido.

Visualiza-se neste bloco a não escolha pela opção discordo totalmente.

Os gráficos seguintes, apresentam os resultados obtidos na amostra perante o grau de concordância.



Gráfico 32 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 2 - 1ª questão



Gráfico 33 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 2 - 2ª questão



Gráfico 34 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 2 - 3ª questão



Gráfico 35 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 2 - 4ª questão



Gráfico 36 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 2 - 5ª questão

Em termos globais e no que respeita aos princípios da identidade, verifica-se que os inquiridos na questão:

- a identidade decorre da cultura e a cultura decorre da identidade, manifestaram com concordo totalmente 40%, concordo de alguma forma com 40% e 20% não concordo nem discordo;
- a identidade resulta de relações e de transformações expressas e incorporadas no desenvolvimento de objetos, manifestaram com concordo de alguma forma com 80% e discordo de alguma forma 20%;
- a identidade só pode ser concebida enquanto construção ideológica, e não como facto concreto., manifestaram com concordo de alguma forma com 60% e discordo de alguma forma 40%;
- a identidade cultural, baseada em objetos e tradições, reforça a imagem do território, manifestaram com concordo totalmente 80% e concordo de alguma forma com 20%;
- a identidade cultural compreende o contexto em que o objeto é produzido, manifestaram com concordo totalmente 60% e concordo de alguma forma com 40%.

Em conclusão da análise, ao segundo bloco, verificou-se, que o objetivo de determinar as perspetivas, conceitos e relações do design com o desenvolvimento do objeto de design de base identitária, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordância total e a concordância de alguma forma.

<b>BLOCO 2</b> IDENTIDADE	CT	CAF	NCND	DAF	DT
A identidade decorre da cultura e a cultura decorre da identidade	40%	40%	20%	0%	0%
A identidade resulta de relações e de transformações expressas e incorporadas no desenvolvimento de objetos	0%	80%	0%	20%	0%
A identidade só pode ser concebida enquanto construção ideológica, e não como facto concreto	0%	60%	0%	40%	0%
A identidade cultural, baseada em objetos e tradições, reforça a imagem do território	80%	20%	0%	0%	0
O objeto é um elemento que contribui para a caracterização de uma determinada identidade cultural.	40%	40%	20%	0%	0%

LEGENDA CT: Concordo Totalmente CAF: Concordo de Alguma Forma NCND: Não concordo nem discordo DAF: Discordo de Alguma Forma DT: Discordo Totalmente

TABELA 19 IDENTIDADE. Opinião dos inquiridos, Museólogos.

Relativamente ao terceiro bloco, os inquiridos no âmbito do objeto, demonstram a sua concordância total com maior resultados perante a ideia que, a memória constitui a dimensão imaterial do património cultural, por sua vez protagonizado por pessoas e objetos, os objetos atuam como lembrança ou memória afetiva, permitindo-nos reavivar o passado. Também conferem com a mesma opção de escolha, mas com uma percentagem mais baixa a ideia que, o objeto é um elemento que contribui para a caracterização de uma determinada identidade cultural e o património cultural, enquanto objeto, assume-se como elemento de herança cultural.

Verificou-se no mesmo bloco, de concordância com os mesmos valores nas opções concordo totalmente e concordo de alguma forma na questão, o objeto permite aceder ao entendimento das origens, desenvolvimento e

práticas dos indivíduos em sociedade. Verificando ainda neste ponto ser a única resposta à qual se destina a opção, discordo de alguma forma.

Embora se verifique uma repartição por outras opções de escolha, discordo de alguma forma e discordo totalmente, foram os itens com nula percentagem de respostas.

Os gráficos seguintes, apresentam os resultados obtidos na amostra perante o grau de concordância.



Gráfico 37 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 3 - 1ª questão



Gráfico 38 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 3 - 2ª questão



Gráfico 39 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 3 - 3ª questão

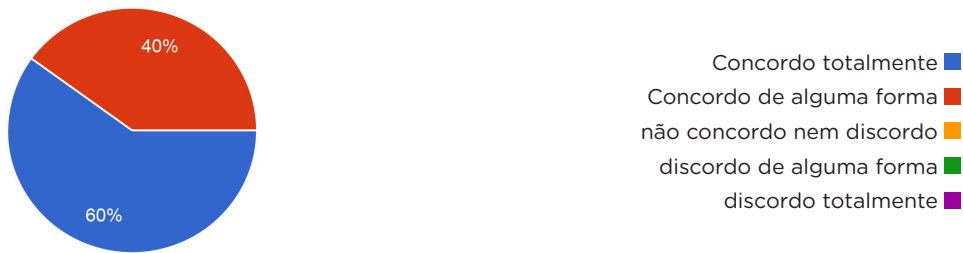


Gráfico 40 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 3 - 4ª questão



Gráfico 41 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 3 - 5ª questão

Em termos globais e no que respeita aos fundamentos do objeto verifica-se que os inquiridos perante a afirmação que:

- o objeto é um elemento que contribui para a caracterização de uma determinada identidade cultural, manifestaram com concordo totalmente 60% e concordo de alguma forma com 40%;
- a memória constitui a dimensão imaterial do património cultural, por sua vez protagonizado por pessoas e objetos, manifestaram com concordo totalmente 80% e com 20% concordo de alguma forma;
- o objeto permite aceder ao entendimento das origens, desenvolvimento e práticas dos indivíduos em sociedade, manifestaram com concordo totalmente 40% e 20% concordo de alguma forma;
- o património cultural, enquanto objeto, assume-se como elemento de herança cultural, manifestaram com concordo totalmente 60% e com 40% concordo de alguma forma;
- os objetos atuam como lembrança ou memória afetiva, permitindo-nos reavivar o passado, manifestaram com concordo totalmente, 80% e com 20% concordo de alguma forma.

Em conclusão da análise, terceiro bloco, verificou-se, que o objetivo de perceber a Cestaria enquanto prática artesanal que propicia o entendimento da cultura e identidade regional, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordância total e a concordância de alguma forma.

<b>BLOCO 3 OBJETO</b>	<b>CT</b>	<b>CAF</b>	<b>NCND</b>	<b>DAF</b>	<b>DT</b>
O objeto é um elemento que contribui para a caracterização de uma determinada identidade cultural	60%	40%	0%	0%	0%
A memória constitui a dimensão imaterial do património cultural, por sua vez protagonizado por pessoas e objetos	80%	20%	0%	0%	0%
O objeto permite aceder ao entendimento das origens, desenvolvimento e práticas dos indivíduos em sociedade	40%	40%	0%	20%	0%
O património cultural, enquanto objeto, assume-se como elemento de herança cultural	60%	40%	0%	0%	0%
Os objetos atuam como lembrança ou memória afetiva, permitindo-nos reavivar o passado	80%	20%	0%	0%	0%

LEGENDA CT: Concordo Totalmente CAF: Concordo de Alguma Forma NCND: Não concordo nem discordo DAF: Discordo de Alguma Forma DT: Discordo Totalmente

TABELA 20 OBJETO Opinião dos inquiridos, Museólogos.

Relativamente às questões do quarto bloco, os inquiridos, nas relações, do artesanato e herança cultural, demonstram a sua concordância de alguma forma pelas afirmações, a herança cultural, sob o ponto de vista antropológico, incentiva à valorização dos objetos que são reflexo do conhecimento, costumes, crenças, ou ainda das próprias leis, o objeto artesanal ocupa um lugar indiciador da sua natureza material e imaterial, as principais tipologias do artesanato da Beira Interior Norte são representativas da iconografia e dos elementos da identidade cultural da região, e que o artesanato difundido de geração em geração constitui herança cultural e é representativo da história e do património regional.

Verificamos ainda resultados com o mesmo grau de incidência pelas opções

de escolha, concordo totalmente segundo a afirmação que, a herança cultural, sob o ponto de vista antropológico, incentiva à valorização dos objetos que são reflexo do conhecimento, costumes, crenças, ou ainda das próprias leis, com a opção não concordo nem discordo perante a ideia que a herança cultural, sob o ponto de vista antropológico, incentiva à valorização dos objetos que são reflexo do conhecimento, costumes, crenças, ou ainda das próprias leis, o objeto artesanal ocupa um lugar indiciador da sua natureza material e imaterial, e que as principais tipologias do artesanato da Beira Interior Norte são representativas da iconografia e dos elementos da identidade cultural da região, com a opção discordo de alguma forma, o objeto artesanal ocupa um lugar indiciador da sua natureza material e imaterial e ainda com a mesma incidência numérica para a opção discordo totalmente, reflete que, os artesãos representam um património humano portador de saberes ancestrais reconhecidos por todos.

Os gráficos seguintes, apresentam os resultados obtidos na amostra perante o grau de concordância.



Gráfico 42 Respostas dos inquiridos Museólogos Bloco 4 - 1ª questão



Gráfico 43 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 4 - 2ª questão



Gráfico 44 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 4 - 3ª questão



Gráfico 45 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 4 - 4ª questão



Gráfico 46 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 4 - 5ª questão

Em termos globais e no que respeita às relações entre o artesanato e a herança cultural, verifica-se que os inquiridos na questão:

- a herança cultural, sob o ponto de vista antropológico, incentiva à valorização dos objetos que são reflexo do conhecimento, costumes, crenças, ou ainda das próprias leis, manifestaram com concordo totalmente 20%, concordo de alguma forma com 60% e não concordo nem discordo com 20%;
- O objeto artesanal ocupa um lugar indiciador da sua natureza material e imaterial, manifestaram com concordo de alguma forma com 60%, não concordo nem discordo 20% e discordo de alguma forma 20%;
- as principais tipologias do artesanato da Beira Interior Norte são representativas da iconografia e dos elementos da identidade cultural da região,



manifestaram com concordo totalmente 20%, concordo de alguma forma com 60% e 20% não concordo nem discordo;

- o artesanato difundido de geração em geração constitui herança cultural e é representativo da história e do património regional, manifestaram com concordo totalmente 20% e 80% concordo de alguma forma;

- os artesãos representam um património humano portador de saberes ancestrais reconhecidos por todos., manifestaram com concordo totalmente 40%, concordo de alguma forma 40% e 20% discordo totalmente.

Em conclusão da análise, ao quarto bloco, verificou-se, que o objetivo de entender o artesanato como atividade que expressa diferentes modos de perceção e apropriação da realidade mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que tendencialmente na concordância de alguma forma.

<b>BLOCO 4</b> ARTESANATO E HERANÇA CULTURAL	CT	CAF	NCND	DAF	DT
A herança cultural, sob o ponto de vista antropológico, incentiva à valorização dos objetos que são reflexo do conhecimento, costumes, crenças, ou ainda das próprias leis.	20%	60%	20%	0%	0%
O objecto artesanal ocupa um lugar indiciador da sua natureza material e imaterial	0%	60%	20%	20%	0%
As principais tipologias do artesanato da Beira Interior Norte são representativas da iconografia e dos elementos da identidade cultural da região	20%	60%	20%	0%	0%
O artesanato difundido de geração em geração constitui herança cultural e é representativo da história e do património regional	20%	80%	0%	0%	0%
Os artesãos representam um património humano portador de saberes ancestrais reconhecidos por todos	40%	40%	0%	0%	20%

LEGENDA CT: Concorde Totalmente CAF: Concorde de Alguma Forma NCND: Não concordo nem discordo DAF: Discordo de Alguma Forma DT: Discordo Totalmente

TABELA 21 ARTESANATO E HERANÇA CULTURAL Opinião dos inquiridos, Museólogos.

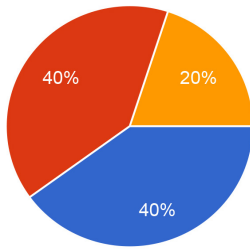
Relativamente às questões do último bloco, os inquiridos, no âmbito do objeto artesanal a cestaria, responderam com maior valor de resultados com concordo totalmente em todas as proposições do bloco. A cestaria artesanal regional permite-nos aceder a um entendimento essencial sobre a identidade cultural do território em que se insere, a cestaria, enquanto prática artesanal, revelou-se importante para o desenvolvimento local, a cestaria artesanal reflete necessidades e potencialidades do indivíduo ao longo do tempo, a cestaria orientada para a produção de objetos acessíveis a todos, expressa diferentes modos de perceção e apropriação inclusiva e a cestaria artesanal é herdeira de referências ecológicas locais.

Verifica-se ainda no mesmo bloco resultados significativos em concordância de alguma forma nas proposições, a cestaria artesanal regional permite-nos aceder a um entendimento essencial sobre a identidade cultural do território em que se insere, a cestaria artesanal reflete necessidades e potencialidades do indivíduo ao longo do tempo, a cestaria orientada para a produção de objetos acessíveis a todos, expressa diferentes modos de perceção e apropriação inclusiva, a cestaria artesanal é herdeira de referências ecológicas locais.

A opção de escolha não concordo e não discordo assume os mesmos resultados perante a ideia que, a cestaria artesanal regional permite-nos aceder a um entendimento essencial sobre a identidade cultural do território em que se insere, que a cestaria, enquanto prática artesanal, revelou-se importante para o desenvolvimento local, que a cestaria artesanal reflete necessidades e potencialidades do indivíduo ao longo do tempo e que a cestaria orientada para a produção de objetos acessíveis a todos, expressa diferentes modos de perceção e apropriação inclusiva .

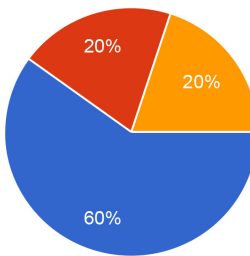
A repartição por outras opções de escolha, discordo de alguma forma e discordo totalmente, foram os itens nulos em respostas.

Os gráficos seguintes, apresentam os resultados obtidos na amostra perante o grau de concordância.



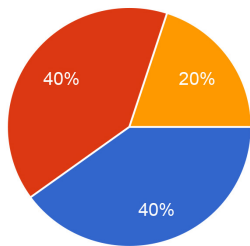
Concordo totalmente ■  
Concordo de alguma forma ■  
não concordo nem discordo ■  
discordo de alguma forma ■  
discordo totalmente ■

Gráfico 47 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 5 - 1ª questão



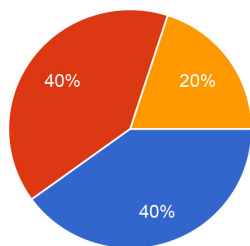
Concordo totalmente ■  
Concordo de alguma forma ■  
não concordo nem discordo ■  
discordo de alguma forma ■  
discordo totalmente ■

Gráfico 48 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 5 - 2ª questão



Concordo totalmente ■  
Concordo de alguma forma ■  
não concordo nem discordo ■  
discordo de alguma forma ■  
discordo totalmente ■

Gráfico 49 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 5 - 3ª questão



Concordo totalmente ■  
Concordo de alguma forma ■  
não concordo nem discordo ■  
discordo de alguma forma ■  
discordo totalmente ■

Gráfico 50 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 5 - 4ª questão



Gráfico 51 Respostas dos inquiridos Museólogos, Bloco 5 - 5ª questão

Em termos globais e no que respeita às relações do artesanato e da cultura, verifica-se que os inquiridos quando refletiriam sobre:

- a cestaria artesanal regional permite-nos aceder a um entendimento essencial sobre a identidade cultural do território em que se insere, manifestaram com concordo totalmente 40% concordo de alguma forma e 20% não concordo nem discordo;

- a cestaria, enquanto prática artesanal, revelou-se importante para o desenvolvimento local, manifestaram com concordo totalmente 60%, concordo de alguma forma com 20% e 20% não concordo nem discordo;

- a cestaria artesanal reflete necessidades e potencialidades do indivíduo ao longo do tempo, manifestaram com concordo totalmente 40%, concordo de alguma forma com 40% e 20% não concordo nem discordo;

- a cestaria orientada para a produção de objetos acessíveis a todos, expressa diferentes modos de perceção e apropriação inclusiva, manifestaram com concordo totalmente 40%, concordo de alguma forma com 40% e 20% não concordo nem discordo;

- a cestaria artesanal é herdeira de referências ecológicas locais, manifestaram com concordo totalmente 40% e 69% com concordo de alguma forma.

Em conclusão da análise, ao quinto bloco, verificou-se, que o objetivo de perceber a Cestaria enquanto prática artesanal que propicia o entendimento da cultura e identidade regional, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordância total e a concordância de alguma forma.

<b>BLOCO 5</b> CESTARIA DA BEIRA INTERIOR NORTE - DIMENSÕES ECOLÓGICAS DO DESIGN APLICADAS AO ARTESANATO	CT	CAF	NCND	DAF	DT
A cestaria artesanal regional permite-nos aceder a um entendimento essencial sobre a identidade cultural do território em que se insere.	40%	40%	20%	0%	0%
A cestaria, enquanto prática artesanal, revelou-se importante para o desenvolvimento local	60%	20%	20%	0%	0%
A cestaria artesanal reflete necessidades e potencialidades do indivíduo ao longo do tempo	40%	40%	20%	0%	0%
A cestaria orientada para a produção de objetos acessíveis a todos, expressa diferentes modos de perceção e apropriação inclusiva	40%	40%	20%	0%	0%
A cestaria artesanal é herdeira de referências ecológicas locais	40%	60%	0%	0%	0%

LEGENDA CT: Concordo Totalmente CAF: Concordo de Alguma Forma NCND: Não concordo nem discordo DAF: Discordo de Alguma Forma DT: Discordo Totalmente

TABELA 22 CESTARIA DA BEIRA INTERIOR NORTE - DIMENSÕES ECOLÓGICAS DO DESIGN APLICADAS AO ARTESANATO. Opinião dos inquiridos, Museólogos.

### 12.3. Artesãos

O propósito fundamental deste questionário visa compreender as relações culturais e identitárias do design, no desenvolvimento do objeto artesanal, enquanto identidade ecológica da Beira Interior Norte.

Neste ponto são apresentados, de forma descritiva, os resultados obtidos. Salientamos que os questionários foram remetidos a sete destinatários. ( ver anexo 20 e 21 )

Selecione o concelho ou aldeia a que pertence

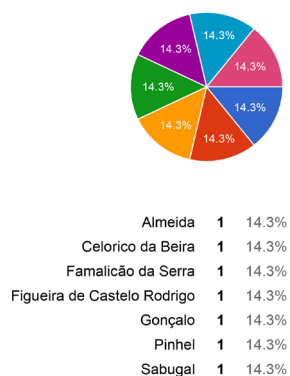


Gráfico 52 Seleção do concelho ou aldeia inquirido (artesão)

### 12.3.1. Análise descritiva e concludente dos resultados

Na análise decorrente obtida a partir da administração de questionários aos sete artesãos da região do distrito da Guarda da região em estudo da BIN, constata-se que a maioria dos inquiridos no âmbito da identidade e do design, concordam totalmente com as relações do artesanato com a cultura no sentido em que, o artesanato resulta de fontes de inspiração que se repercutem em cultura e identidade de diferentes regiões, países e continentes e que perduram ao longo do tempo, que as principais características do objeto artesanal são a utilidade, a funcionalidade, o método produtivo, o desenvolvimento em pequena escala e a exclusividade – em função da cultura, da história local e dos materiais de cada região, que o artesanato é uma prática que resulta em peças originais e singulares, das quais emerge a conjugação de condições e princípios étnicos, culturais e económicos de cada quotidiano social, que o que diferencia os diferentes tipos de artesanato, conferindo-lhe exclusividade, resulta basicamente da forma de o conceber e produzir a partir de transformações e reinterpretações históricas e materiais e que o artesanato expressa o tempo e o valor num ato de criação de experiências vividas no passado, que prepondera e atinge o presente, e define a capacidade de experiência futura. No âmbito

Nas relações do designer e do artesão surge também uma concordância total na defesa que o trabalho do artesão caracteriza-se pela realização

manual com recurso mínimo a ferramentas e pelo controlo quase absoluto do ciclo de conceção, realização e utilização, e que o artesão entende os seus objetos como artefactos, já que se apresenta como o criador que domina todas as etapas de produção manual, com pouca ou nenhuma intervenção industrial.

Relativamente às preponderâncias direcionadas para, a cestaria da beira interior norte – dimensões ecológicas do design aplicadas ao artesanato, uma concordância total nos fundamentos, o estudo pode contribuir para evidenciar a importância do artesanato cesteiro no quadro dos fatores económicos, ambientais, culturais e sociais, com vista ao desenvolvimento de novos produtos com menor impacto ambiental e o princípio ecológico na produção cesteira consiste nos procedimentos e usos de matérias-primas naturais, em conformidade com o clima e com as culturas vegetais autóctones de cada região.

Ainda no mesmo bloco, existiu, uma aproximação aos resultados das questões anteriores onde os inquiridos mostraram a sua concordância de alguma forma, perante a ideia que, o design ecológico presente neste estudo e o desenvolvimento da cestaria é uma abordagem complexa pela restrição de recursos no âmbito dos processos construtivos e pela matéria-prima em causa, perante a maior preocupação do design ecológico na intervenção em objetos artesanais cesteiros é manter a sua identidade, valorizada e reforçada pelas suas raízes e tradições culturais, e perante a ideia que, o design ecológico, enquanto atividade, encontra no artesanato cesteiro um imenso espólio de informação e identidade, sobre o qual poderá fundamentar novas criações.

Uma das opções de escolha também em evidencia é a opção de escolha não concordo nem discordo, onde os inquiridos a selecionam no âmbito das relações de design e identidade, perante as questões que abrangem, a identidade do design resulta das relações entre a sociedade e o objeto, as quais contribuem para a sua valorização e afirmação histórica e cultural, os objetos que se afirmam enquanto cultura material são referenciais que contribuem para o conhecimento dos povos e das sociedades que os desenvolvem, o design contribui para uma cultura material propondo soluções a

partir de situações problemáticas e recorrendo ao projeto como mediador participante na evolução económica, social e cultural, o design é uma atividade de criação, avaliação, desenvolvimento, valorização e inovação de objetos que participam de uma identidade histórica, cultural e material e a confluência entre design e identidade cultural permitem a fusão de diferentes recursos, regionais e nacionais, e o reconhecimento de elementos indispensáveis à criação de produtos marcantes da cultura e identidade locais.

Embora se verifique uma repartição por outras opções de escolha, não concordo nem discordo, discordo de alguma forma e discordo totalmente, foram os itens com menor percentagem de respostas, embora as opções de escolha discordo de alguma forma e discordo totalmente não atingiram escolha em nenhuma questão pertencente a algum bloco.

Os gráficos seguintes, apresentam os resultados obtidos na amostra perante o grau de concordância.

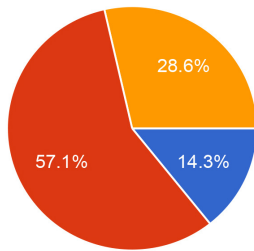


Gráfico 53 Respostas dos inquiridos Artesãos Bloco 1 - 1ª questão



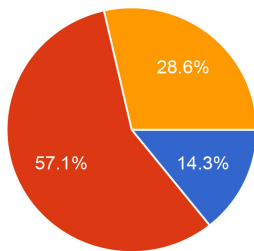
Gráfico 54 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 1 - 2ª questão





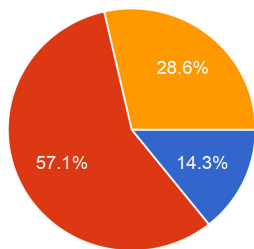
Concordo totalmente ■  
 Concordo de alguma forma ■  
 não concordo nem discordo ■  
 discordo de alguma forma ■  
 discordo totalmente ■

Gráfico 55 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 1 - 3ª questão



Concordo totalmente ■  
 Concordo de alguma forma ■  
 não concordo nem discordo ■  
 discordo de alguma forma ■  
 discordo totalmente ■

Gráfico 56 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 1 - 4ª questão



Concordo totalmente ■  
 Concordo de alguma forma ■  
 não concordo nem discordo ■  
 discordo de alguma forma ■  
 discordo totalmente ■

Gráfico 57 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 1- 5ª questão

Em termos globais e no que respeita às relações do design e identidade, verifica-se que os artesãos perante as afirmações que refletem que :

- a identidade do design resulta das relações entre a sociedade e o objeto, as quais contribuem para a sua valorização e afirmação histórica e cultural, manifestaram com concordo totalmente 28,6 %. concordo de alguma forma 28,6% e com 42,9% não concordo nem discordo;
- os objetos que se afirmam enquanto cultura material são referenciais que contribuem para o conhecimento dos povos e das sociedades que os desenvolvem, manifestaram com concordo totalmente 28,6%, concordo de alguma forma 42,9% e não concordo nem discordo 28,6%;
- o design contribui para uma cultura material propondo soluções a partir

de situações problemáticas e recorrendo ao projeto como mediador participante na evolução económica, social e cultural, manifestaram com concordo totalmente 14,3 %, concordo de alguma forma 57,1% e com 28,6% não concordo nem discordo;

- o design é uma atividade de criação, avaliação, desenvolvimento, valorização e inovação de objetos que participam de uma identidade histórica, cultural e material, manifestaram com concordo totalmente 14,3 %, concordo de alguma forma com 57,1% e com 28,6% não concordo nem discordo;

- a confluência entre design e identidade cultural permitem a fusão de diferentes recursos, regionais e nacionais, e o reconhecimento de elementos indispensáveis à criação de produtos marcantes da cultura e identidade locais., manifestaram com concordo totalmente 14,3 %, concordo de alguma forma 57,1% e 28,6% não concordo nem discordo.

Em conclusão da análise, ao bloco um, verificou-se, que o objetivo do estudo que proponha a determinação das perspetivas, conceitos e relações do design com o desenvolvimento do objeto de design de base identitária, mereceu por parte dos artesãos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordo de alguma forma e não concordo nem discordo.

<b>BLOCO 1</b> DESIGN E IDENTIDADE	CT	CAF	NCND	DAF	DT
A identidade do design resulta das relações entre a sociedade e o objeto, as quais contribuem para a sua valorização e afirmação histórica e cultural	28,6%	28,6%	42,9%	0%	0%
Os objetos que se afirmam enquanto cultura material são referenciais que contribuem para o conhecimento dos povos e das sociedades que os desenvolvem	28,6%	42,9%	28,6%	0%	0%
O design contribui para uma cultura material propondo soluções a partir de situações problemáticas e recorrendo ao projeto como mediador participante na evolução económica, social e cultural	14,3%	57,1%	28,6%	0%	0%

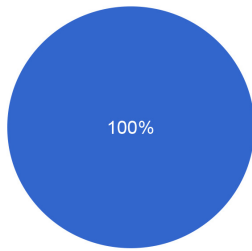
O design é uma atividade de criação, avaliação, desenvolvimento, valorização e inovação de objetos que participam de uma identidade histórica, cultural e material	14,3%	57,1%	28,6%	0%	0%
A confluência entre design e identidade cultural permitem a fusão de diferentes recursos, regionais e nacionais, e o reconhecimento de elementos indispensáveis à criação de produtos marcantes da cultura e identidade locais	14,3%	57,1%	28,6%	0%	0%

LEGENDA CT: Concordo Totalmente CAF: Concordo de Alguma Forma NCND: Não concordo nem discordo DAF: Discordo de Alguma Forma DT: Discordo Totalmente

TABELA 23 DESIGN E IDENTIDADE. Opinião dos inquiridos, Artesãos.

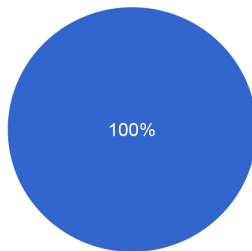
Relativamente às questões do segundo bloco, no âmbito do, artesanato e cultura, inquiridos, artesãos incidiram a sua opção de escolha unicamente na concordância total perante as ideias que, o artesanato resulta de fontes de inspiração que se repercutem em cultura e identidade de diferentes regiões, países e continentes e que perduram ao longo do tempo, as principais características do objeto artesanal são a utilidade, a funcionalidade, o método produtivo, o desenvolvimento em pequena escala e a exclusividade – em função da cultura, da história local e dos materiais de cada região, o artesanato é uma prática que resulta em peças originais e singulares, das quais emerge a conjugação de condições e princípios étnicos, culturais e económicos de cada quotidiano social, o que diferencia os diferentes tipos de artesanato, conferindo-lhe exclusividade, resulta basicamente da forma de o conceber e produzir a partir de transformações e reinterpretações históricas e materiais, o artesanato expressa o tempo e o valor num ato de criação de experiências vividas no passado, que prepondera e atinge o presente, e define a capacidade de experiência futura.

Os gráficos seguintes, apresentam os resultados obtidos na amostra perante o grau de concordância.



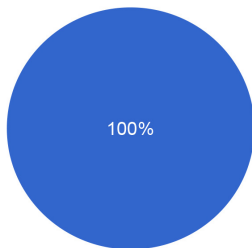
- Concordo totalmente ■
- Concordo de alguma forma ■
- não concordo nem discordo ■
- discordo de alguma forma ■
- discordo totalmente ■

Gráfico 58 Respostas dos inquiridos Artesãos Bloco 2 - 1ª questão



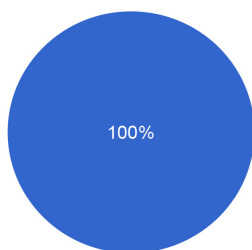
- Concordo totalmente ■
- Concordo de alguma forma ■
- não concordo nem discordo ■
- discordo de alguma forma ■
- discordo totalmente ■

Gráfico 59 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 2 - 2ª questão



- Concordo totalmente ■
- Concordo de alguma forma ■
- não concordo nem discordo ■
- discordo de alguma forma ■
- discordo totalmente ■

Gráfico 60 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 2 - 3ª questão



- Concordo totalmente ■
- Concordo de alguma forma ■
- não concordo nem discordo ■
- discordo de alguma forma ■
- discordo totalmente ■

Gráfico 61 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 2 - 4ª questão



Gráfico 62 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 2 - 5ª questão

Em termos globais e no que respeita às relações do artesanato e da cultura, verifica-se que os designers na questão:

- o artesanato resulta de fontes de inspiração que se repercutem em cultura e identidade de diferentes regiões, países e continentes e que perduram ao longo do tempo, manifestaram com concordo totalmente 100%;

- as principais características do objeto artesanal são a utilidade, a funcionalidade, o método produtivo, o desenvolvimento em pequena escala e a exclusividade - em função da cultura, da história local e dos materiais de cada região, manifestaram com concordo totalmente 100%;

- o artesanato é uma prática que resulta em peças originais e singulares, das quais emerge a conjugação de condições e princípios étnicos, culturais e económicos de cada quotidiano social, manifestaram com concordo totalmente 100%;

- o que diferencia os diferentes tipos de artesanato, conferindo-lhe exclusividade, resulta basicamente da forma de o conceber e produzir a partir de transformações e reinterpretações históricas e materiais, manifestaram com concordo totalmente 100%;

- o artesanato expressa o tempo e o valor num ato de criação de experiências vividas no passado, que prepondera e atinge o presente, e define a capacidade de experiência futura, manifestaram com concordo totalmente 100%;

Em conclusão da análise, ao segundo bloco, verificou-se, que o objetivo de entender o artesanato como atividade que expressa diferentes modos de

percepção e apropriação da realidade, mereceu por parte dos inquiridos a concordância total.

<b>BLOCO 2</b> <b>ARTESANATO E CULTURA</b>	CT	CAF	NCND	DAF	DT
O artesanato resulta de fontes de inspiração que se repercutem em cultura e identidade de diferentes regiões, países e continentes e que perduram ao longo do tempo	100%	0%	0%	0%	0%
As principais características do objeto artesanal são a utilidade, a funcionalidade, o método produtivo, o desenvolvimento em pequena escala e a exclusividade – em função da cultura, da história local e dos materiais de cada região	100%	0%	0%	0%	0%
O artesanato é uma prática que resulta em peças originais e singulares, das quais emerge a conjugação de condições e princípios étnicos, culturais e económicos de cada quotidiano social	100%	0%	0%	0%	0%
O que diferencia os diferentes tipos de artesanato, conferindo-lhe exclusividade, resulta basicamente da forma de o conceber e produzir a partir de transformações e reinterpretações históricas e materiais	100%	0%	0%	0%	0%
O artesanato expressa o tempo e o valor num ato de criação de experiências vividas no passado, que prepondera e atinge o presente, e define a capacidade de experiência futura	100%	0%	0%	0%	0%

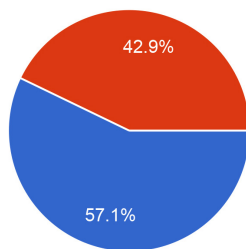
LEGENDA CT: Concordo Totalmente CAF: Concordo de Alguma Forma NCND: Não concordo nem discordo DAF: Discordo de Alguma Forma DT: Discordo Totalmente

TABELA 24 ARTESANATO E CULTURA. Opinião dos inquiridos, Artesãos.

Relativamente às questões do terceiro bloco, no âmbito do design ecológico e do objeto artesanal, os inquiridos, demonstram com alguma distinção na sua concordância de alguma forma nas afirmações do bloco. Diferenciando-se em pequena margem com concordância total perante, o design ecológico deve estabelecer pontes entre as necessidades humanas, o equilíbrio ambiental, a sustentabilidade e a cultura.

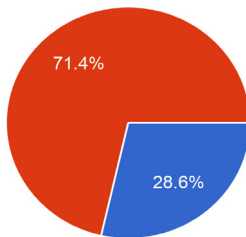
Embora se verifique uma a repartição por outras opções de escolha , não concordo nem discordo, discordo de alguma forma e discordo totalmente, foram os itens que não atingiram escolha em nenhum questão pertencente ao bloco de questões.

Os gráficos seguintes, apresentam os resultados obtidos na amostra perante o grau de concordância.



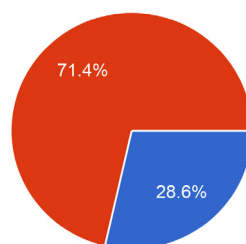
Concordo totalmente ■  
 Concordo de alguma forma ■  
 não concordo nem discordo ■  
 discordo de alguma forma ■  
 discordo totalmente ■

Gráfico 63 Respostas dos inquiridos Artesãos Bloco 3 - 1ª questão



Concordo totalmente ■  
 Concordo de alguma forma ■  
 não concordo nem discordo ■  
 discordo de alguma forma ■  
 discordo totalmente ■

Gráfico 64 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 3 - 2ª questão



Concordo totalmente ■  
 Concordo de alguma forma ■  
 não concordo nem discordo ■  
 discordo de alguma forma ■  
 discordo totalmente ■

Gráfico 65 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 3 - 3ª questão



Gráfico 66 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 3 - 4ª questão



Gráfico 67 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 3- 5ª questão

Em termos globais e no que respeita às relações do design ecológico e do objeto artesanal, verifica-se que os artesãos na questão:

- o design ecológico deve estabelecer pontes entre as necessidades humanas, o equilíbrio ambiental, a sustentabilidade e a cultura, manifestaram com concordo totalmente 57,1%, e concordo de alguma forma com 42,9%;
- o design ecológico, como área de referência e intervenção no objeto artesanal, incide sobre a análise e o redesenho de todas as fases de transformação do produto que possam ter diferentes impactos no ambiente, manifestaram com concordo totalmente 28,6% e concordo de alguma forma com 71,4%;
- a inclusão de princípios ecológicos no processo de produção artesanal decorre do encontro entre o entendimento das tradições e dos costumes da sociedade, manifestaram com concordo totalmente 28,6% e concordo de alguma forma com 71,4%;
- o design ecológico persiste no desenvolvimento de produtos artesanais visando fundamentalmente estudos práticos que incluem a matéria-prima e as técnicas de produção, manifestaram com concordo totalmente 42,9% e concordo de alguma forma com 57,1%;



- a mensagem ecológica no objeto artesanal resulta da utilização de linguagens iconográficas próprias e facilmente identificáveis, manifestaram com concordo totalmente 50% e concordo de alguma forma com 50%;

Em conclusão da análise, ao bloco três, verificou-se, que o objetivo de Identificar quais as matérias-primas e os processos ecológicos mais eficientes na produção artesanal, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente perante a concordância de alguma forma.

<b>BLOCO 3</b> DESIGN ECOLÓGICO E OBJETO ARTESANAL	CT	CAF	NCND	DAF	DT
O design ecológico deve estabelecer pontes entre as necessidades humanas, o equilíbrio ambiental, a sustentabilidade e a cultura	57,1%	42,9%	0%	0%	0%
O design ecológico, como área de referência e intervenção no objeto artesanal, incide sobre a análise e o redesenho de todas as fases de transformação do produto que possam ter diferentes impactos no ambiente	28,6%	71,4%	0%	0%	0%
A inclusão de princípios ecológicos no processo de produção artesanal decorre do encontro entre o entendimento das tradições e dos costumes da sociedade	28,6%	71,4%	0%	0%	0%
O design ecológico persiste no desenvolvimento de produtos artesanais visando fundamentalmente estudos práticos que incluem a matéria-prima e as técnicas de produção	42,9%	57,1%	0%	0%	0%
A mensagem ecológica no objeto artesanal resulta da utilização de linguagens iconográficas próprias e facilmente identificáveis	71,4%	28,6%	0%	0%	0%

LEGENDA CT: Concorde Totalmente CAF: Concorde de Alguma Forma NCND: Não concordo nem discordo DAF: Discordo de Alguma Forma DT: Discordo Totalmente

TABELA 25 DESIGN ECOLÓGICO E OBJETO ARTESANAL. Opinião dos inquiridos, Artesãos.

Relativamente às questões do quarto bloco, os inquiridos, nas relações existente entre o designer e o artesão, demonstram a sua concordância total perante a ideia que, o trabalho do artesão caracteriza-se pela realização

manual com recurso mínimo a ferramentas e pelo controlo quase absoluto do ciclo de conceção, realização e utilização, e que o artesão entende os seus objetos como artefactos, já que se apresenta como o criador que domina todas as etapas de produção manual, com pouca ou nenhuma intervenção industrial.

No mesmo bloco, verificou-se resultados elevados em concordância total nas afirmações, o artesão distingue-se do designer pela prática quase exclusiva de atividades manuais, o designer insere-se na produção de produtos artesanais enquanto elemento de uma equipa para a qual contribui com o seu conhecimento e com o objetivo de se atingir um resultado diferenciador e na questão o designer tem a preocupação de incorporar na produção artesanal um maior valor comercial e um produto atualizado sem que perca a sua identidade.

Embora se verifique uma repartição por outras opções de escolha, não concordo nem discordo, discordo de alguma forma e discordo totalmente, os inquiridos apenas se manifestam em três opções, concordo totalmente, concordo de alguma forma e não concordo nem discordo, ficando as outras opções sem atingirem escolha em nenhuma afirmação.

Os gráficos seguintes, apresentam os resultados obtidos na amostra perante o grau de concordância.



Gráfico 68 Respostas dos inquiridos Artesãos Bloco 4 - 1ª questão



Gráfico 69 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 4 - 2ª questão



Gráfico 70 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 4 - 3ª questão



Gráfico 71 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 4 - 4ª questão



Gráfico 72 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 4 - 5ª questão

Em termos globais e no que respeita às relações entre o designer e o artesão, verifica-se que os artesãos perante a afirmação que:

- o artesanato distingue-se do designer pela prática quase exclusiva de atividades manuais, manifestaram com concordo totalmente 71,4%, e concordo

de alguma forma com 28,6%;

- o trabalho do artesão caracteriza-se pela realização manual com recurso mínimo a ferramentas e pelo controlo quase absoluto do ciclo de conceção, realização e utilização, manifestaram em globalidade com 100% concordo totalmente;

- o artesão entende os seus objetos como artefactos, já que se apresenta como o criador que domina todas as etapas de produção manual, com pouca ou nenhuma intervenção industrial, manifestaram em globalidade com 100% concordo totalmente;

- o designer insere-se na produção de produtos artesanais enquanto elemento de uma equipa para a qual contribui com o seu conhecimento e com o objetivo de se atingir um resultado diferenciador, manifestaram-se com concordo totalmente 85,7%, e concordo de alguma forma 14,3%;

- o designer tem a preocupação de incorporar na produção artesanal um maior valor comercial e um produto atualizado sem que perca a sua identidade, manifestaram com concordo totalmente, 71,4% e não concordo nem discordo 28,6%;

Em conclusão da análise, ao quarto bloco, verificou-se, que o objetivo de perceber as relações possíveis e existentes entre designers e artesãos, de forma a determinar-se a viabilidade de produção conjunta, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordância total.

<b>BLOCO 4</b> DESIGNER E ARTESÃO	CT	CAF	NCND	DAF	DT
O artesão distingue-se do designer pela prática quase exclusiva de atividades manuais	71,4%	28,6%	0%	0%	0%

O trabalho do artesão caracteriza-se pela realização manual com recurso mínimo a ferramentas e pelo controlo quase absoluto do ciclo de conceção, realização e utilização	100%	0%	0%	0%	0%
O artesão entende os seus objetos como artefactos, já que se apresenta como o criador que domina todas as etapas de produção manual, com pouca ou nenhuma intervenção industrial	100%	0%	0%	0%	0%
O designer insere-se na produção de produtos artesanais enquanto elemento de uma equipa para a qual contribui com o seu conhecimento e com o objetivo de se atingir um resultado diferenciador	85,7%	14,3%	0%	0%	0%
O designer tem a preocupação de incorporar na produção artesanal um maior valor comercial e um produto atualizado sem que perca a sua identidade	71,4%	0%	28,6%	0%	0%

LEGENDA CT: Concordo Totalmente CAF: Concordo de Alguma Forma NCND: Não concordo nem discordo DAF: Discordo de Alguma Forma DT: Discordo Totalmente

TABELA 26 DESIGNER E ARTESÃO. Opinião dos inquiridos, Artesãos.

Relativamente às questões do último bloco, os inquiridos, no âmbito da cestaria da beira interior norte como dimensões ecológicas do design aplicadas ao artesanato, responderam em forma massiva com concordância total nas afirmações, este estudo pode contribuir para evidenciar a importância do artesanato cesteiro no quadro dos fatores económicos, ambientais, culturais e sociais, com vista ao desenvolvimento de novos produtos com menor impacto ambiental e o princípio ecológico na produção cesteira consiste nos procedimentos e usos de matérias-primas naturais, em conformidade com o clima e com as culturas vegetais autóctones de cada região.

Muito embora no mesmo bloco resultam similarmente respostas, com concordância total nas afirmações, o design ecológico presente neste estudo e o desenvolvimento da cestaria é uma abordagem complexa pela restrição de recursos no âmbito dos processos construtivos e pela matéria-prima em causa, na questão a maior preocupação do design ecológico na intervenção em objetos artesanais cesteiros é manter a sua identidade, valorizada

e reforçada pelas suas raízes e tradições culturais e na questão o design ecológico, enquanto atividade, encontra no artesanato cesteiro um imenso espólio de informação e identidade, sobre o qual poderá fundamentar novas criações.

Verificando-se uma a repartição por outras opções de escolha, não concordo nem discordo, discordo de alguma forma e discordo totalmente, foram os itens com menor percentagem de respostas, embora as opções de escolha discordo de alguma forma e discordo totalmente não atingiram escolha em nenhum questão pertencente bloco algum.

Os gráficos seguintes, apresentam os resultados obtidos na amostra perante o grau de concordância.



Gráfico 73 Respostas dos inquiridos Artesãos Bloco 5 - 1ª questão



Gráfico 74 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 5 - 2ª questão

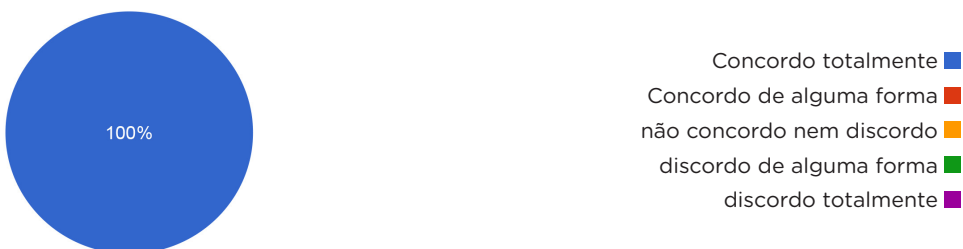


Gráfico 75 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 5 - 3ª questão



Gráfico 76 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 5 - 4ª questão



Gráfico 77 Respostas dos inquiridos Artesãos, Bloco 5 - 5ª questão

Em termos globais e no que respeita às relações do artesanato e da cultura, verifica-se que os artesãos na afirmação:

- este estudo pode contribuir para evidenciar a importância do artesanato cesteiro no quadro dos fatores económicos, ambientais, culturais e sociais, com vista ao desenvolvimento de novos produtos com menor impacto ambiental, manifestaram apenas com com 100% com concordo totalmente;
- o design ecológico presente neste estudo e o desenvolvimento da cestaria é uma abordagem complexa pela restrição de recursos no âmbito dos processos construtivos e pela matéria-prima em causa, manifestaram com concordo totalmente 71,4%, concordo de alguma forma com 14,3% e não concordo nem discordo 14,3%;
- o princípio ecológico na produção cesteira consiste nos procedimentos e usos de matérias-primas naturais, em conformidade com o clima e com as culturas vegetais autóctones de cada região, manifestaram com 100% na opção de resposta, concordo totalmente;
- a maior preocupação do design ecológico na intervenção em objetos artesanais cesteiros é manter a sua identidade, valorizada e reforçada pelas suas raízes e tradições culturais, manifestaram com concordo totalmente

85,7% e com 14,3% com concordo de alguma forma;

- o design ecológico, enquanto atividade, encontra no artesanato cesteiro um imenso espólio de informação e identidade, sobre o qual poderá fundamentar novas criações, manifestaram com concordo totalmente 85,7% e concordo de alguma forma com 14,3%.

Em conclusão da análise, ao quinto bloco, verificou-se, que o objetivo de perceber a cestaria enquanto prática artesanal que propicia o entendimento da cultura e identidade regional, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião tendencialmente na concordância total.

<b>BLOCO 5</b> CESTARIA DA BEIRA INTERIOR NORTE - DIMENSÕES ECOLÓGICAS DO DESIGN APLICADAS AO ARTESANATO	CT	CAF	NCND	DAF	DT
Este estudo pode contribuir para evidenciar a importância do artesanato cesteiro no quadro dos fatores económicos, ambientais, culturais e sociais, com vista ao desenvolvimento de novos produtos com menor impacto ambiental	100%	0%	0%	0%	0%
O design ecológico presente neste estudo e o desenvolvimento da cestaria é uma abordagem complexa pela restrição de recursos no âmbito dos processos construtivos e pela matéria-prima em causa	71,4%	14,3%	14,3%	0%	0%
O princípio ecológico na produção cesteira consiste nos procedimentos e usos de matérias-primas naturais, em conformidade com o clima e com as culturas vegetais autóctones de cada região	100%	0%	0%	0%	0%
A maior preocupação do design ecológico na intervenção em objetos artesanais cesteiros é manter a sua identidade, valorizada e reforçada pelas suas raízes e tradições culturais	85,7%	14,3%	0%	0%	0%



O design ecológico, enquanto atividade, encontra no artesanato cesteiro um imenso espólio de informação e identidade, sobre o qual poderá fundamentar novas criações	85,7%	14,3%	0%	0%	0%
--	-------	-------	----	----	----

LEGENDA CT: Concordo Totalmente CAF: Concordo de Alguma Forma NCND: Não concordo nem discordo DAF: Discordo de Alguma Forma DT: Discordo Totalmente

TABELA 27 CESTARIA DA BEIRA INTERIOR NORTE - DIMENSÕES ECOLÓGICAS DO DESIGN APLICADAS AO ARTESANATO. Opinião dos inquiridos, Artesãos.

# CONCLUSIONES

---

### **Conclusiones - Consecución de los objetivos de la investigación**

La metodología de investigación permitió en primer lugar, cruzar la información contextual recogida con un tratamiento reflexivo, en segundo lugar las aportaciones de los encuestados, diseñadores, museólogos y artesanos permitieron validar la información recogida, y en tercer lugar permitió conseguir y comprobar los objetivos definidos para este estudio.

Por esta razón, consideramos que el estudio de caso desarrollado según los objetivos definidos y propuestos para la investigación, permitieron comprender las relaciones analógicas existentes entre el diseño, objeto artesanal cestero y las dimensiones ecológicas, según el fundamento que incide en la contribución del diseño para revelar la importancia de la artesanía cestería en el marco de los factores económicos, medioambientales, culturales y sociales, con miras al desarrollo de nuevos productos con menor impacto ambiental.

El examen de la bibliografía realizada sobre el tema de la artesanía, especialmente mediante la consulta de libros, artículos científicos, revistas y los medios electrónicos reveló que los conocimientos en este ámbito son escasos, lo que demuestra la necesidad y la importancia de una profundización en este campo del conocimiento. La escasez de la bibliografía sobre la artesanía en Portugal, más precisamente en la región de estudio de Beira Interior Norte, impuso la necesidad de ampliar la búsqueda con entrevistas mediante cuestionarios.

La elaboración de los cuestionarios para los tres perfiles de participantes permitió la búsqueda y la reflexión sobre los ámbitos objeto de estudio, clarificando así la influencia del diseño en la artesanía.

El estudio presenta diferencias significativas en el número de encuestados, registrándose un mayor abanico de respuestas en los diseñadores, mientras que en el caso de los artesanos y museólogos se registra la misma cantidad de respuestas. A nuestro juicio, y por la experiencia obtenida de nuestro estudio, esta diferencia se explica por el número de museos existentes en la región de Beira Interior Norte y por el número de personas que aún se dedican a la actividad de la artesanía cesterá.

La finalidad del cuestionario entregado a los diseñadoras y artesanos era comprender las relaciones culturales e identitarias del diseño, en el desarrollo del objeto artesanal, como identidad ecológica de Beira Interior Norte.

El cuestionario entregado a los museólogos tenía el propósito fundamental de comprender las representaciones derivadas del entendimiento del objeto artesanal regional de la región centro - Beira Interior Norte, especialmente la cestería.

***Según las variables del estudio presentadas más arriba, se realizó el cruce con los objetivos específicos y generales que, a nuestro juicio, reveló la postura de los tres intervinientes respecto a los ámbitos de estudio, destacando aquí la importancia del comportamiento social y cultural de la (nuestra) sociedad.***

*De la encuesta a los diseñadores las ideas que merecen ser destacadas son las siguientes:*

- Los objetos que se afirman como cultura material son referenciales que contribuyen al conocimiento de los pueblos y de las sociedades que los desarrollan;
- La artesanía procede de fuentes de inspiración que repercuten en cultura e identidad de diferentes regiones, países y continentes y que perduran a lo largo del tiempo;

- El diseño ecológico debe establecer puentes entre las necesidades humanas, el equilibrio medioambiental, la sostenibilidad y la cultura;
- El diseñador se inscribe en la producción de productos artesanales como elemento de un equipo al que contribuye con su conocimiento y con el fin de alcanzar un resultado diferenciador;
- El principio ecológico en la producción cestera consiste en los procedimientos y usos de materias primas naturales, en función del clima y los cultivos vegetales autóctonos de cada región;
- La mayor preocupación del diseño ecológico en la intervención en objetos artesanales cesteros es mantener su identidad, valorizada y reforzada por sus raíces y tradiciones culturales.

De la encuesta a los museólogos las ideas que merecen ser destacadas son las siguientes:

- Las culturas resultan de los procesos de construcción y deconstrucción de las identidades locales;
- La identidad resulta de relaciones y transformaciones expresadas e incorporadas al desarrollo de objetos;
- La identidad cultural, basada en objetos y tradiciones, refuerza la imagen del territorio;
- La memoria constituye la dimensión inmaterial del patrimonio cultural, a su vez protagonizado por personas y objetos;
- Los objetos actúan como recuerdo o memoria afectiva, permitiéndonos reavivar el pasado;
- La artesanía difundida de una generación a otra constituye una herencia cultural y es representativa de la historia y del patrimonio regional;
- La cestería, como práctica artesanal, se ha revelado importante para el desarrollo local;
- El diseño ecológico, como actividad, encuentra en la artesanía cestera una

inmensa fuente de información e identidad, en el cual podrá basar nuevas creaciones.

De la encuesta a los artesanos las ideas que merecen ser destacadas son las siguientes:

- La artesanía procede de fuentes de inspiración que repercuten en cultura e identidad de diferentes regiones, países y continentes y que perduran a lo largo del tiempo;
- Las principales características del objeto artesanal son la utilidad, la funcionalidad, el método productivo, el desarrollo en pequeña escala y la exclusividad – en función de la cultura, la historia local y los materiales de cada región;
- La artesanía es una práctica que crea piezas originales y singulares, de las cuales emerge la combinación de condiciones y principios étnicos, culturales y económicos de cada entorno cotidiano social;
- Lo que diferencia los diferentes tipos de artesanía, otorgándole exclusividad, se deriva básicamente de la forma de concebir y producir a partir de transformaciones y reinterpretaciones históricas y materiales;
- La artesanía expresa el tiempo y el valor en un acto de creación de experiencias vividas en el pasado, que prepondera y alcanza el presente, y define la capacidad de experiencia futura;
- El trabajo del artesano se caracteriza por la realización manual, recurriendo mínimamente a herramientas y por el control casi absoluto del ciclo de concepción, realización y utilización;
- El artesano entiende sus objetos como artefactos, ya que se presenta como el creador que controla todas las etapas de producción manual, con escasa o ninguna intervención industrial;
- Este estudio puede contribuir a revelar la importancia de la artesanía cestería en el marco de los factores económicos, ambientales, culturales y sociales, con miras al desarrollo de nuevos productos con menor impacto medioambiental;

- El principio ecológico en la producción cesterá consiste en los procedimientos y usos de materias primas naturales, de conformidad con el clima y con los cultivos vegetales autóctonos de cada región.

En base a los resultados de las principales percepciones de cada cuestionario, se posicionó la viabilidad de los objetivos específicos. Este proceso resultó de la búsqueda de la concordancia de los objetivos, con los resultados de cada bloque de cada cuestionario.

En el cuestionado realizado con los diseñadores se han realizado las siguientes constataciones:

- Como conclusión del análisis del primer bloque se ha constatado que el objetivo del estudio que consistía en determinar las perspectivas, los conceptos y las relaciones del diseño con el desarrollo del objeto de diseño de base identitaria, mereció por parte de los encuestados una opinión que se repartió tendencialmente entre la concordancia total y la concordancia parcial;

- Como conclusión del análisis del segundo bloque se ha constatado que el objetivo de entender la artesanía como una actividad que expresa diferentes formas de percepción y apropiación de la realidad, mereció por parte de los encuestados una opinión que se repartió tendencialmente entre la concordancia total y la concordancia parcial;

- Como conclusión del análisis del tercer bloque se ha constatado que el objetivo de identificar las materias primas y los procesos ecológicos más eficientes en la producción artesanal, mereció por parte de los encuestados una opinión que se repartió tendencialmente entre la concordancia total y la concordancia parcial;

- Como conclusión del análisis del cuarto bloque se ha constatado que el objetivo de percibir las relaciones posibles y existentes entre diseñadores y artesanos, para determinar la viabilidad de una producción conjunta, mereció por parte de los encuestados una opinión que se repartió tendencialmente entre la concordancia total y la concordancia parcial;

- Como conclusión del análisis del quinto bloque se ha constatado que el

objetivo de percibir la cestería como una práctica artesanal que propicia el entendimiento de la cultura y la identidad regional, mereció por parte de los encuestados una opinión que se repartió tendencialmente entre la concordancia total y la concordancia parcial.

En el cuestionado realizado con los museólogos se han realizado las siguientes constataciones:

- Como conclusión del análisis del primer bloque se ha constatado que el objetivo del estudio de conocer las principales tipologías de artesanía de la región objeto de estudio, abordando los principales elementos de la cultura material e iconográfica regional, mereció por parte de los encuestados una opinión que se repartió tendencialmente entre la concordancia parcial.

- Como conclusión del análisis del segundo bloque se ha constatado que el objetivo de determinar las perspectivas, los conceptos y las relaciones del diseño con el desarrollo del objeto de diseño de base identitaria, mereció por parte de los encuestados una opinión que se repartió tendencialmente entre la concordancia total y la concordancia parcial;

- Como conclusión del análisis del tercer bloque se ha constatado, que el objetivo de entender la conceptualización del diseño contemporáneo frente a los procesos de transfiguración y transmutación derivados de la globalización mereció por parte de los encuestados una opinión que se repartió tendencialmente entre la concordancia total y la concordancia parcial;

- Como conclusión del análisis del cuarto bloque se ha constatado que el objetivo de entender la artesanía como una actividad que expresa diferentes formas de percepción y apropiación de la realidad mereció por parte de los encuestados una opinión que se repartió tendencialmente entre la concordancia parcial;

- Como conclusión del análisis del quinto bloque se ha constatado que el objetivo de percibir la cestería como una práctica artesanal que propicia el entendimiento de la cultura y la identidad regional, mereció por parte de los encuestados una opinión que se repartió tendencialmente entre la concordancia total y la concordancia parcial.



En el cuestionado realizado con los artesanos se han realizado las siguientes constataciones:

- Como conclusión del análisis del primer bloque se ha constatado que el objetivo del estudio que proponía la determinación de las perspectivas, los conceptos y las relaciones del diseño con el desarrollo del objeto de diseño de base identitaria, mereció por parte de los artesanos una opinión que se repartió tendencialmente entre la concordancia parcial y la opción de no estoy de acuerdo ni en desacuerdo;

- Como conclusión del análisis del segundo bloque se ha constatado que el objetivo de entender la artesanía como una actividad que expresa diferentes formas de percepción y apropiación de la realidad, mereció por parte de los encuestados la concordancia total;

- Como conclusión del análisis del tercer bloque se ha constatado que el objetivo de identificar las materias primas y los procesos ecológicos más eficientes en la producción artesanal, mereció por parte de los encuestados una opinión tendencialmente en la concordancia parcial;

- Como conclusión del análisis del cuarto bloque se ha constatado que el objetivo de percibir las relaciones posibles y existentes entre diseñadores y artesanos, con el fin de determinar la viabilidad de una producción conjunta, mereció por parte de los encuestados una opinión tendencialmente en la concordancia total.;

- Como conclusión del análisis del quinto bloque se ha constatado que el objetivo de percibir la cestería como una práctica artesanal que propicia el entendimiento de la cultura y la identidad regional, mereció por parte de los encuestados una opinión tendencialmente en la concordancia total.

***Finalmente, tras las conclusiones presentadas más arriba, se pretende comprender si se ha conseguido el objetivo general en base a los resultados de la investigación, fundamentando así la viabilidad de su propósito.***

Concluimos que el objetivo general que consistía en confrontar y comprobar la viabilidad de utilizar los principios del diseño ecológico en proyectos de ámbito del diseño, intentando demostrar la importancia de la incorpo-

ración de unas variables sistemáticas de índole ambiental, a partir de la evaluación de la percepción de la producción de los objetos de ámbito artesanal, se basa y se viabiliza en las respuestas obtenidas con el principio que figura en el cuestionario realizado con los diseñadores, es decir comprender las relaciones culturales e identitarias del diseño, en el desarrollo del objeto artesanal, como identidad ecológica de Beira Interior Norte, se basa y se viabiliza en las respuestas obtenidas con el principio que figura en el cuestionario realizado con los museólogos, es decir comprender las representaciones derivadas del entendimiento del objeto artesanal regional de la región centro - Beira Interior Norte, especialmente la cestería, en el marco de su identidad y herencia cultural, y se basa y se viabiliza en las respuestas obtenidas con el principio que figura en el cuestionario realizado con los artesanos, es decir comprender las relaciones culturales e identitarias del diseño, en el desarrollo del objeto artesanal como una identidad ecológica de Beira Interior Norte.

***Consideramos que nuestro estudio destaca la importancia de la actitud del diseñador con sus fundamentos y principios ecológicos, como un proceso de valorización y recuperación de la artesanía cesterá, en el que se pretende la recuperación de las herencias culturales de una identidad regional.***

### **Conclusiones - Fundamentación de la problemática de la investigación**

La temática de las relaciones del diseño ecológico con la artesanía impuso la necesidad de aplicar herramientas y metodologías relacionadas con estudios ecológicos encuadrados en diferentes variables y contextos ambientales y de concepción.

De este estudio de las relaciones surgió la demanda del problema expuesto:

- La forma en que el diseño alcanza o podrá alcanzar los conceptos de identidad y diseño, con la participación de los principios ecológicos en la artesanía, en el ámbito de la elaboración del objeto artesanal en el contexto regional portugués.

La búsqueda de respuestas para la problemática de la investigación dio origen al contenido de los cuestionarios entregados y a las siguientes notas complementarias de las conclusiones:

- El trabajo relacional entre diseñadores y artesanos en la creación de objetos innovadores de base identitaria, cultural y ecológica es de un gran valor en la actividad artesanal de Beira Interior Norte;
- La determinación de las visiones, los conceptos y las relaciones del diseño como identidad valorizan el desarrollo del objeto artesanal ecológico como identidad portuguesa;
- El conocimiento y la comprensión de lo que coexiste y diferencia los procesos de diseño y de fabricación artesanal ayuda al desarrollo de objetos artesanales.

***A nuestro entender, las mencionadas notas confirman la presencia del diseño y de sus principios ecológicos como fundamentos en la materialización del objeto artesanal en la transmisión de herencias e identidades culturales de las regiones.***

#### **Limitaciones a la investigación y recomendaciones para futuros estudios**

Las limitaciones padecidas durante esta tesis, y que reflejarán un mayor esfuerzo, están relacionadas con los siguientes puntos:

- La bibliografía relacionada con el tema de la artesanía;
- La bibliografía relacionada con la relación diseño y artesanía;
- La bibliografía relacionada con el tema de la artesanía portuguesa ;
- La bibliografía relacionada con el tema de la artesanía de la región de BIN;
- La inexistencia entre estudios de caso de intervención del diseño en la artesanía de BIN;
- La ausencia de respuesta de los encuestados en los museos en las fechas

previstas de la investigación.

Para luchar contra estas limitaciones fue necesario un estudio profundo de la teoría, con una alta definición en el ámbito de la cultura, las identidades y herencias culturales, la etnografía, la artesanía regional y nacional, las relaciones y los principios ecológicos con las metodologías de diseño y con las relaciones del diseñador con los artesanos.

En la elaboración de los cuestionarios reconocemos asimismo los desafíos a los que lo que hubo que enfrentarse debido a la naturaleza y las especificidades de las áreas en cuestión.

Como trabajo futuro de investigaciones se recomienda el estudio de la materialización de los contenidos presentados en esta tesis en el ámbito de la teoría y de la información adquirida en el estudio de caso, para su materialización con objetos artesanales de identidad regional, elaborados por las relaciones existentes entre diseñadores, artesanos, diseño ecológico y procesos artesanales de producción. Entendiendo que este desafío de estudio se ha ampliado a todas las zonas regionales de nuestro país, Portugal.

El desafío propuesto debe ser entendido como una posible inspiración para estudios a realizar en el futuro por diseñadores en el ámbito del desarrollo de proyectos en el área del diseño de productos y equipos.

En una perspectiva más teórica se recomienda un estudio sobre el diseño de cultura portuguesa donde se manifiesten reflexiones sobre la creación de nuevos objetos de herencias culturales de naturaleza artesanal ecológica, que correspondan a cualquier actividad de la vida cotidiana.

# CONCLUSÕES

---

### **Conclusões - Aquisição dos objetivos da investigação**

A metodologia de investigação possibilitou, em primeiro lugar, o cruzamento da informação contextual recolhida com um tratamento reflexivo, em segundo lugar com os contributos dos inquiridos, designers, museólogos e artesãos permitiu a validação da informação recolhida e em terceiro lugar, conduziu para que os objetivos definidos para este estudo, fossem alcançados e comprovados.

Por essa razão, consideramos que o estudo de caso desenvolvido segundo os objetivos definidos e propostos para a investigação, permitiram o entendimento das relações analógicas existentes entre o design, objeto artesanal cesteiro e as dimensões ecológicas, segundo o fundamento que incide na contribuição do design para evidenciar a importância do artesanato cesteiro no quadro dos fatores económicos, ambientais, culturais e sociais, com vista ao desenvolvimento de novos produtos com menor impacto ambiental.

Da revisão da bibliografia efetuada sobre o tema artesanato, nomeadamente através da pesquisa em livros, artigos científicos, revistas e nos meios digitais, resultou o entendimento reduzido do conhecimento neste campo, o que demonstra a necessidade e importância do aprofundamento nesta área. A escassez de bibliografia sobre o artesanato em Portugal mais precisamente, na região de estudo Beira Interior Norte, dirigiu a carência de ampliar a pesquisa através de inquéritos por questionários.

A elaboração dos questionários aos três diferenciadores, participantes, permitiu a pesquisa e a reflexão sobre âmbitos em estudo clarificando assim, a influência do design no artesanato.

O estudo apresenta diferenças significativas no número de inquiridos, visualizando-se um maior leque de respostas nos designers e para os artesãos e museólogos o mesmo número de respostas. No nosso entender e pela experiência resultante do nosso estudo, explicamos esta divergência pelo número de Museus existentes na região Beira Interior Norte e pelo número de pessoas, que hoje em dia ainda, se dedicam à atividade do artesanato cesteiro.

Pretendeu-se entender no questionário administrado aos designers e artesãos, a compreensão das relações culturais e identitárias do design, no desenvolvimento do objeto artesanal, enquanto identidade ecológica da Beira Interior Norte.

O questionário administrado aos museólogos, teve como propósito fundamental a compreensão das representações decorrentes do entendimento do objeto artesanal regional da região centro - Beira Interior Norte, designadamente a Cestaria.

**Segundo as variáveis de estudo apresentadas anteriormente, realizou-se o cruzamento com os objetivos específicos e com o objetivo geral, que no nosso entender expressou a postura dos três intervenientes perante os âmbitos de estudo, salientando aqui a importância do comportamento social e cultural da (nossa) sociedade.**

*Da inquirição aos designers, as ideias fortes a reter são:*

- Os objetos que se afirmam enquanto cultura material são referenciais que contribuem para o conhecimento dos povos e das sociedades que os desenvolvem;
- O artesanato resulta de fontes de inspiração que se repercutem em cultura e identidade de diferentes regiões, países e continentes e que perduram ao longo do tempo;

- O design ecológico deve estabelecer pontes entre as necessidades humanas, o equilíbrio ambiental, a sustentabilidade e a cultura;
- O designer insere-se na produção de produtos artesanais enquanto elemento de uma equipa para a qual contribui com o seu conhecimento e com o objetivo de se atingir um resultado diferenciador;
- O princípio ecológico na produção cesteira consiste nos procedimentos e usos de matérias-primas naturais, em conformidade com o clima e com as culturas vegetais autóctones de cada região;
- A maior preocupação do design ecológico na intervenção em objetos artesanais cesteiros é manter a sua identidade, valorizada e reforçada pelas suas raízes e tradições culturais.

*Da inquirição aos museólogos, as ideias fortes a reter são:*

- As culturas decorrem dos processos de construção e desconstrução das identidades locais;
- A identidade resulta de relações e de transformações expressas e incorporadas no desenvolvimento de objetos;
- A identidade cultural, baseada em objetos e tradições, reforça a imagem do território;
- A memória constitui a dimensão imaterial do património cultural, por sua vez protagonizado por pessoas e objetos;
- Os objetos atuam como lembrança ou memória afetiva, permitindo-nos reavivar o passado;
- O artesanato difundido de geração em geração constitui herança cultural e é representativo da história e do património regional;
- A cestaria, enquanto prática artesanal, revelou-se importante para o desenvolvimento local;
- O design ecológico, enquanto atividade, encontra no artesanato cesteiro um imenso espólio de informação e identidade, sobre o qual poderá funda-



mentar novas criações.

*Da inquirição aos artesãos, as ideias fortes a reter são:*

- O artesanato resulta de fontes de inspiração que se repercutem em cultura e identidade de diferentes regiões, países e continentes e que perduram ao longo do tempo;
- As principais características do objeto artesanal são a utilidade, a funcionalidade, o método produtivo, o desenvolvimento em pequena escala e a exclusividade – em função da cultura, da história local e dos materiais de cada região;
- O artesanato é uma prática que resulta em peças originais e singulares, das quais emerge a conjugação de condições e princípios étnicos, culturais e económicos de cada quotidiano social;
- O que diferencia os diferentes tipos de artesanato, conferindo-lhe exclusividade, resulta basicamente da forma de o conceber e produzir a partir de transformações e reinterpretações históricas e materiais;
- O artesanato expressa o tempo e o valor num ato de criação de experiências vividas no passado, que prepondera e atinge o presente, e define a capacidade de experiência futura;
- O trabalho do artesão caracteriza-se pela realização manual com recurso mínimo a ferramentas e pelo controlo quase absoluto do ciclo de conceção, realização e utilização;
- O artesão entende os seus objetos como artefactos, já que se apresenta como o criador que domina todas as etapas de produção manual, com pouca ou nenhuma intervenção industrial;
- Este estudo pode contribuir para evidenciar a importância do artesanato cesteiro no quadro dos fatores económicos, ambientais, culturais e sociais, com vista ao desenvolvimento de novos produtos com menor impacto ambiental;
- O princípio ecológico na produção cesteira consiste nos procedimentos e

usos de matérias-primas naturais, em conformidade com o clima e com as culturas vegetais autóctones de cada região.

Face aos resultados das percepções fortes retidas de cada questionário, posicionou-se a exequibilidade dos objetivos específicos. Este processo resultou da procura da concordância dos objetivos, com os resultados de cada bloco de cada questionário.

*No questionário aos designers, verificam-se as seguintes comprovações,*

- Em conclusão da análise, ao primeiro bloco, verificou-se, que o objetivo do estudo que proponha a determinação das perspetivas, conceitos e relações do design com o desenvolvimento do objeto de design de base identitária, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordância total e a concordância de alguma forma;

- Em conclusão da análise, ao segundo bloco, verificou-se, que o objetivo de entender o artesanato como atividade que expressa diferentes modos de percepção e apropriação da realidade, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordância total e a concordância de alguma forma;

- Em conclusão da análise, ao bloco três, verificou-se, que o objetivo de Identificar quais as matérias-primas e os processos ecológicos mais eficientes na produção artesanal, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordância total e a concordância de alguma forma;

- Em conclusão da análise, ao quarto bloco, verificou-se, que o objetivo de perceber as relações possíveis e existentes entre designers e artesãos, de forma a determinar-se a viabilidade de produção conjunta, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordância total e a concordância de alguma forma;

- Em conclusão da análise, ao quinto bloco, verificou-se, que o objetivo de perceber a cestaria enquanto prática artesanal que propicia o entendimento da cultura e identidade regional, mereceu por parte dos inquiridos uma

opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordância total e a concordância de alguma forma.

*No questionário aos museólogos, verificam-se as seguintes comprovações,*

- Em conclusão da análise, ao primeiro bloco, verificou-se, que o objetivo do estudo de conhecer as principais tipologias de artesanato da região em estudo, abordando os principais elementos da cultura material e iconográfica regional, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se manifestou tendencialmente entre a concordância de alguma forma;

- Em conclusão da análise, ao segundo bloco, verificou-se, que o objetivo de determinar as perspectivas, conceitos e relações do design com o desenvolvimento do objeto de design de base identitária, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordância total e a concordância de alguma forma;

- Em conclusão da análise, terceiro bloco, verificou-se, que o objetivo de entender a conceptualização do design contemporâneo face aos processos de transfiguração e transmutação decorrentes da globalização mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordância total e a concordância de alguma forma;

- Em conclusão da análise, ao quarto bloco, verificou-se, que o objetivo de entender o artesanato como atividade que expressa diferentes modos de perceção e apropriação da realidade mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que tendencialmente na concordância de alguma forma;

- Em conclusão da análise, ao quinto bloco, verificou-se, que o objetivo de perceber a cestaria enquanto prática artesanal que propicia o entendimento da cultura e identidade regional, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordância total e a concordância de alguma forma.

*No questionário aos artesãos, verificam-se as seguintes comprovações,*

- Em conclusão da análise, ao bloco um, verificou-se, que o objetivo do estudo que proponha a determinação das perspectivas, conceitos e relações

do design com o desenvolvimento do objeto de design de base identitária, mereceu por parte dos artesãos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordo de alguma forma e não concordo nem discordo;

- Em conclusão da análise, ao segundo bloco, verificou-se, que o objetivo de entender o artesanato como atividade que expressa diferentes modos de percepção e apropriação da realidade, mereceu por parte dos inquiridos a concordância total;

- Em conclusão da análise, ao bloco três, verificou-se, que o objetivo de Identificar quais as matérias-primas e os processos ecológicos mais eficientes na produção artesanal, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente perante a concordância de alguma forma;

- Em conclusão da análise, ao quarto bloco, verificou-se, que o objetivo de perceber as relações possíveis e existentes entre designers e artesãos, de forma a determinar-se a viabilidade de produção conjunta, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião que se repartiu tendencialmente entre a concordância total;

- Em conclusão da análise, ao quinto bloco, verificou-se, que o objetivo de perceber a cestaria enquanto prática artesanal que propicia o entendimento da cultura e identidade regional, mereceu por parte dos inquiridos uma opinião tendencialmente na concordância total.

***Finalmente, após as conclusões apresentadas anteriormente, pretende-se compreender a aquisição do objetivo geral perante os resultados da investigação, fundamentando assim a viabilidade do seu propósito.***

Concluímos que o objetivo geral que incidente no confronto e na viabilidade da utilização dos princípios do design ecológicos em projetos de âmbito do design, que tendem a demonstrar a importância da inclusão de variáveis sistemáticas de natureza ambiental, a partir da avaliação da percepção da produção dos objetos de âmbito artesanal, fundamenta-se e viabiliza-se nas respostas inquiridas com o princípio existente no questionário feito aos designers, o de compreender as relações culturais e identitárias do design, no desenvolvimento do objeto artesanal, enquanto identidade ecológica

da Beira Interior Norte, fundamenta-se e viabiliza-se nas respostas inquiridas com o princípio existente no questionário feito aos museólogos, o de compreender as representações decorrentes do entendimento do objeto artesanal regional da região centro - Beira Interior Norte, designadamente a cestaria, no quadro da sua identidade e herança cultural e fundamenta-se e viabiliza-se nas respostas inquiridas com o princípio existente no questionário feito aos artesãos, o de compreender as relações culturais e identitárias do design, no desenvolvimento do objeto artesanal, enquanto identidade ecológica da Beira Interior Norte.

*Somos do entendimento, que o nosso estudo acentua a importância da atitude do designer com seus fundamentos e princípios ecológicos, como um processo de valorização e recuperação do artesanato cesteiro, onde se entende o reavivar das heranças culturais de uma identidade regional.*

### **Conclusões - Fundamentação da problemática da investigação**

A temática das relações do design ecológico com o artesanato, demandou a necessidade de aplicação de ferramentas e metodologias ligadas a estudos ecológicos enquadrados em diferentes variáveis e contextos ambientais e de conceção.

Deste estudo de relações existiu a demanda do problema exposto:

- A maneira como o design atinge ou poderá atingir, os conceitos de identidade e design, com a participação dos princípios ecológicos no artesanato, no âmbito da elaboração do objeto artesanal no contexto regional português.

A procura de respostas para a problemática da investigação, deu origem ao conteúdo dos questionários ministrados e às seguintes notas completares da conclusões:

- O trabalho relacional entre designers e artesãos na criação de objetos

inovadores de base identitária, cultural e ecológica é de grande valorização na atividade artesanal da Beira Interior Norte;

- A determinação das visões, os conceitos e as relações do design como identidade, valorizam o desenvolvimento do objeto artesanal ecológico como identidade portuguesa;
- O conhecimento e a compreensão do que coexiste e diferencia os processos de design e de fabrico artesanal auxiliam o desenvolvimento de objetos artesanais.

*É do nosso entender que as notas nomeadas, vêm confirmar a presença do design e dos seus princípios ecológicos como fundamentos na materialização do objeto artesanal na transmissão de heranças e identidades culturais das regiões.*

#### **As limitações à investigação e recomendações para futuros estudos**

As limitações sentidas ao longo desta tese e que traduziram num esforço acrescido, envolveram seguintes pontos:

- A bibliografia identificada sobre o tema artesanato;
- A bibliografia identificada sobre a relação design e artesanato;
- A bibliografia identificada sobre o tema artesanato Português;
- A bibliografia identificada sobre o tema artesanato da região da BIN;
- A inexistência entre estudos casos intervenção do design no artesanato da BIN;
- A não resposta dos inquiridos aos museus nas datas previstas da investigação.

Para combater estas limitações foi necessário um estudo aprofundado da teoria, com forte definição no âmbito da cultura, das identidades e heran-

ças culturais, da etnografia, do artesanato, do artesanato regional e nacional, das relações e princípios ecológicos com as metodologias do design e com as relações do designer com artesões.

Na elaboração dos questionários também reconhecemos os desafios pela natureza e especificidades das áreas em questão.

Como trabalho futuro de investigação, recomenda-se o estudo da materialização dos conteúdos apresentados nesta tese no âmbito da teoria e da informação adquirida no estudo de caso, para a sua materialização em concretização de objetos artesanais de identidade regional, elaborados pelas relações existentes entre, designers, artesões, design ecológico e processos artesanais de produção. Sendo este desafio de estudo alargado a todas as zonas regionais do nosso país, Portugal.

O desafio proposto, deve ser entendido como uma possível inspiração para estudos a realizar no futuro por designers no âmbito do desenvolvimento de projetos na área do design de produto e de equipamento.

Numa perspetiva mais teórica recomenda-se um estudo sobre o design de cultura portuguesa onde se manifeste reflexões sobre a criação de novos objetos de heranças culturais de natureza artesanal ecológica, que correspondam a qualquer atividade do quotidiano.

# BIBLIOGRAFIA

---



Acciaiuoli, M. (2000). *O Tempo do Design - As Exposições de Propaganda nos Anos 30*. (CPD, Ed.) Lisboa: Anuário 2000.

Aicher, O. & Krampen, M. (1995). *Sistemas de signos en la comunicacion visual*. Naucalpan, México: G. Gili, Ed.

Aliste, J. M., Rei, C. M., & Baptista, A. M. (2008). *Directorio Transfronteirizo de Productores Ecológicos y Artesanales. Salamanca, Beira Interior Norte y Douro Superior*. Salamanca: Diputación de Salamanca. Organismo Autónomo de Empleo y Desarrollo Rural.

Almeida, C. (2006). *Ecologia Industrial, Conceitos e Aplicações*. São Paulo: E. B. Ltda, Ed.

Almeida, V. M. (2014). *Design Et Al, Dez Perspectivas Contemporâneas* (1ª edição ed.). (G. Ieya, Ed.) Lisboa, Alragide: Dom Quixote.

Almeida, V. (2009). *O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974*. Tese de Doutoramento em Belas-Artes (Especialidade de Design de Comunicação). Lisboa: FBAUL.

Alonso, I. C. *Guía de las Plantas Cesteables de Galicia*. Lugo: Centro de Artesanía e Deseño - Inludes.

Amaral, R. (2002). *Fernando Brízio Design/Designer*. arqa—Arquitectura e Arte Contemporâneas — Portuguese Contemporary Architecture and Art Magazine , 11.

- Andresen, S. d. (2014). *O Nome das Coisas*. Lisboa: E. Caminho, Ed.
- Araújo, M. (1995). *Engenharia e Design do Produto*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Augé, M. (1994). *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Papyrus: C. T. Século, Ed.
- Baptista, S. I. (2007). *Meios para a valorização do produto com base no património cultural*. Obtenção do grau de Mestre em Design, Materiais e Gestão do Produto. Aveiro: Universidade de Aveiro Departamento de comunicação e Arte.
- Barauna, D., & Silveira, J. (2006). *A interferência do Profissional de Design na Produção Artesanal*. Paraná: 7º Congresso de Pesquisa & Desenvolvimento em Design.
- Barbiere, J. C. (1997). *Desenvolvimento e meio ambiente: as estratégias de mudança da agenda 21*. Petrópolis: Vozes, Ed.
- Barnzi, A., & Modernità, D. (2006). *Mondo del Progetto all'Inizio del XXI secolo*. Milano: Skira, Ed.
- Barros, L., & Magalhães, C. (2006). *Design e Artesanato: as trocas possíveis*. Dissertação (Mestrado em Design) . Rio de Janeiro: Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- Barroso, E. (1999). *Design, Identidade Cultura e Artesanato*. Primeira Jornada da Iberoamericana de Design no Artesanato.
- Baudrillard, J. (2003). *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, Ed.
- Baudrillard, J. (2012). *O sistema dos Objetos*. (5ª edição ed.). São Paulo: Perspectiva, Ed.
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Beer, S. (1975). *Platform for Change*. London: J. W. & Sons, Ed.
- Boas, V. (2002). *A identidade e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano.

- Bonsiepe, G. (2013). *Design, Cultura e Sociedade*. São Paulo: Blucher, Ed.
- Bonsiepe, G. (1975). *Teoria e Práticas do Design Industrial* (Junho 1992 ed.). (G. F. Editore, Ed.) Milão: Centro Potuguês de Design.
- Borges, A. (2011). *Design + Artesanato* (1ª edição ed.). (E. T. Nome, Ed.) São Paulo: LBTM.
- Borges, A. (2003). *Designer não é personal trainer*. (2ª edição ed.). São Paulo: E. Rosari, Ed.
- Branco, J. (2004). *Artesanato e Design percerias com futuro? In A Alma do Design*. Lisboa: Centro Português Design.
- Brandão, P. (2003) *Best of 180 produtos de design português*. Lisboa: Centro Português Design
- Brandes, U., Stich, S., & Wender, M. (2009). *Design by Use*. New York: B. V. AG, Ed.
- Brown, t. (2009). *Change by Design*. New York: E. Harper, Ed.
- Burdek, B. (2011). *História, Teoria e Prática do Design de Produtos*. São Paulo: E. E. Ltda, Ed.
- Canclini, N. G. (2008). *Culturas híbridas*. (4ª Ed. ed.). São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.
- Cardoso, R. (2001). *Design para um mundo Complexo*. São Paulo: In C. Nairy, Ed.
- Cardoso, R. (2011). *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Bluche, Ed.
- Cayatte, H. (2000). *Identidade específica (nacional) vs "universal". Observar o Design*. Lisboa: C. Centro Português de design.
- Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Centro (2010). *Roteiro dos Museus e Espaços Museológicos da Região Centro*. C. d. Centro, Ed.

- Childers, E. (1990). *The cultural decade - culture and design*. Berlin: E. & Sohn, Ed.
- Chiti, J. F. (2003). *Artesania, Folklore y Arte Popular*. In E. Buenos Aires: Condorhuasi, Ed.
- Correia, A., Pires, A., Oliveira, C., Ferreira, C., Teixeira, D., Gaspar, F., et al. (2013). *Idades Entrelaçadas, Formas e Memórias das Artes de Trabalhar Fibras Vegetais*. Lisboa: I. P. IEFPP - Instituto do Emprego e Formação Profissional, Ed.
- Cuche, D (1999). *A noção de Cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC,-De.,&V. Ribeiro
- Cunha, G. (2011). *Artesanato - questões da comercialização*. Coimbra: C. d. Cearte, Ed.
- Douglas., M., & Isherwood, B. (2009). *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: E. UFRJ., Ed.
- Eguchi,C., & Pinheiro, J. (2010) *Design versus Artesanato: identidade e contrastes*. São Paulo: Vi Congresso Internacional de Pesquisa em Design.
- Erlhoff, M., & Marshall, T. (2008). *Design dictionary: perspectives on design terminology*. Berlin: Birkhauser, Ed.
- Estrada, M. (2000). *Design: o melhor amigo do homem*. São Paulo: Revista Ícaro Brasil.
- Featherstone, M. (2001). *Cultura globale : Nazionalismo, globalizzazione e modernità*. Roma: E. Seam, Ed.
- Felgueiras, M. M. (2006). *Interacção Design\_Artesanato, Proposta de uma interface*. Tese de Mestrado, Design e Marketing. Barcelos: Universidade do Minho.
- Ferrão, P. C., & Figueiredo, J. M. (2000). *A Ecologia Industrial e o Automóvel em Portugal*. Oeiras: C. Editora, Ed.
- Ferreira, A., Neves, M., Teixeira, S., & Rodrigues, C. (2012). *Design e Artesa-*

nato: um projeto sustentável. Rio de Janeiro: Redige.

Ferreira, A., Neves, M., Teixeira, S., & Rodrigues, C. (2010). *Artesanato têxtil e o design de interiores, percepções de valor dos consumidores portugueses*. Porto: International Conference Global Fashion: Creative and Innovative Contexts.

Ferreira, J. (2002). *Design e Identidade Cultural: caso de estudo sobre o projeto "Marinha Grande - Mglass"*. Dissertação de Mestrado em Design de Produto. Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto

Ferreira, J. M. (1983). *Artesanato, cultura e desenvolvimento regional, um estudo de campo e três ensaios breves*. Lisboa: I. N.-c. Moeda, Ed.

Ferreira, P. C. (2010). *Design Conceptual na era pós - Industrial : " A forma segue o conceito."* Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Design de produto. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

Fiksel, J. (1996). *Design for environment: creating eco-efficient products and processes*. New York: McGraw-Hill, Ed.

Filipe, R. A. (2006). *Transposição dos Objectos Tradicionais para a Contemporaneidade*. Dissertação (Mestrado em Design de Produto). Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa.

Flusser, V. (2010). *Uma filosofia do design, a forma das coisas*. Lisboa: R. D'Água, Ed.

Fontales, C. (2013). *Más que cestos. Cestería española*. Espanha: Rotura.

Franzato, C. (2011). *Explorando o potencial reflexivo e dialético do projeto*. São Paulo: Tessituras & Criação.

Freitas, A., Costa, A., & Menezes, M. (2008). *O design e a produção artesanal na pós - modernidade. 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Paulo: Associação de Ensino e Pesquisa de Nível superior de Design do Brasil.

Gaimeiro, J. (2009). *Aplicação do Conceito de Ecologia Industrial ao Sis-*

*tema de Gestão Integrada: Vantagens e Melhorias Ambientais Associadas.* International Workshop Advances In Cleaner Production. “Key elements for a sustainable world: energy, water and climate change”. São Paulo: Universidade de São Paulo

Galdino, F. (2007). *Etnografia aplicada ao design*. São Paulo: A. R. Design, Ed.

Geertz, C. (1989). *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, Ed.

Gomes, A. C. (2009). *A construção contínua de competências*. Tese de Doutorado em Engenharia Têxtil, Ramo Gestão e Design. Braga: Universidade do Minho

Gomes, A. C. (2003). *Design em Portugal. Qualidade e Ensino*. Castelo Branco: E. IPCB, Ed.

Gonçalves, J. R. (2007). *Teorias antropológicas e objetos materiais*. Rio de Janeiro: Departamento de museus e centros culturais.

Grácio, A., Guedes, L., & Rodrigues, S. (2011). *Design Vs. Artesanato*. VI Congresso Internacional de Pesquisa em Design. Lisboa: CIPED.

Grilo, M. M. *Artesanato no Conselho da Guarda*. Guarda: N. A. Guarda, Ed.

Gutierrez, M. J. (2011). *Design e herança cultural , “pensar local para “agir global.”* Dissertação para obtenção de grau de Mestre em Design de Produto. Lisboa: Universidade técnica de Lisboa.

Hall, S. (1999). *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DPeA.

Herscovici, A. (2001). *Identidade: alguns questionamentos*. Capixaba: Escritos de Vitória.

Kruber, G. (2004). *A forma do tempo*. Nova Vega. Lisboa

Kruchen, L. (2009). *Design e Território: valorização de identidade e produtos locais*. São Paulo: Studio Nobel.

Kuoni, B. (1981). *Cestería tradicional ibérica*. Barcelona: E. d. serbal, Ed.

- Laplantine, F. (1998). *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense, Ed.
- Laraia, R. (1986). *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, Ed.
- Lee, K. (2005). *Eco Design, Best Practice of ISO / TR 14062*. Eco-product Research Institute(ERI). Coreia do Sul: Ajou University.
- Lima, R. G. (2002). *Artesanato, produção e mercado: uma via de mão dupla*. São Paulo: P. d. Solidário, Ed.
- Lipovetsky, G. (1989). *O império do efêmero: A moda e o seu destino nas sociedades modernas*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Lobach, B. (2001). *Design industrial, Bases para a configuração dos produtos industriais*. Rio de Janeiro: E. B. Ltda, Ed.
- Lowe, A. (2004). *Ecological Genetics: Design, Analysis, and Application*. Oxford: B. S. Ltd, Ed.
- M.M.S. Natário, A. M. (2010). *A valorização dos recursos endógenos no desenvolvimento dos territórios rurais*. Faro: Pluris, The challenges of planning in a web widw world.
- MacMillan, I., & McGrath, R. (1996). *Discover your products' hidden potential*. Harvard: B. Review, Ed.
- Magalhães, F. (2005). *Museus, patrimônio e identidade. Ritualidade, educação, conservação, pesquisa, exposição*. Porto: P. e. Lda, Ed.
- Manzini, E. & Vezzoli, C. (2002). *O desenvolvimento de produtos sustentáveis*. São Paulo: UPS, Ed.
- Marconi, M.D., & Lakatos, E. M. (2006). *Metodologias do trabalho Científico*. São Paulo: E.A.S.A.
- Mcdonough, W., & M.Braungart. (2002). *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. Nova Iorque: N. P. Press, Ed.
- Mills, C. W. (2009). *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: J. Z. Ed., Ed.

- Misuko, M. O. (2004). *Design, Cultura e Identidade, no contexto da globalização*. Revista Design em Foco. Bahia: Universidade do Estado da Bahia.
- Moraes, D. (2006). *Limites do Design*. São Paulo: Studio Nobel.
- Morozzi, P. S. C.(1999). *Museu do design*. Lisboa: Museu do design.
- Morteo, E. (2009). *Petit Encyclopédie du Design*. Paris: É. Solar, Ed.
- Moura, A. N. (2011). *A influência da cultura, da arte e do artesanato brasileiros no design nacional contemporâneo: um estudo da obra dos irmãos campana*. Belo Horizonte: Programa de Pós Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Design.
- Mozota, B. (2002). *Design and competitive edge: a model for design excellence in European*. London: Academic Review.
- Munari, B. (1981). *Das coisas Nascem coisas*. Lisboa: Edições 70, Ed.
- Neto, E. B. (2000). *O que é artesanato*. Curso Artesanato, Módulo 1.
- Nojima, V. (2010). *Design, comunicação e semiótica*. Rio de Janeiro: E. 2AB, Ed.
- Norman, D. A. (2008). *Design emocional: por que adoramos ( ou detestamos) os objectos do dia a dia*. Rio de Janeiro: Rocco, Ed.
- Norman, D. A., & Draper, S. W. (1989). *User centered system design: new perspectives on human-computer interaction*. London: L.E. Associates, Ed.
- Oliveira, E. V. (1983). *Alfaia Agrícola Portuguesa*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica de Etnologia.
- Ono, M. (2006). *Design e cultura: sintonia essencial*. Curitiba: Edição da autora.
- Ortiz, R. (1994). *Cultura brasileira & identidade nacional*. (5ª edição ed.). São Paulo: E. Brasiliense, Ed.
- Paiva, B. (2012). *Design e Urbanidade, Cumplicidades do Programa Polis. Tese de Doutoramento em design*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa,



Faculdade de Arquitectura.

Papanek, V. (1995). *Arquitectura e Design*. Lisboa: Edições 70.

Parra, P. (2014). *Design Et Al, Dez Perspectivas Contemporâneas*. (1ª edição ed.). (G. Leya, Ed.) Lisboa, Alfragide: D. Quixote.

Pato, A. M. (n.d.). *A Problemática do Design em Portugal, Responsabilidade Cultural e Social do Designer*. Dissertação para obtenção do Grau de Mestre. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação.

Pereira, T. F. (2011). *Desenvolvimento do Artesanato de Peniche*. Mestrado em Gestão do Território e Urbanismo. Lisboa: Universidade de Lisboa Instituto de Geografia e Ordenamento do Território.

Perreira, V. G. (2008). *O design e o desejo: o sentido de desejo e o poder de desperta-lo através do design*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Pichler, R. F., & Mello, C. I. (2004). *O design e a valorização da identidade local*. Porto Alegre: Revista Design & Tecnologia.

Pires, A., & Cardoso, A. P. (2003). *Cestos com asas*. Guarda, Gonçalo: N. d. Câmara Municipal da Guarda, Ed.

Platcheck, E. R. (2012). *Design Industrial, Metodologias de ecodesign para o desenvolvimento de produtos sustentáveis*. Sao Paulo: E. A. S.A., Ed.

Poeiras, F. (2008). *Projecto experimenta o campo*. Vila Velha de Ródão: CENTA - Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas.

Portuguesa, D. d. (2009). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: P. Editora, Ed.

Providência, F. (2014). *Design Et Al, Dez Perspectivas Contemporâneas*. (1ª edição ed. ed.). (G. Leya, Ed.) Alfragide: Dom Quixote.

Providência, F. (2001). *Reinventar a Matéria, exposição de design*. Lisboa: Centro Português de Design e ESAD Matosinhos.

Quintela, P. (2013). *Processos de “patrimonialização” do design em Portu-*

*gal: algumas reflexões*. In C. d. trabalhos (Ed.). IV Colóquio Internacional de Doutorandos/as do CES.

Ramos, G. (2015). *Artes e Ofícios Portuguese Caminhos de Inovação FIA 2015*. Portugal: I. P. Instituto de Emprego e Formação Profissional, Ed.

Rigueiral, C. (2008). *Design & Moda. Um estudo sobre a cadeira produtiva da moda*. Monografia em Ciências Económicas. São Paulo: Universidade Federal de Santa Catarina.

Russo, B., & Hekkert, P. (2008). *Sobre amar um produto: os princípios fundamentais. Design ergonomia e emoção*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj.

Santos, M. (2001). *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, Ed.

Santos, R. A. (2001). *Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter- identidade em Entre Ser e Estar: Raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: E. Afrontamento, Ed.

Sarykova, Z. S. (2005). *Archeologie a muzeologie*. Brno: Masarykova Univerzita.

Schneider, B. (2010). *Design - uma introdução: o design no contexto social, cultural e económico*. São Paulo: Blucher.

Schon, D. A. (1983). *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*. New York: B. Books, Ed.

Silveira, E., & Cunha, J. (2011). *O artesanato urbano e sua relação com o artesanato tradicional e o design*. VI Congresso Internacional de Pesquisa em design. Lisboa: CIPED.

Soeiro, T. (2009). *A cestaria tradicional em Penafiel*. Lisboa: Portugalia, Ed.

Sousa, F. D. (2010). *A intervenção do design no artesanato. Estudo da actividade cesteira em Portugal*. In D. d. Porto (Ed.), Dissertação submetida para satisfação parcial dos requisitos ao grau de Mestre em Design Industrial. Porto: Universidade do Porto

- Sousa, R. (1995). *Didáctica da Educação Visual*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Souto, M. H. (1992). *O Design Moderno em Portugal* (Vol. nº1). (C. P. Design, Ed.) Lisboa: in Cadernos de Design.
- Straub, E., & Castilho, M. (2010). *Conexões*. (I. Editorial, Ed.) Curitiba, Brasil.
- Ulmann, R. A. (1991). *Antropologia: o homem e a cultura*. Petrópolis: Vozes.
- Wasson, C. (2000). *Ethnography in the field of Design*. New York: H. organization, Ed.
- Yeang, K. (2001). *El Rascacielos ecológico*. Barcelona: S. Editorial Gustavo Gil, Ed.

## WEBGRAFIA

- AND. Associação Nacional de Designers. Obtido de Associação Nacional de Designers: <http://www.and.org.pt> Obtido em 10 de Outubro de 2014.
- Artesanato Regional. Obtido de <http://www.cm-fornosdealgodres.pt/turismo/artes/Paginas/default.aspx>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.
- Artesanato. (s.d.). Obtido de <http://www.cm-meda.pt/turismo/Paginas/Artesanato.aspx>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.
- Artesanato. (s.d.). Obtido de <http://www.cm-meda.pt/turismo/Paginas/Artesanato.aspx>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.
- Artesanato. (s.d.). Obtido de <http://www.cm-fozcoa.pt/index.php/o-concelho/artesanato>. Obtido em 4 de Dezembro de 2014.
- Braida, F. *Design como forma simbólica e como fenómeno de linguagem: uma conceituação possível*. Obtido de [http://www.ufjf.br/frederico\\_braida/files/2011/02/2009\\_Design-como-forma-simb%C3%B3lica-e-como-fen%C3%B4meno-de-linguagem.pdf](http://www.ufjf.br/frederico_braida/files/2011/02/2009_Design-como-forma-simb%C3%B3lica-e-como-fen%C3%B4meno-de-linguagem.pdf). Obtido em 23 de Maio de 2014.
- Cocelho: Figueira de Castelo Rodrigo. (s.d.). Obtido de <http://www.admes-trela.pt/aldeias/concelho.asp?id=4>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

Concelho: Gouveia. Obtido de <http://www.admestrela.pt/aldeias/concelho.asp?id=6>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

Concelho: Guarda. (2 de 12 de 2014). Obtido de <http://www.admestrela.pt/aldeias/concelho.asp?id=7>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

Concelho: Pinhel. (s.d.). Obtido de <http://www.admestrela.pt/aldeias/concelho.asp?id=10>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

Concelho: Seia. (s.d.). Obtido de <http://www.admestrela.pt/aldeias/concelho.asp?id=12>. Obtido em 2 de 12 de 2014.

Corais. (s.d.). Obtido de <http://corais.org>. Obtido em 9 de Junho de 2013.

Estrela, A. (s.d.). aldeias.net. Obtido de <http://www.admestrela.pt/aldeias/index.asp>. Obtido em 5 de Novembro de 2014.

Ecologia. Obtido de <Http://www.ecologia.ufrn.br/contexto.htm>. Obtido em 3 de Outubro de 2010.

Gaspar, F. (2010). Atividade Artesanal. Obtido de <http://www.ppart.gov.pt>. Obtido em 4 de Dezembro de 2014

Internacional Council of Societies of Industrial Design. (2011). Obtido de <http://www.icsid.org>. Obtido em 17 do Março de 2011

Município Aguiar da beira, Artesanato. (s.d.). Obtido de <http://www.cm-aguiardabeira.pt>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

Museu do Agricultor e do Queijo. (s.d.). Obtido de <http://www.cm-celoricodabeira.pt/turismo/oquever/Paginas/MuseudoAgricultor.aspx>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

ONU. (2014). A ONU e o meio ambiente. Obtido de <http://nacoesunidas.org/acao/meio-ambiente>. Obtido em 5 Agosto de 2014.

Plano Estratégico do Centro Português de Design. (2004). Obtido de <https://ressabiator.wordpress.com/2007/03/06/o-melhor-cliente-possivel/>. Obtido em 19 do Abril de 2011

Superior, D.-D. -G. (s.d.). Obtido de <http://www.dges.mctes.pt/DGES/pt/>

Estudantes/Processo+de+Bolonha/Processo+de+Bolonha/. Obtido em 10 de Outubro de 2014

Tradição Portuguesa Tradições e Produtos Tradicionais Portugueses. (s.d.). Obtido de <http://tradicaoportuguesa.pt/artesanato/artesanato-tradicional-portugues/>. Obtido em 4 de Novembro de 2014.

Tradições e curiosidades. (s.d.). Obtido de, <http://almeidahistorica.com.sapo.pt/tradicoesecuriosidades.htm>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014,

Trancoso > Cultura e Lazer. (s.d.). Obtido de <http://www.cm-trancoso.pt/culturaelazer/agendacultural/actualidade/Paginas/1-feira-de-artesanato-produtos-regionais-uma-realizacao-para-continuar.aspx>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

Turismo e Ambiente > Artesanato. (s.d.). Obtido de <http://www.cm-mantegais.pt/turismo/Paginas/default.aspx>. Obtido em 2 de Dezembro de 2014.

We're ISO, the International Organization for Standardization. We develop and publish International Standards. (s.d.). Obtido em 4 de Janeiro de 2011, de [www.iso.org](http://www.iso.org).

# ANEXOS

---

**Ex.mo Senhor**

Diretor Museu de Etnografia e Antropologia,  
Museu Rural de Peva

**Assunto**

Apoio institucional,  
Guarda 2015

Sílvia Maria De Deus Espada, vem na qualidade de doutoranda em Design pela Universitat Politècnica de València e no âmbito da problemática que o breve enquadramento em anexo apresenta, solicitar a V.ª Ex.ª que lhe seja concedido apoio institucional, designadamente, na resposta ao questionários sobre o entendimento do Objeto Artesanal Regional da Região Centro - Beira Interior Norte, designadamente a Cestaria, no quadro da sua identidade e herança cultural.

Solicito encarecidamente, a devolução do questionário preenchido, no envelope que segue em anexo.

Com os melhores cumprimentos, subscrevo-me;

**Anexos**

1. Breve enquadramento do estudo  
2. Curriculum (resumo)

**Morada**

Avenida Monsenhor Mendes do Carmo,  
nº 23, 3º dt  
6300-586 Guarda

**Contactos**

Tlm. 965 414 471  
[silviamariaespada@gmail.com](mailto:silviamariaespada@gmail.com)

**Ex.mo Senhor**

Diretor Museu de Etnografia e Antropologia,  
Solar do Queijo da Serra da Estrela

**Assunto**

Apoio institucional,  
Guarda 2015

Sílvia Maria De Deus Espada, vem na qualidade de doutoranda em Design pela Universitat Politècnica de València e no âmbito da problemática que o breve enquadramento em anexo apresenta, solicitar a V.ª Ex.ª que lhe seja concedido apoio institucional, designadamente, na resposta ao questionários sobre o entendimento do Objeto Artesanal Regional da Região Centro - Beira Interior Norte, designadamente a Cestaria, no quadro da sua identidade e herança cultural.

Solicito encarecidamente, a devolução do questionário preenchido, no envelope que segue em anexo.

Com os melhores cumprimentos, subscrevo-me;

**Anexos**

1. Breve enquadramento do estudo
2. Curriculum (resumo)

**Morada**

Avenida Monsenhor Mendes do Carmo,  
nº 23, 3º dt  
6300-586 Guarda

**Contactos**

Tlm. 965 414 471  
[silviamariaespada@gmail.com](mailto:silviamariaespada@gmail.com)



**Ex.mo Senhor**

Diretor Museu de Etnografia e Antropologia,  
Museu de Artes e Ofícios Francisco Távora

**Assunto**

Apoio institucional,  
Guarda 2015

Sílvia Maria De Deus Espada, vem na qualidade de doutoranda em Design pela Universitat Politècnica de València e no âmbito da problemática que o breve enquadramento em anexo apresenta, solicitar a V.<sup>a</sup> Ex.<sup>a</sup> que lhe seja concedido apoio institucional, designadamente, na resposta ao questionários sobre o entendimento do Objeto Artesanal Regional da Região Centro - Beira Interior Norte, designadamente a Cestaria, no quadro da sua identidade e herança cultural.

Solicito encarecidamente, a devolução do questionário preenchido, no envelope que segue em anexo.

Com os melhores cumprimentos, subscrevo-me;

**Anexos**

1. Breve enquadramento do estudo  
2. Curriculum (resumo)

**Morada**

Avenida Monsenhor Mendes do Carmo,  
n.º 23, 3.º dt  
6300-586 Guarda

**Contactos**

Tlm. 965 414 471  
[silviamariaespada@gmail.com](mailto:silviamariaespada@gmail.com)

**Ex.mo Senhor**

Diretor Museu de Etnografia e Antropologia,  
Museu Lagar de Varas Estevão Martins da Rocha

**Assunto**

Apoio institucional,  
Guarda 2015

Sílvia Maria De Deus Espada, vem na qualidade de doutoranda em Design pela Universitat Politècnica de València e no âmbito da problemática que o breve enquadramento em anexo apresenta, solicitar a V.<sup>a</sup> Ex.<sup>a</sup> que lhe seja concedido apoio institucional, designadamente, na resposta ao questionários sobre o entendimento do Objeto Artesanal Regional da Região Centro - Beira Interior Norte, designadamente a Cestaria, no quadro da sua identidade e herança cultural.

Solicito encarecidamente, a devolução do questionário preenchido, no envelope que segue em anexo.

Com os melhores cumprimentos, subscrevo-me;

**Anexos**

1. Breve enquadramento do estudo  
2. Curriculum (resumo)

**Morada**

Avenida Monsenhor Mendes do Carmo,  
nº 23, 3º dt  
6300-586 Guarda

**Contactos**

Tlm. 965 414 471  
[silviamariaespada@gmail.com](mailto:silviamariaespada@gmail.com)

**Ex.mo Senhor**

Diretor Museu Mistos e Pluridisciplinar,  
Museu Municipal da Meda

**Assunto**

Apoio institucional,  
Guarda 2015

Sílvia Maria De Deus Espada, vem na qualidade de doutoranda em Design pela Universitat Politècnica de València e no âmbito da problemática que o breve enquadramento em anexo apresenta, solicitar a V.<sup>a</sup> Ex.<sup>a</sup> que lhe seja concedido apoio institucional, designadamente, na resposta ao questionários sobre o entendimento do Objeto Artesanal Regional da Região Centro - Beira Interior Norte, designadamente a Cestaria, no quadro da sua identidade e herança cultural.

Solicito encarecidamente, a devolução do questionário preenchido, no envelope que segue em anexo.

Com os melhores cumprimentos, subscrevo-me;

**Anexos**

1. Breve enquadramento do estudo  
2. Curriculum (resumo)

**Morada**

Avenida Monsenhor Mendes do Carmo,  
nº 23, 3º dt  
6300-586 Guarda

**Contactos**

Tlm. 965 414 471  
[silviamariaespada@gmail.com](mailto:silviamariaespada@gmail.com)

**Ex.mo Senhor**

Diretor Museu de Etnografia e Antropologia,  
Núcleo Museológico do Carvalhal da Atalaia, do concelho de Pinhel

**Assunto**

Apoio institucional,  
Guarda 2015

Sílvia Maria De Deus Espada, vem na qualidade de doutoranda em Design pela Universitat Politècnica de València e no âmbito da problemática que o breve enquadramento em anexo apresenta, solicitar a V.<sup>a</sup> Ex.<sup>a</sup> que lhe seja concedido apoio institucional, designadamente, na resposta ao questionários sobre o entendimento do Objeto Artesanal Regional da Região Centro - Beira Interior Norte, designadamente a Cestaria, no quadro da sua identidade e herança cultural.

Solicito encarecidamente, a devolução do questionário preenchido, no envelope que segue em anexo.

Com os melhores cumprimentos, subscrevo-me;

**Anexos**

1. Breve enquadramento do estudo  
2. Curriculum (resumo)

**Morada**

Avenida Monsenhor Mendes do Carmo,  
n.º 23, 3.º dt  
6300-586 Guarda

**Contactos**

Tlm. 965 414 471  
[silviamariaespada@gmail.com](mailto:silviamariaespada@gmail.com)

**Ex.mo Senhor**

Diretor Museu de História e Arqueologia  
Museu Municipal do Sabugal

**Assunto**

Apoio institucional,  
Guarda 2015

Sílvia Maria De Deus Espada, vem na qualidade de doutoranda em Design pela Universitat Politècnica de València e no âmbito da problemática que o breve enquadramento em anexo apresenta, solicitar a V.<sup>a</sup> Ex.<sup>a</sup> que lhe seja concedido apoio institucional, designadamente, na resposta ao questionários sobre o entendimento do Objeto Artesanal Regional da Região Centro - Beira Interior Norte, designadamente a Cestaria, no quadro da sua identidade e herança cultural.

Solicito encarecidamente, a devolução do questionário preenchido, no envelope que segue em anexo.

Com os melhores cumprimentos, subscrevo-me;

**Anexos**

1. Breve enquadramento do estudo  
2. Curriculum (resumo)

**Morada**

Avenida Monsenhor Mendes do Carmo,  
nº 23, 3º dt  
6300-586 Guarda

**Contactos**

Tlm. 965 414 471  
[silviamariaespada@gmail.com](mailto:silviamariaespada@gmail.com)

**Ex.mo Senhor**

Diretor Núcleo Empresarial da Região da Guarda NERGA

**Assunto**

Apoio institucional,  
Guarda 2015

Sílvia Maria De Deus Espada, vem na qualidade de doutoranda em Design pela Universitat Politècnica de València e no âmbito da problemática que o breve enquadramento em anexo apresenta, solicitar a V.<sup>a</sup> Ex.<sup>a</sup> que lhe seja concedido apoio institucional, designadamente, na resposta ao questionários sobre o entendimento do Objeto Artesanal Regional da Região Centro - Beira Interior Norte, designadamente a Cestaria, no quadro da sua identidade e herança cultural.

Solicito encarecidamente, a devolução do questionário preenchido, no envelope que segue em anexo.

Com os melhores cumprimentos, subscrevo-me;

**Anexos**

1. Breve enquadramento do estudo  
2. Curriculum (resumo)

**Morada**

Avenida Monsenhor Mendes do Carmo,  
nº 23, 3º dt  
6300-586 Guarda

**Contactos**

Tlm. 965 414 471  
[silviamariaespada@gmail.com](mailto:silviamariaespada@gmail.com)

**Ex.mo Senhor**

Presidente Associação Nacional de Designers

**Assunto**

Apoio institucional,  
Guarda 2015

Sílvia Maria De Deus Espada, vem na qualidade de doutoranda em Design pela Universitat Politècnica de València e no âmbito da problemática que o breve enquadramento em anexo apresenta, solicitar a V.<sup>a</sup> Ex.<sup>a</sup> que lhe seja concedido apoio institucional, designadamente, na resposta ao questionários sobre o entendimento do Objeto Artesanal Regional da Região Centro - Beira Interior Norte, designadamente a Cestaria, no quadro da sua identidade e herança cultural.

Solicito encarecidamente, a devolução do questionário preenchido, no envelope que segue em anexo.

Com os melhores cumprimentos, subscrevo-me;

**Anexos**

1. Breve enquadramento do estudo  
2. Curriculum (resumo)

**Morada**

Avenida Monsenhor Mendes do Carmo,  
nº 23, 3º dt  
6300-586 Guarda

**Contactos**

Tlm. 965 414 471  
[silviamariaespada@gmail.com](mailto:silviamariaespada@gmail.com)

**Ex.mo Senhor**

Presidente do Centro de Formação Profissional do Artesanato

**Assunto**

Apoio institucional,  
Guarda 2015

Sílvia Maria De Deus Espada, vem na qualidade de doutoranda em Design pela Universitat Politècnica de València e no âmbito da problemática que o breve enquadramento em anexo apresenta, solicitar a V.<sup>a</sup> Ex.<sup>a</sup> que lhe seja concedido apoio institucional, designadamente, na resposta ao questionários sobre o entendimento do Objeto Artesanal Regional da Região Centro - Beira Interior Norte, designadamente a Cestaria, no quadro da sua identidade e herança cultural.

Solicito encarecidamente, a devolução do questionário preenchido, no envelope que segue em anexo.

Com os melhores cumprimentos, subscrevo-me;

**Anexos**

1. Breve enquadramento do estudo
2. Curriculum (resumo)

**Morada**

Avenida Monsenhor Mendes do Carmo,  
nº 23, 3º dt  
6300-586 Guarda

**Contactos**

Tlm. 965 414 471  
[silviamariaespada@gmail.com](mailto:silviamariaespada@gmail.com)



### VIME E OBRA EXTRAORDINÁRIAS (CONT.)

Qualidade da obra	Nºs.	frente do fundo	traz do fundo	lado do fundo	comprimento ao meio	altura da pata	altura do encosto
<b>Fauteils</b> (incompleto)	1	30	26	23	ilegível	21	21
	2	32	28	25	ilegível	24	24
	3	42	38	36	40	28	30
	4	43	39	37	41	31	36

### VIME E OBRA EXTRAORDINÁRIAS (CONT.)

Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	traz do fundo
<b>bandejas para padeiro</b>	1	26	<b>cestas corculanas altas</b>	0	18	11
	2	30		1	20	13
	3	34		2	22	15
	4	39		3	24	17
	5	44		4	26	19
	6	49		5	28	21
	7	55		6	30	23
				7	32	25
			8	34	27	

### VIME E OBRA EXTRAORDINÁRIAS (CONT.)

Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	altura	Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	altura
<b>berços</b>	<b>grade travada</b>	7	58	<b>Cestas correspondência</b>	1	30	7
		8	67		2	35	7
	<b>grade direita</b>	7	55		3	40	7
		8	64		4	45	7

### VIME E OBRA EXTRAORDINÁRIAS (CONT.)

Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	largura de fundo
<b>cabazes para padeiro</b>	5	44	<b>cestos ovalados</b>	00	23	14
	7	55		0	26	15
	8	62		1	29	17
	9	69		2	32	18

### VIME E OBRA EXTRAORDINÁRIAS (CONT.)

Qualidade da obra	Nºs.	comprimento do fundo	altura	Qualidade da obra	Nºs.	comprimento do fundo	altura
cestos de grade finos	00	10	6	cestos de grade compridos	00	14	6
	0	12	6		0	16	7
	1	14	7		1	18	8
	2	16	8		2	20	10
	3	18	9		3	22	12
	4	20	11		4	24	14
	5	22	13				

### VIME E OBRA EXTRAORDINÁRIAS (CONT.)

Qualidade da obra	Nºs.	comprimento do fundo	largura do fundo	comprimento
rolos de palha	0	13	8	20
	1	14,5	9	25
	2	17	11	30
	3	19	13	34
	4	22	16	38
	5	25	19	42

### SALGUEIRO

Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	altura	Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	altura
condeças altas	0	23	13	condeças baixas	4	39	16
	1	26	16		5	44	20
	2	30	20		6	49	24
	3	34	24		7	55	27
	4	39	27		8	62	32
	5	44	32		9	69	36
	6	49	36		10	77	41
	7	55	41				
	8	62	46				
	9	69	52				

### SALGUEIRO

Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	altura	Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	altura
patifes(?) compridos	1	26	-	balaos	00	20	-
	2	30	-		0	23	-
	3	34	-		1	26	-
	4	39	-		2	30	-
	5	44	-		3	34	-
	6	49	-		4	39	-
	7	55	-				

### SALGUEIRO

Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	altura	Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	altura
cabazes altos	000	18	10	roupeiros	1	29	51
	00	20	13		2	31	51
	0	23	16		3	33	59
	1	26	18		4	35	64
	2	30	ilegível		5	38	69
	3	34	ilegível		6	40	74
	4	39	ilegível		7	43	79
	5	44	ilegível		8	45	85

### SALGUEIRO

Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	altura	Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	altura
bandejas	1	26	-	quinquilheiros	1	26	10
	2	30	-		2	30	11
	3	34	-		3	34	12
	4	39	-		4	39	14
	5	44	-		5	44	16
	6	49	-		6	49	17
	7	55	-		7	55	18
	8	62	-		8	62	19
	9	69	-		9	69	20

### SALGUEIRO

Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	altura	Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	altura
<b>açafates redondos</b>	1	15	-	<b>cestas abertas</b>	0	23	16
	2	17	-		1	26	18
	3	19	-		2	30	20
	4	21	-		3	35	24
	5	23	-		4	39	27
						5	43

### SALGUEIRO

Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	altura	Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	altura
<b>rolos</b>	0	13	21	<b>cabazes redondos</b>	1	15	15
	1	16	24		2	17	17
	2	19	28		3	19	19
	3	22	31		4	21	21
	4	25	34		5	23	23
	5	28	37		6	25	25

Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo	Qualidade da obra	Nºs.	comprimento de fundo
<b>cadeiras</b>			<b>malas</b>	000	18	<b>papeleiras de grade</b>	1	14X30
	1	26		00	20		2	16X34
	2	29		0	23	-		
	3	32		1	26			
	4	35		2	30	<b>papeleiras de bojo</b>	1	14X30
				3	34		2	16X34
				4	ilegível			

[Edit this form](#)

# QUESTIONÁRIO\_Designers

O Artesanato como Identidade do Design Ecológico em Portugal  
Design Ecológico como estudo de intervenção da Cestaria da Beira Interior Norte

O presente questionário destina-se exclusivamente a um processo de investigação que se insere num estudo a realizar no âmbito do curso de Doutoramento El Dibujo y sus técnicas de expresión da Universitat Politècnica de València, e que incide sobre as ambiguidades associadas ao Design e ao Objeto Artesanal de identidade cultural portuguesa da região da Beira Interior Norte.

O objetivo deste questionário visa compreender as relações culturais e identitárias do design, no desenvolvimento do objeto artesanal, enquanto identidade ecológica da Beira Interior Norte.

Leia com atenção o conteúdo do questionário e registe a sua opinião com a máxima sinceridade.

Solicitamos a indicação do seu grau de concordância relativamente às afirmações presentes nos blocos 1, 2, 3, 4 e 5. (concordo totalmente, concordo de alguma forma, não concordo nem discordo, discordo de alguma forma, discordo totalmente).

As suas respostas serão de uso confidencial.

Sílvia Maria De Deus Espada

Doutoranda em Design pela Universitat Politècnica de València

## BLOCO 1\_DESIGN E IDENTIDADE

1.1 A identidade do design resulta das relações entre a sociedade e o objeto, as quais contribuem para a sua valorização e afirmação histórica e cultural.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

1.2. Os objetos que se afirmam enquanto cultura material são referenciais que contribuem para o conhecimento dos povos e das sociedades que os desenvolvem.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

1.3. O design contribui para uma cultura material propondo soluções a partir de situações problemáticas e recorrendo ao projeto como mediador participante na evolução económica, social e cultural.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma

- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

1.4. O design é uma atividade de criação, avaliação, desenvolvimento, valorização e inovação de objetos que participam de uma identidade histórica, cultural e material.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

1.5. A confluência entre design e identidade cultural permitem a fusão de diferentes recursos, regionais e nacionais, e o reconhecimento de elementos indispensáveis à criação de produtos marcantes da cultura e identidade locais.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

## BLOCO 2 \_ ARTESANATO E CULTURA

2.1. O artesanato resulta de fontes de inspiração que se repercutem em cultura e identidade de diferentes regiões, países e continentes e que perduram ao longo do tempo.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

2.2. As principais características do objeto artesanal são a utilidade, a funcionalidade, o método produtivo, o desenvolvimento em pequena escala e a exclusividade – em função da cultura, da história local e dos materiais de cada região.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

2.3. O artesanato é uma prática que resulta em peças originais e singulares, das quais emerge a conjugação de condições e princípios étnicos, culturais e económicos de cada quotidiano social.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma

- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

2.4. O que diferencia os diferentes tipos de artesanato, conferindo-lhe exclusividade, resulta basicamente da forma de o conceber e produzir a partir de transformações e reinterpretações históricas e materiais.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

2.5. O artesanato expressa o tempo e o valor num ato de criação de experiências vividas no passado, que prepondera e atinge o presente, e define a capacidade de experiência futura.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

### **BLOCO 3 \_ DESIGN ECOLÓGICO E OBJETO ARTESANAL**

3.1. O design ecológico deve estabelecer pontes entre as necessidades humanas, o equilíbrio ambiental, a sustentabilidade e a cultura.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

3.2. O design ecológico, como área de referência e intervenção no objeto artesanal, incide sobre a análise e o redesenho de todas as fases de transformação do produto que possam ter diferentes impactos no ambiente.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

3.3. A inclusão de princípios ecológicos no processo de produção artesanal decorre do encontro entre o entendimento das tradições e dos costumes da sociedade.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma

- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

3.4. O design ecológico persiste no desenvolvimento de produtos artesanais visando fundamentalmente estudos práticos que incluem a matéria-prima e as técnicas de produção.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

3.5. A mensagem ecológica no objeto artesanal resulta da utilização de linguagens iconográficas próprias e facilmente identificáveis.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

#### **BLOCO 4\_DESIGNER E ARTESÃO**

4.1. O artesão distingue-se do designer pela prática quase exclusiva de atividades manuais.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

4.2. O trabalho do artesão caracteriza-se pela realização manual com recurso mínimo a ferramentas e pelo controlo quase absoluto do ciclo de conceção, realização e utilização.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

4.3. O artesão entende os seus objetos como artefactos, já que se apresenta como o criador que domina todas as etapas de produção manual, com pouca ou nenhuma intervenção industrial.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma



discordo totalmente

4.4. O designer insere-se na produção de produtos artesanais enquanto elemento de uma equipa para a qual contribui com o seu conhecimento e com o objetivo de se atingir um resultado diferenciador.

concordo totalmente

concordo de alguma forma

não concordo nem discordo

discordo de alguma forma

discordo totalmente

4.5. O designer tem a preocupação de incorporar na produção artesanal um maior valor comercial e um produto atualizado sem que perca a sua identidade.

concordo totalmente

concordo de alguma forma

não concordo nem discordo

discordo de alguma forma

discordo totalmente

#### **BLOCO 5\_CESTARIA DA BEIRA INTERIOR NORTE – DIMENSÕES ECOLÓGICAS DO DESIGN APLICADAS AO ARTESANATO**

5.1. Este estudo pode contribuir para evidenciar a importância do artesanato cesteiro no quadro dos fatores económicos, ambientais, culturais e sociais, com vista ao desenvolvimento de novos produtos com menor impacto ambiental.

concordo totalmente

concordo de alguma forma

não concordo nem discordo

discordo de alguma forma

discordo totalmente

5.2. O design ecológico presente neste estudo e o desenvolvimento da cestaria é uma abordagem complexa pela restrição de recursos no âmbito dos processos construtivos e pela matéria-prima em causa.

concordo totalmente

concordo de alguma forma

não concordo nem discordo

discordo de alguma forma

discordo totalmente

5.3. O princípio ecológico na produção cesteira consiste nos procedimentos e usos de matérias-primas naturais, em conformidade com o clima e com as culturas vegetais autóctones de cada região.

concordo totalmente

concordo de alguma forma

não concordo nem discordo

discordo de alguma forma

discordo totalmente

5.4. A maior preocupação do design ecológico na intervenção em objetos artesanais cesteiros é manter a sua identidade, valorizada e reforçada pelas suas raízes e tradições culturais.

concordo totalmente

concordo de alguma forma

não concordo nem discordo

discordo de alguma forma

discordo totalmente

5.5.O design ecológico, enquanto atividade, encontra no artesanato cesteiro um imenso espólio de informação e identidade, sobre o qual poderá fundamentar novas criações.

concordo totalmente

concordo de alguma forma

não concordo nem discordo

discordo de alguma forma

discordo totalmente

Submit

Powered by

This content is neither created nor endorsed by Google.

[Report Abuse](#) - [Terms of Service](#) - [Additional Terms](#)



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA

**Doutoramento El Dibujo  
y sus técnicas de expresión**

Silvia Maria Espada

## **Questionário**

---

**Museus e Espaços Museológicos  
da região Centro, da Beira Interior Norte**  
Objeto Artesanal de Identidade  
Cultural Portuguesa da Beira Interior Norte

O presente questionário destina-se exclusivamente a termos de investigação que se insere no estudo a realizar no âmbito do curso de Doutoramento El Dibujo y sus técnicas de expresión na Universitat Politècnica de València que incide sobre as ambiguidades associadas ao Design e ao Objeto Artesanal de Identidade cultural portuguesa da região da Beira Interior Norte.

O propósito deste questionário é o de compreender o entendimento do Objecto Artesanal Regional da Região Centro , Beira Interior Norte, a Cestaria num contexto de identidade e herança cultural.

Leia com atenção o conteúdo do questionário e assinale a sua opinião com a máxima sinceridade.

Solicitamos a indicação do seu grau de concordância relativamente às afirmações presentes nos blocos 1, 2, 3, 4 e 5 . (discordo totalmente, discordo de alguma forma, não concordo nem discordo, concordo de alguma forma, concordo totalmente).

As suas respostas serão de uso confidencial.

<b>BLOCO 1_CULTURA</b>	<b>DISCORDO TOTALMENTE</b>	<b>DISCORDO DE ALGUMA FORMA</b>	<b>NÃO CONCORDO NEM DISCORDO</b>	<b>CONCORDO DE ALGUMA FORMA</b>	<b>CONCORDO TOTALMENTE</b>
1.1 A cultura reside fundamentalmente no processo de formação, desenvolvimento e relação ativa dos indivíduos e dos grupos sociais.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1.2 A cultura depende de artefactos e de símbolos que a designam e a caracterizam.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1.3 Cada região possui uma diversidade cultural apoiada em costumes e tradições próprias.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1.4 A cultura reconfigura-se em função das mutações sociais por sua vez decorrentes da alteração de valores materiais autóctones.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1.5 As culturas decorrem dos processos de construção e desconstrução das identidades locais.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
<b>BLOCO 2_IDENTIDADE</b>	<b>DISCORDO TOTALMENTE</b>	<b>DISCORDO DE ALGUMA FORMA</b>	<b>NÃO CONCORDO NEM DISCORDO</b>	<b>CONCORDO DE ALGUMA FORMA</b>	<b>CONCORDO TOTALMENTE</b>
2.1 A identidade decorre da cultura e a cultura decorre da identidade.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
2.2 A identidade resulta de relações e de transformações expressas e incorporadas no desenvolvimento de objetos.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
2.3 A identidade só pode ser concebida enquanto construção ideológica, e não como facto concreto.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
2.4 A identidade cultural, baseada em objetos e tradições, reforça a imagem do território.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
2.5 A identidade cultural compreende o contexto em que o objeto é produzido.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

## O Artesanato como Identidade do Design Ecológico em Portugal

Design Ecológico como estudo de intervenção da Cestaria da Beira Interior Norte

<b>BLOCO 3_ OBJETO</b>	<b>DISCORDO TOTALMENTE</b>	<b>DISCORDO DE ALGUMA FORMA</b>	<b>NÃO CONCORDO NEM DISCORDO</b>	<b>CONCORDO DE ALGUMA FORMA</b>	<b>CONCORDO TOTALMENTE</b>
3.1 O objeto é um elemento que contribui para a caracterização de uma determinada identidade cultural.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
3.2 A memória constitui a dimensão imaterial do património cultural, por sua vez protagonizado por pessoas e objetos.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
3.3 O objeto permite aceder ao entendimento das origens, desenvolvimento e práticas dos indivíduos em sociedade.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
3.4 O património cultural, enquanto objeto, assume-se como elemento de herança cultural.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
3.5 Os objetos atuam como lembrança ou memória afetiva, permitindo-nos reavivar o passado.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
<b>BLOCO 4_ ARTESANATO E HERANÇA CULTURAL</b>	<b>DISCORDO TOTALMENTE</b>	<b>DISCORDO DE ALGUMA FORMA</b>	<b>NÃO CONCORDO NEM DISCORDO</b>	<b>CONCORDO DE ALGUMA FORMA</b>	<b>CONCORDO TOTALMENTE</b>
4.1 A herança cultural, sob o ponto de vista antropológico, incentiva à valorização dos objetos que são reflexo do conhecimento, costumes, crenças, ou ainda das próprias leis.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
4.2 O objecto artesanal ocupa um lugar indiciador da sua natureza material e imaterial.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
4.3 As principais tipologias do artesanato da Beira Interior Norte são representativas da iconografia e dos elementos da identidade cultural da região.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
4.4 O artesanato difundido de geração em geração constitui herança cultural e é representativo da história e do património regional.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
4.5 Os artesãos representam um património humano portador de saberes ancestrais reconhecidos por todos.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

<b>BLOCO 5_OBJECTO ARTESANAL - CESTARIA</b>	<b>DISCORDO TOTALMENTE</b>	<b>DISCORDO DE ALGUMA FORMA</b>	<b>NÃO CONCORDO NEM DISCORDO</b>	<b>CONCORDO DE ALGUMA FORMA</b>	<b>CONCORDO TOTALMENTE</b>
5.1 A cestaria artesanal regional permite-nos aceder a um entendimento essencial sobre a identidade cultural do território em que se insere.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
5.2 A cestaria, enquanto pática artesanal, revelou-se importante para o desenvolvimento local.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
5.3 A cestaria artesanal reflete necessidades e potencialidades do indivíduo ao longo do tempo.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
5.4 A cestaria orientada para a produção de objetos acessíveis a todos, expressa diferentes modos de perceção e apropriação inclusiva.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
5.5 A cestaria artesanal é herdeira de referências ecológicas locais.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

**Obrigado pela sua colaboração.**

[Edit this form](#)

# QUESTIONÁRIO\_Artesão

O Artesanato como Identidade do Design Ecológico em Portugal  
Design Ecológico como estudo de intervenção da Cestaria da Beira Interior Norte

O presente questionário destina-se exclusivamente a um processo de investigação que se insere num estudo a realizar no âmbito do curso de Doutoramento El Dibujo y sus técnicas de expresión da Universitat Politècnica de València, e que incide sobre as ambiguidades associadas ao Design e ao Objeto Artesanal de identidade cultural portuguesa da região da Beira Interior Norte.

O objetivo deste questionário visa compreender as relações culturais e identitárias do design, no desenvolvimento do objeto artesanal, enquanto identidade ecológica da Beira Interior Norte.

Leia com atenção o conteúdo do questionário e registe a sua opinião com a máxima sinceridade.

Solicitamos a indicação do seu grau de concordância relativamente às afirmações presentes nos blocos 1, 2, 3, 4 e 5. (concordo totalmente, concordo de alguma forma, não concordo nem discordo, discordo de alguma forma, discordo totalmente).

As suas respostas serão de uso confidencial.

Sílvia Maria De Deus Espada

Doutoranda em Design pela Universitat Politècnica de València

## Selecione o concelho ou aldeia a que pertence

- Almeida
- Celorico da Beira
- Famalicão da Serra
- Figueira de Castelo Rodrigo
- Gonçalo
- Pinhel
- Sabugal

## BLOCO 1\_DESIGN E IDENTIDADE

1.1 A identidade do design resulta das relações entre a sociedade e o objeto, as quais contribuem para a sua valorização e afirmação histórica e cultural.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

1.2. Os objetos que se afirmam enquanto cultura material são referenciais que contribuem para o conhecimento dos povos e das sociedades que os desenvolvem.

- concordo totalmente



- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

1.3. O design contribui para uma cultura material propondo soluções a partir de situações problemáticas e recorrendo ao projeto como mediador participante na evolução económica, social e cultural.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

1.4. O design é uma atividade de criação, avaliação, desenvolvimento, valorização e inovação de objetos que participam de uma identidade histórica, cultural e material.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

1.5. A confluência entre design e identidade cultural permitem a fusão de diferentes recursos, regionais e nacionais, e o reconhecimento de elementos indispensáveis à criação de produtos marcantes da cultura e identidade locais.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

## **BLOCO 2 \_ ARTESANATO E CULTURA**

2.1. O artesanato resulta de fontes de inspiração que se repercutem em cultura e identidade de diferentes regiões, países e continentes e que perduram ao longo do tempo.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

2.2. As principais características do objeto artesanal são a utilidade, a funcionalidade, o método produtivo, o desenvolvimento em pequena escala e a exclusividade – em função da cultura, da história local e dos materiais de cada região.

- concordo totalmente

- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

2.3. O artesanato é uma prática que resulta em peças originais e singulares, das quais emerge a conjugação de condições e princípios étnicos, culturais e económicos de cada quotidiano social.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

2.4. O que diferencia os diferentes tipos de artesanato, conferindo-lhe exclusividade, resulta basicamente da forma de o conceber e produzir a partir de transformações e reinterpretações históricas e materiais.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

2.5. O artesanato expressa o tempo e o valor num ato de criação de experiências vividas no passado, que prepondera e atinge o presente, e define a capacidade de experiência futura.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

### **BLOCO 3 \_ DESIGN ECOLÓGICO E OBJETO ARTESANAL**

3.1. O design ecológico deve estabelecer pontes entre as necessidades humanas, o equilíbrio ambiental, a sustentabilidade e a cultura.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

3.2.O design ecológico, como área de referência e intervenção no objeto artesanal, incide sobre a análise e o redesenho de todas as fases de transformação do produto que possam ter diferentes impactos no ambiente.

- concordo totalmente

- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

3.3. A inclusão de princípios ecológicos no processo de produção artesanal decorre do encontro entre o entendimento das tradições e dos costumes da sociedade.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

3.4. O design ecológico persiste no desenvolvimento de produtos artesanais visando fundamentalmente estudos práticos que incluem a matéria-prima e as técnicas de produção.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

3.5. A mensagem ecológica no objeto artesanal resulta da utilização de linguagens iconográficas próprias e facilmente identificáveis.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

#### **BLOCO 4\_DESIGNER E ARTESÃO**

4.1. O artesão distingue-se do designer pela prática quase exclusiva de atividades manuais.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

4.2. O trabalho do artesão caracteriza-se pela realização manual com recurso mínimo a ferramentas e pelo controlo quase absoluto do ciclo de conceção, realização e utilização.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo

- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

4.3. O artesão entende os seus objetos como artefactos, já que se apresenta como o criador que domina todas as etapas de produção manual, com pouca ou nenhuma intervenção industrial.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

4.4. O designer insere-se na produção de produtos artesanais enquanto elemento de uma equipa para a qual contribui com o seu conhecimento e com o objetivo de se atingir um resultado diferenciador.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

4.5. O designer tem a preocupação de incorporar na produção artesanal um maior valor comercial e um produto atualizado sem que perca a sua identidade.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

#### **BLOCO 5\_CESTARIA DA BEIRA INTERIOR NORTE – DIMENSÕES ECOLÓGICAS DO DESIGN APLICADAS AO ARTESANATO**

5.1. Este estudo pode contribuir para evidenciar a importância do artesanato cesteiro no quadro dos fatores económicos, ambientais, culturais e sociais, com vista ao desenvolvimento de novos produtos com menor impacto ambiental.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

5.2. O design ecológico presente neste estudo e o desenvolvimento da cestaria é uma abordagem complexa pela restrição de recursos no âmbito dos processos construtivos e pela matéria-prima em causa.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo

- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

5.3. O princípio ecológico na produção cesteira consiste nos procedimentos e usos de matérias-primas naturais, em conformidade com o clima e com as culturas vegetais autóctones de cada região.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

5.4. A maior preocupação do design ecológico na intervenção em objetos artesanais cesteiros é manter a sua identidade, valorizada e reforçada pelas suas raízes e tradições culturais.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

5.5.O design ecológico, enquanto atividade, encontra no artesanato cesteiro um imenso espólio de informação e identidade, sobre o qual poderá fundamentar novas criações.

- concordo totalmente
- concordo de alguma forma
- não concordo nem discordo
- discordo de alguma forma
- discordo totalmente

Submit

Powered by

This content is neither created nor endorsed by Google.

[Report Abuse](#) - [Terms of Service](#) - [Additional Terms](#)

## BREVE ENQUADRAMENTO DO ESTUDO

### **ARTESANATO E IDENTIDADE DO DESIGN ECOLÓGICO EM PORTUGAL**

Estudo da cestaria da Beira Interior Norte

O estudo incide sobre a relação identitária entre artesanato e design ecológico no contexto cultural português. Baseados na cultura antropológica, as relações possíveis entre artesanato e princípios identitários estão presentes em elementos fundamentais, designadamente: nas particularidades nacionais e no conjunto de símbolos e signos linguísticos, nos objetos, costumes, rituais e mitos (religião, música, culinária, vestuário, etc) de uma região.

Em cada produto de origem artesanal, existe um argumento que poderá explicar momentos e vivências presentes num período temporal que nos poderá ajudar a entender pensamentos e acções em diversas áreas de interesse cultural. Assim reconhecer a identidade através de produtos e imagens presentes na cultura portuguesa e recuperá-los e compreendê-los segundo um estudo, remete para o domínio e conhecimento de um conceito cultural.

O artesanato remete para uma atividade de reconhecida identidade e valor cultural, que ao longo do tempo foi transmitindo referências simbólicas e funcionais como resposta às necessidades sociais com que as populações se foram deparando, o que por sua vez propiciou o estabelecimento de relações entre contexto, sociedade e objeto, e desse modo, se sedimentou o seu carácter cultural.

A existência de similitudes entre design e artesanato, fazem emergir questões que envolvem a importância da componente ecológica do design, e logo o seu desenvolvimento potencial a partir da ancestralidade do próprio artesanato.

De acordo com este raciocínio, é fundamental proceder à avaliação da relevância e interesse do artesanato como entidade fundacional do design ecológico em Portugal, e nesse sentido proceder a uma reflexão sobre a cultura material associada aos objetos produzidos.

Apresentamos seguidamente alguns conceitos presentes na investigação, para um melhor enquadramento e entendimento do próprio estudo:

- Artesanato - “ Podemos compreender como artesanato toda a atividade produtiva de objetos e artefatos realizados manualmente, ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, apuro técnico, engenho e arte.”

- Cultura - “ Cultura é um todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte , moral . leis costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”

- Design - “(...) palavra de origem latina (designáre) que significa marcar, indicar, ou, simplesmente, designar. Com este conceito - designar, vinculado ao termo design - podemos esboçar o conceito modernista de projeto. Deste modo se poderia dizer que um artesão “designa” uma forma que considera ideal para seu produto, da mesma forma que um designer o faz em seu projeto

- Design ecológico - “expressão que resume um vasto conjunto de actividades projectuais que tendem a enfrentar os temas postos pela questão ambiental partindo de redesenho. “

O estudo de investigação, insere-se na área científica do design, com especial interesse na aproximação existente entre o design ecológico e o artesanato em Portugal. Com esta, aproximação desenvolver-se-á, no processo de investigação no estudo da intervenção do design no desenvolvimento de objetos artesanais, cestaria, no contexto da Beira Interior Norte, como identidade cultural portuguesa.

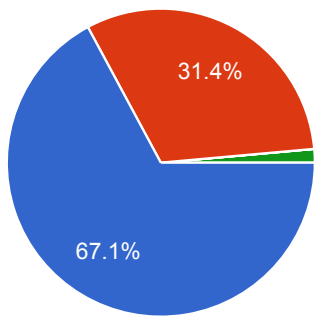
A recolha, organização e requalificação do conjunto de riquezas etnográficas, pertencentes às comunidades rurais e urbanas da Região, em estudo, é fundamental para entender atitudes e princípios pretéritos para que se possa projetar no futuro novos objetos de reforço identitário indispensável para a promoção das identidades culturais da região.

# 70 responses

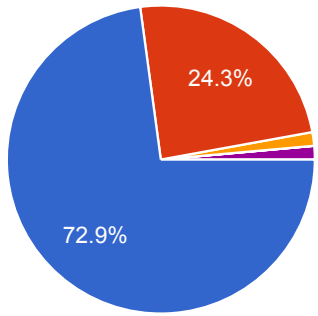
[View all responses](#)   [Publish analytics](#)

## Summary

### BLOCO 1\_DESIGN E IDENTIDADE



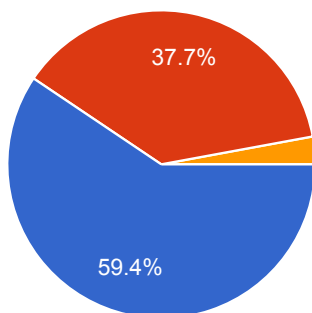
concordo totalmente	<b>47</b>	67.1%
concordo de alguma forma	<b>22</b>	31.4%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>1</b>	1.4%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>47</b>	67.1%
concordo de alguma forma	<b>22</b>	31.4%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>1</b>	1.4%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%



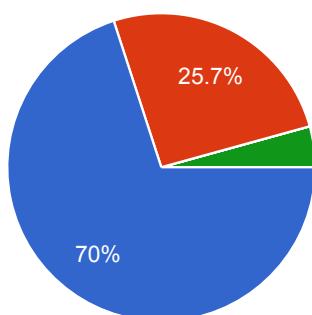
concordo totalmente	<b>51</b>	72.9%
concordo de alguma forma	<b>17</b>	24.3%
não concordo nem discordo	<b>1</b>	1.4%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>1</b>	1.4%



concordo totalmente	<b>51</b>	72.9%
concordo de alguma forma	<b>17</b>	24.3%
não concordo nem discordo	<b>1</b>	1.4%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>1</b>	1.4%

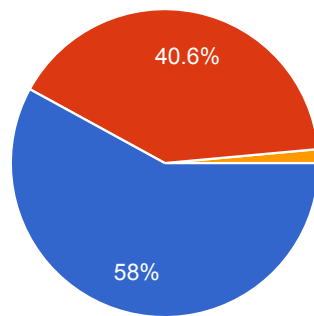


concordo totalmente	<b>41</b>	59.4%
concordo de alguma forma	<b>26</b>	37.7%
não concordo nem discordo	<b>2</b>	2.9%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>41</b>	59.4%
concordo de alguma forma	<b>26</b>	37.7%
não concordo nem discordo	<b>2</b>	2.9%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%



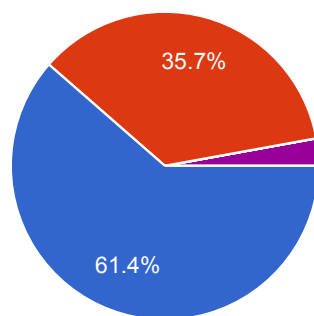
concordo totalmente	<b>49</b>	70%
concordo de alguma forma	<b>18</b>	25.7%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>3</b>	4.3%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>49</b>	70%
concordo de alguma forma	<b>18</b>	25.7%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%

discordo de alguma forma	<b>3</b>	4.3%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

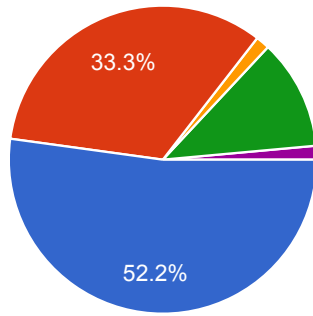


concordo totalmente	<b>40</b>	58%
concordo de alguma forma	<b>28</b>	40.6%
não concordo nem discordo	<b>1</b>	1.4%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>40</b>	58%
concordo de alguma forma	<b>28</b>	40.6%
não concordo nem discordo	<b>1</b>	1.4%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

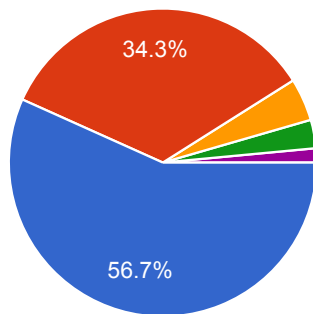
## BLOCO 2 \_ ARTESANATO E CULTURA



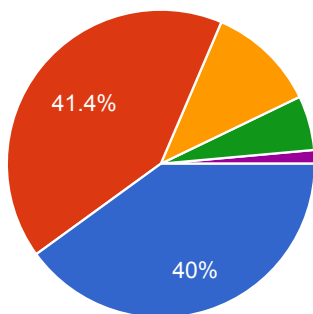
concordo totalmente	<b>43</b>	61.4%
concordo de alguma forma	<b>25</b>	35.7%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>2</b>	2.9%
concordo totalmente	<b>43</b>	61.4%
concordo de alguma forma	<b>25</b>	35.7%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>2</b>	2.9%



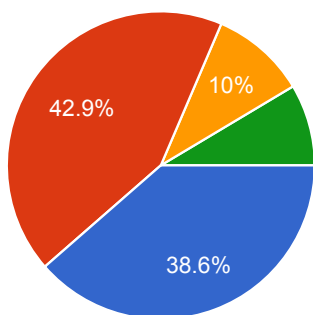
concordo totalmente	<b>36</b>	52.2%
concordo de alguma forma	<b>23</b>	33.3%
não concordo nem discordo	<b>1</b>	1.4%
discordo de alguma forma	<b>8</b>	11.6%
discordo totalmente	<b>1</b>	1.4%
concordo totalmente	<b>36</b>	52.2%
concordo de alguma forma	<b>23</b>	33.3%
não concordo nem discordo	<b>1</b>	1.4%
discordo de alguma forma	<b>8</b>	11.6%
discordo totalmente	<b>1</b>	1.4%



concordo totalmente	<b>38</b>	56.7%
concordo de alguma forma	<b>23</b>	34.3%
não concordo nem discordo	<b>3</b>	4.5%
discordo de alguma forma	<b>2</b>	3%
discordo totalmente	<b>1</b>	1.5%
concordo totalmente	<b>38</b>	56.7%
concordo de alguma forma	<b>23</b>	34.3%
não concordo nem discordo	<b>3</b>	4.5%
discordo de alguma forma	<b>2</b>	3%
discordo totalmente	<b>1</b>	1.5%

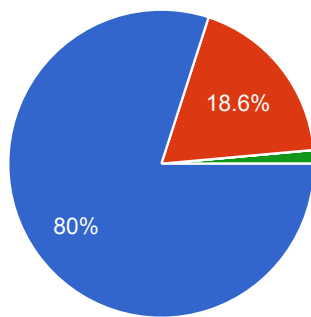


concordo totalmente	<b>28</b>	40%
concordo de alguma forma	<b>29</b>	41.4%
não concordo nem discordo	<b>8</b>	11.4%
discordo de alguma forma	<b>4</b>	5.7%
discordo totalmente	<b>1</b>	1.4%
concordo totalmente	<b>28</b>	40%
concordo de alguma forma	<b>29</b>	41.4%
não concordo nem discordo	<b>8</b>	11.4%
discordo de alguma forma	<b>4</b>	5.7%
discordo totalmente	<b>1</b>	1.4%

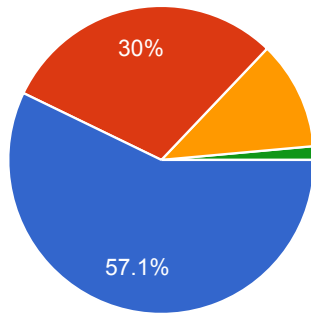


concordo totalmente	<b>27</b>	38.6%
concordo de alguma forma	<b>30</b>	42.9%
não concordo nem discordo	<b>7</b>	10%
discordo de alguma forma	<b>6</b>	8.6%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>27</b>	38.6%
concordo de alguma forma	<b>30</b>	42.9%
não concordo nem discordo	<b>7</b>	10%
discordo de alguma forma	<b>6</b>	8.6%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

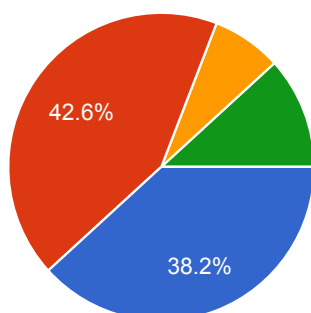
### **BLOCO 3 \_ DESIGN ECOLÓGICO E OBJETO ARTESANAL**



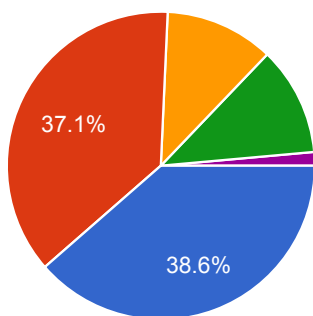
discordo de alguma forma	<b>1</b>	1.4%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>56</b>	80%
concordo de alguma forma	<b>13</b>	18.6%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>1</b>	1.4%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%



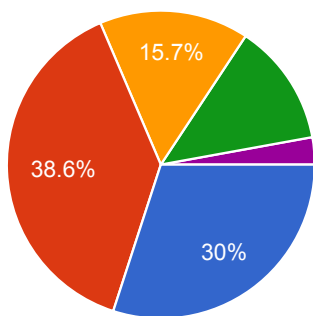
concordo totalmente	<b>40</b>	57.1%
concordo de alguma forma	<b>21</b>	30%
não concordo nem discordo	<b>8</b>	11.4%
discordo de alguma forma	<b>1</b>	1.4%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>40</b>	57.1%
concordo de alguma forma	<b>21</b>	30%
não concordo nem discordo	<b>8</b>	11.4%
discordo de alguma forma	<b>1</b>	1.4%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%



concordo totalmente	<b>26</b>	38.2%
concordo de alguma forma	<b>29</b>	42.6%
não concordo nem discordo	<b>5</b>	7.4%
discordo de alguma forma	<b>8</b>	11.8%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>26</b>	38.2%
concordo de alguma forma	<b>29</b>	42.6%
não concordo nem discordo	<b>5</b>	7.4%
discordo de alguma forma	<b>8</b>	11.8%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%



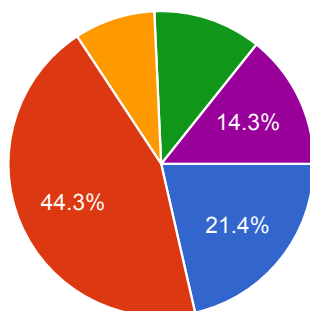
concordo totalmente	<b>27</b>	38.6%
concordo de alguma forma	<b>26</b>	37.1%
não concordo nem discordo	<b>8</b>	11.4%
discordo de alguma forma	<b>8</b>	11.4%
discordo totalmente	<b>1</b>	1.4%
concordo totalmente	<b>27</b>	38.6%
concordo de alguma forma	<b>26</b>	37.1%
não concordo nem discordo	<b>8</b>	11.4%
discordo de alguma forma	<b>8</b>	11.4%
discordo totalmente	<b>1</b>	1.4%



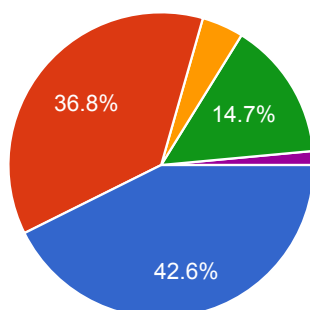
concordo totalmente	<b>21</b>	30%
concordo de alguma forma	<b>27</b>	38.6%
não concordo nem discordo	<b>11</b>	15.7%

discordo de alguma forma	<b>9</b>	12.9%
discordo totalmente	<b>2</b>	2.9%
concordo totalmente	<b>21</b>	30%
concordo de alguma forma	<b>27</b>	38.6%
não concordo nem discordo	<b>11</b>	15.7%
discordo de alguma forma	<b>9</b>	12.9%
discordo totalmente	<b>2</b>	2.9%

## BLOCO 4\_DESIGNER E ARTESÃO

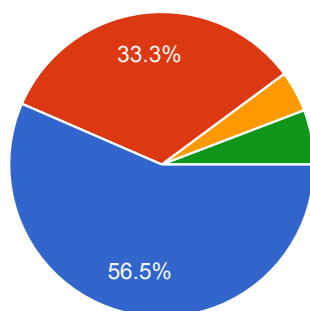


concordo totalmente	<b>15</b>	21.4%
concordo de alguma forma	<b>31</b>	44.3%
não concordo nem discordo	<b>6</b>	8.6%
discordo de alguma forma	<b>8</b>	11.4%
discordo totalmente	<b>10</b>	14.3%
concordo totalmente	<b>15</b>	21.4%
concordo de alguma forma	<b>31</b>	44.3%
não concordo nem discordo	<b>6</b>	8.6%
discordo de alguma forma	<b>8</b>	11.4%
discordo totalmente	<b>10</b>	14.3%



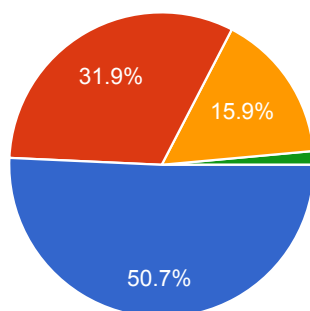
concordo totalmente	<b>29</b>	42.6%
concordo de alguma forma	<b>25</b>	36.8%
não concordo nem discordo	<b>3</b>	4.4%
discordo de alguma forma	<b>10</b>	14.7%

não concordo nem discordo	<b>5</b>	7.1%
discordo de alguma forma	<b>3</b>	4.3%
discordo totalmente	<b>2</b>	2.9%



concordo totalmente	<b>39</b>	56.5%
concordo de alguma forma	<b>23</b>	33.3%
não concordo nem discordo	<b>3</b>	4.3%
discordo de alguma forma	<b>4</b>	5.8%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>39</b>	56.5%
concordo de alguma forma	<b>23</b>	33.3%
não concordo nem discordo	<b>3</b>	4.3%
discordo de alguma forma	<b>4</b>	5.8%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

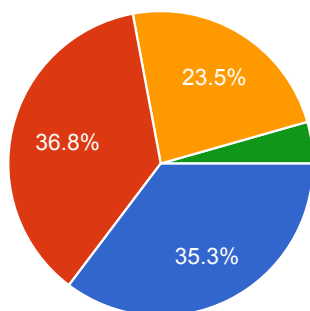
## BLOCO 5\_CESTARIA DA BEIRA INTERIOR NORTE – DIMENSÕES ECOLÓGICAS DO DESIGN APLICADAS AO ARTESANATO



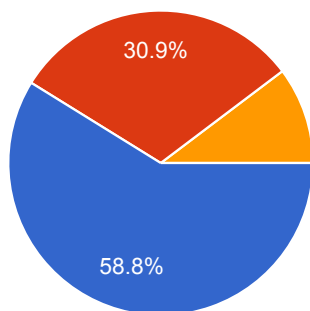
concordo totalmente	<b>35</b>	50.7%
concordo de alguma forma	<b>22</b>	31.9%
não concordo nem discordo	<b>11</b>	15.9%
discordo de alguma forma	<b>1</b>	1.4%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>35</b>	50.7%
concordo de alguma forma	<b>22</b>	31.9%
não concordo nem discordo	<b>11</b>	15.9%



discordo de alguma forma **1** 1.4%  
 discordo totalmente **0** 0%

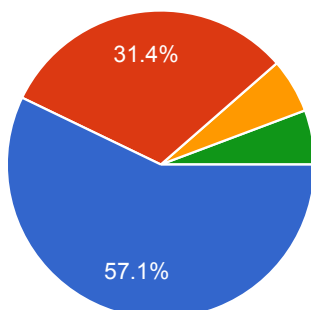


concordo totalmente **24** 35.3%  
 concordo de alguma forma **25** 36.8%  
 não concordo nem discordo **16** 23.5%  
 discordo de alguma forma **3** 4.4%  
 discordo totalmente **0** 0%  
 concordo totalmente **24** 35.3%  
 concordo de alguma forma **25** 36.8%  
 não concordo nem discordo **16** 23.5%  
 discordo de alguma forma **3** 4.4%  
 discordo totalmente **0** 0%

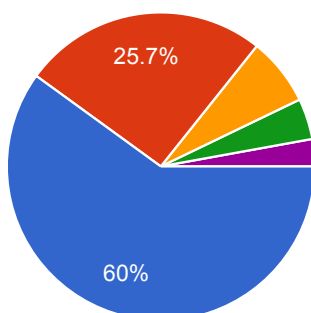


concordo totalmente **40** 58.8%  
 concordo de alguma forma **21** 30.9%  
 não concordo nem discordo **7** 10.3%  
 discordo de alguma forma **0** 0%  
 discordo totalmente **0** 0%  
 concordo totalmente **40** 58.8%  
 concordo de alguma forma **21** 30.9%  
 não concordo nem discordo **7** 10.3%  
 discordo de alguma forma **0** 0%  
 discordo totalmente **0** 0%

discordo totalmente	<b>1</b>	1.5%
concordo totalmente	<b>29</b>	42.6%
concordo de alguma forma	<b>25</b>	36.8%
não concordo nem discordo	<b>3</b>	4.4%
discordo de alguma forma	<b>10</b>	14.7%
discordo totalmente	<b>1</b>	1.5%



concordo totalmente	<b>40</b>	57.1%
concordo de alguma forma	<b>22</b>	31.4%
não concordo nem discordo	<b>4</b>	5.7%
discordo de alguma forma	<b>4</b>	5.7%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>40</b>	57.1%
concordo de alguma forma	<b>22</b>	31.4%
não concordo nem discordo	<b>4</b>	5.7%
discordo de alguma forma	<b>4</b>	5.7%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%



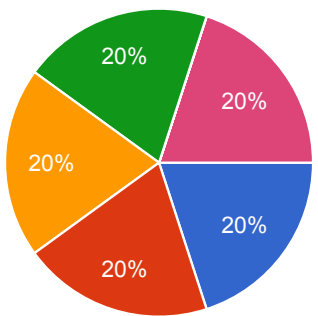
concordo totalmente	<b>42</b>	60%
concordo de alguma forma	<b>18</b>	25.7%
não concordo nem discordo	<b>5</b>	7.1%
discordo de alguma forma	<b>3</b>	4.3%
discordo totalmente	<b>2</b>	2.9%
concordo totalmente	<b>42</b>	60%
concordo de alguma forma	<b>18</b>	25.7%

# 5 responses

[View all responses](#)   [Publish analytics](#)

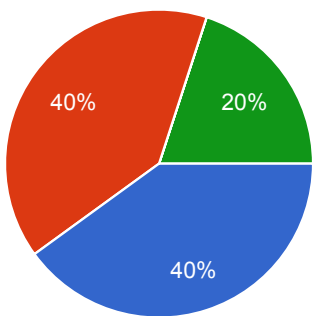
## Summary

Seleccione o concelho a que pertence.

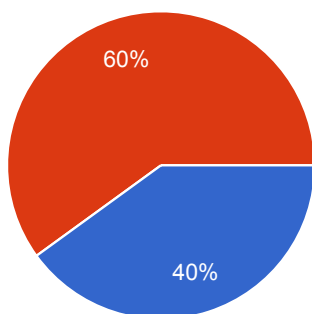


Almeida	1	20%
Celorico da Beira	1	20%
Figueira de Castelo Rodrigo	1	20%
Guarda	1	20%
Meda	0	0%
Pinhel	0	0%
Sabugal	1	20%
Almeida	1	20%
Celorico da Beira	1	20%
Figueira de Castelo Rodrigo	1	20%
Guarda	1	20%
Meda	0	0%
Pinhel	0	0%
Sabugal	1	20%

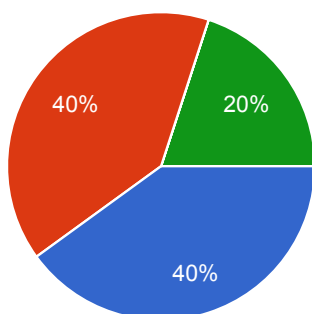
### 1. BLOCO 1\_CULTURA



Concordo totalmente	<b>2</b>	40%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>1</b>	20%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>2</b>	40%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>1</b>	20%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%

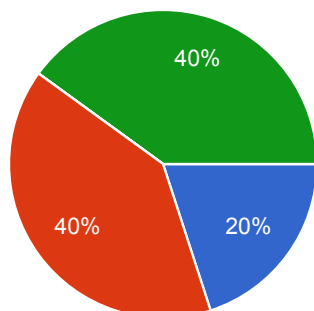


Concordo totalmente	<b>2</b>	40%
Concordo de alguma forma	<b>3</b>	60%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>2</b>	40%
Concordo de alguma forma	<b>3</b>	60%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%

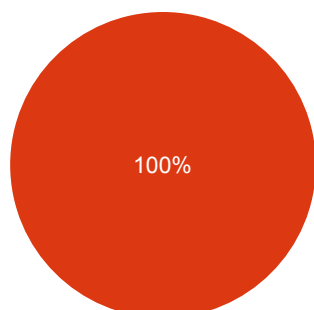


Concordo totalmente	<b>2</b>	40%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%

Discordo de alguma forma	<b>1</b>	20%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>2</b>	40%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>1</b>	20%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%



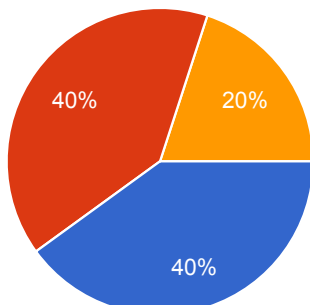
Concordo totalmente	<b>1</b>	20%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>1</b>	20%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%



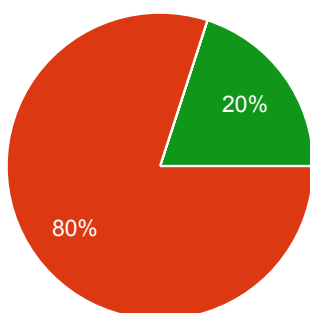
Concordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo de alguma forma	<b>5</b>	100%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>0</b>	0%

Concordo de alguma forma	<b>5</b>	100%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%

## BLOCO 2\_IDENTIDADE

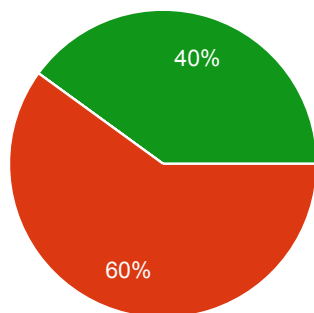


Concordo totalmente	<b>2</b>	40%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>1</b>	20%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>2</b>	40%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>1</b>	20%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%

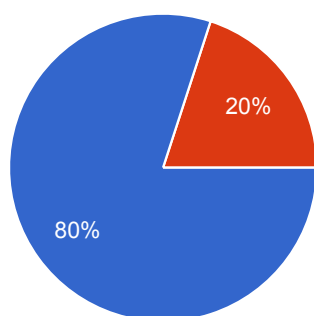


Concordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo de alguma forma	<b>4</b>	80%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>1</b>	20%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo de alguma forma	<b>4</b>	80%

Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>1</b>	20%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%

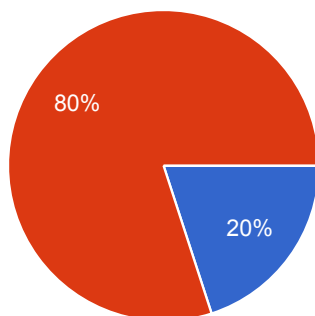


Concordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo de alguma forma	<b>3</b>	60%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo de alguma forma	<b>3</b>	60%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%

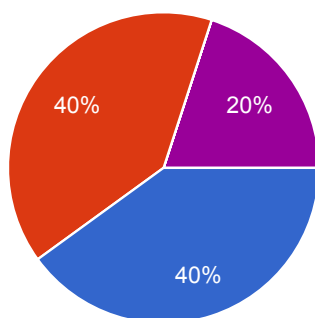


Concordo totalmente	<b>4</b>	80%
Concordo de alguma forma	<b>1</b>	20%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>4</b>	80%
Concordo de alguma forma	<b>1</b>	20%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%

Não concordo nem discordo	<b>1</b>	20%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>1</b>	20%
Concordo de alguma forma	<b>3</b>	60%
Não concordo nem discordo	<b>1</b>	20%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%

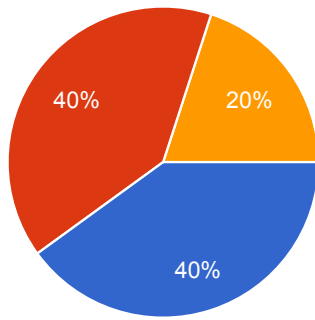


Concordo totalmente	<b>1</b>	20%
Concordo de alguma forma	<b>4</b>	80%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>1</b>	20%
Concordo de alguma forma	<b>4</b>	80%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%



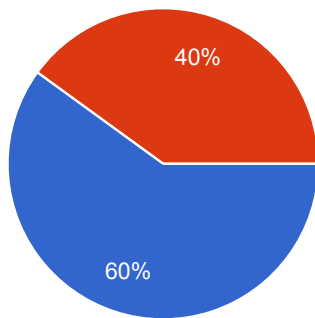
Concordo totalmente	<b>2</b>	40%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%



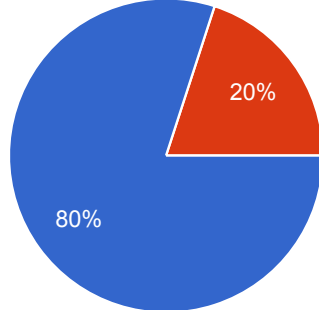


Concordo totalmente	<b>2</b>	40%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>1</b>	20%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>2</b>	40%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>1</b>	20%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%

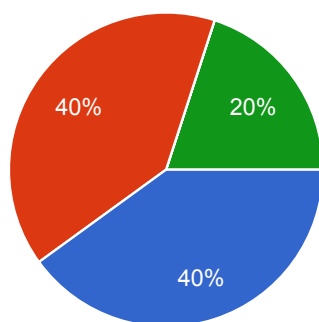
### BLOCO 3\_OBJETO



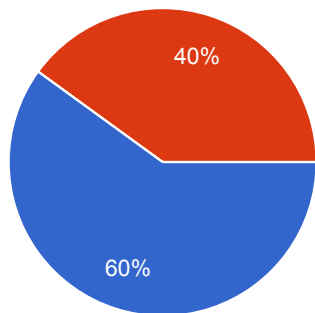
Concordo totalmente	<b>3</b>	60%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>3</b>	60%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%



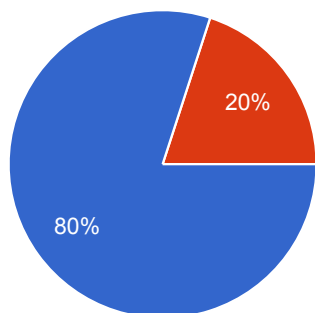
Concordo totalmente	<b>4</b>	80%
Concordo de alguma forma	<b>1</b>	20%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>4</b>	80%
Concordo de alguma forma	<b>1</b>	20%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%



Concordo totalmente	<b>2</b>	40%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>1</b>	20%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>2</b>	40%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>1</b>	20%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%

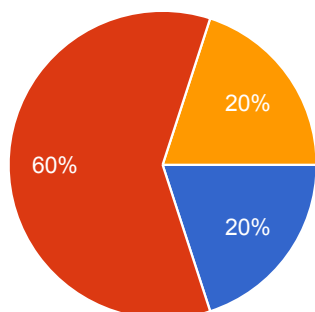


Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>3</b>	60%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%

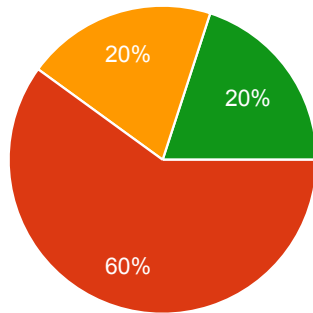


Concordo totalmente	<b>4</b>	80%
Concordo de alguma forma	<b>1</b>	20%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>4</b>	80%
Concordo de alguma forma	<b>1</b>	20%
Não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%

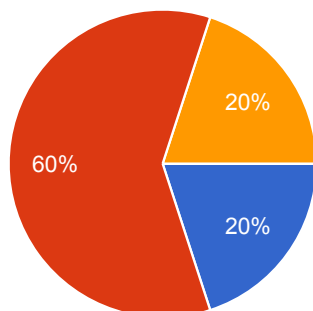
## BLOCO 4\_ARTESANATO E HERANÇA CULTURAL



Concordo totalmente	<b>1</b>	20%
Concordo de alguma forma	<b>3</b>	60%
Não concordo nem discordo	<b>1</b>	20%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>1</b>	20%
Concordo de alguma forma	<b>3</b>	60%
Não concordo nem discordo	<b>1</b>	20%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%



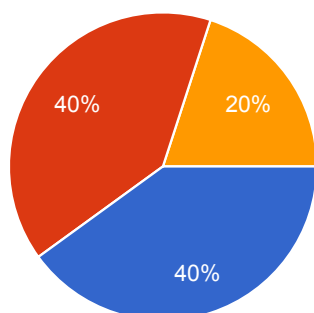
Concordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo de alguma forma	<b>3</b>	60%
Não concordo nem discordo	<b>1</b>	20%
Discordo de alguma forma	<b>1</b>	20%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo de alguma forma	<b>3</b>	60%
Não concordo nem discordo	<b>1</b>	20%
Discordo de alguma forma	<b>1</b>	20%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%



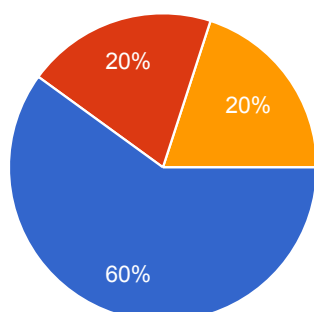
Concordo totalmente	<b>1</b>	20%
Concordo de alguma forma	<b>3</b>	60%

Discordo totalmente	1	20%
Concordo totalmente	2	40%
Concordo de alguma forma	2	40%
Não concordo nem discordo	0	0%
Discordo de alguma forma	0	0%
Discordo totalmente	1	20%

## BLOCO 5\_OBJETO ARTESANAL - CESTARIA

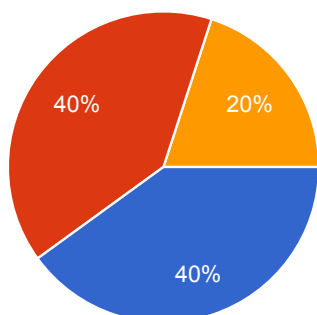


Concordo totalmente	2	40%
Concordo de alguma forma	2	40%
Não concordo nem discordo	1	20%
Discordo de alguma forma	0	0%
Discordo totalmente	0	0%
Concordo totalmente	2	40%
Concordo de alguma forma	2	40%
Não concordo nem discordo	1	20%
Discordo de alguma forma	0	0%
Discordo totalmente	0	0%

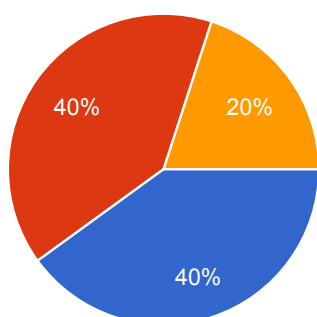


Concordo totalmente	3	60%
Concordo de alguma forma	1	20%
Não concordo nem discordo	1	20%
Discordo de alguma forma	0	0%
Discordo totalmente	0	0%

Concordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo de alguma forma	<b>1</b>	20%
Não concordo nem discordo	<b>1</b>	20%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%

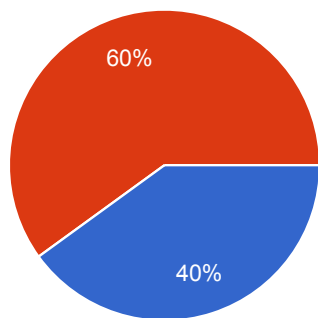


Concordo totalmente	<b>2</b>	40%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>1</b>	20%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>2</b>	40%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>1</b>	20%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%



Concordo totalmente	<b>2</b>	40%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>1</b>	20%
Discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
Discordo totalmente	<b>0</b>	0%
Concordo totalmente	<b>2</b>	40%
Concordo de alguma forma	<b>2</b>	40%
Não concordo nem discordo	<b>1</b>	20%

Discordo de alguma forma 0 0%  
Discordo totalmente 0 0%



Concordo totalmente	2	40%
Concordo de alguma forma	3	60%
Não concordo nem discordo	0	0%
Discordo de alguma forma	0	0%
Discordo totalmente	0	0%
Concordo totalmente	2	40%
Concordo de alguma forma	3	60%
Não concordo nem discordo	0	0%
Discordo de alguma forma	0	0%
Discordo totalmente	0	0%

**Selecione o concelho a que pertence.**

**1. BLOCO 1\_CULTURA**

**BLOCO 2\_IDENTIDADE**

**BLOCO 3\_OBJETO**

**BLOCO 4\_ARTESANATO E HERANÇA CULTURAL**

**BLOCO 5\_OBJETO ARTESANAL - CESTARIA**

**Number of daily responses**

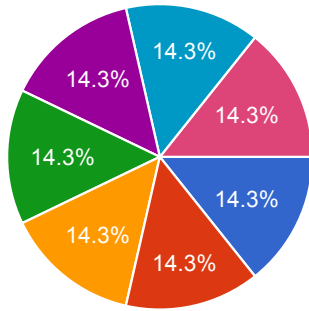
# 7 responses

[View all responses](#)

[Publish analytics](#)

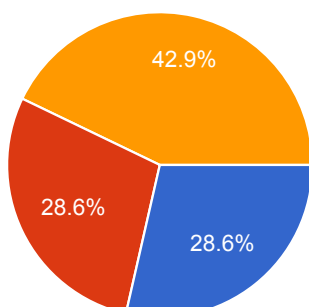
## Summary

### Selecione o concelho ou aldeia a que pertence



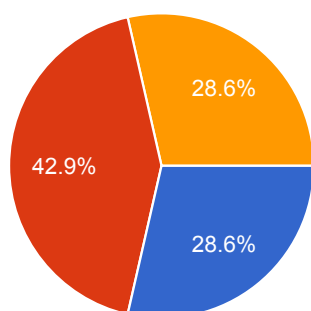
Almeida	1	14.3%
Celorico da Beira	1	14.3%
Famalicão da Serra	1	14.3%
Figueira de Castelo Rodrigo	1	14.3%
Gonçalo	1	14.3%
Pinhel	1	14.3%
Sabugal	1	14.3%
Almeida	1	14.3%
Celorico da Beira	1	14.3%
Famalicão da Serra	1	14.3%
Figueira de Castelo Rodrigo	1	14.3%
Gonçalo	1	14.3%
Pinhel	1	14.3%
Sabugal	1	14.3%

### BLOCO 1\_DESIGN E IDENTIDADE

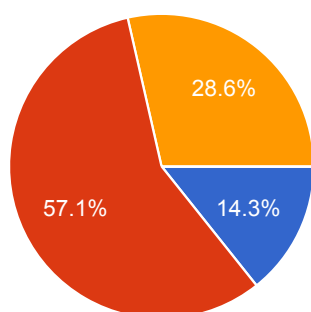




concordo totalmente	<b>2</b>	28.6%
concordo de alguma forma	<b>2</b>	28.6%
não concordo nem discordo	<b>3</b>	42.9%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>2</b>	28.6%
concordo de alguma forma	<b>2</b>	28.6%
não concordo nem discordo	<b>3</b>	42.9%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

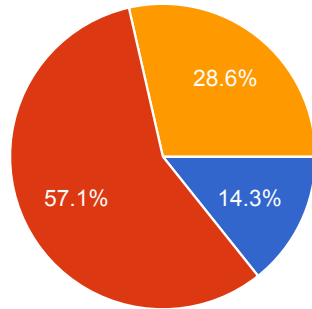


concordo totalmente	<b>2</b>	28.6%
concordo de alguma forma	<b>3</b>	42.9%
não concordo nem discordo	<b>2</b>	28.6%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>2</b>	28.6%
concordo de alguma forma	<b>3</b>	42.9%
não concordo nem discordo	<b>2</b>	28.6%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

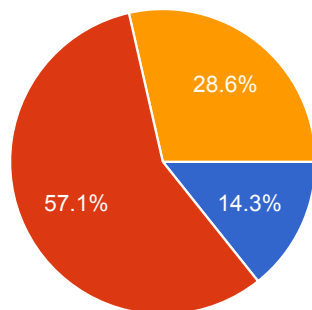


concordo totalmente	<b>1</b>	14.3%
concordo de alguma forma	<b>4</b>	57.1%
não concordo nem discordo	<b>2</b>	28.6%

discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>1</b>	14.3%
concordo de alguma forma	<b>4</b>	57.1%
não concordo nem discordo	<b>2</b>	28.6%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%



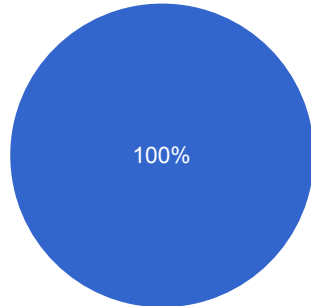
concordo totalmente	<b>1</b>	14.3%
concordo de alguma forma	<b>4</b>	57.1%
não concordo nem discordo	<b>2</b>	28.6%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>1</b>	14.3%
concordo de alguma forma	<b>4</b>	57.1%
não concordo nem discordo	<b>2</b>	28.6%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%



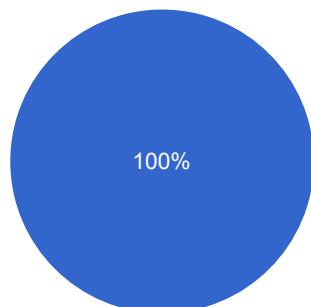
concordo totalmente	<b>1</b>	14.3%
concordo de alguma forma	<b>4</b>	57.1%
não concordo nem discordo	<b>2</b>	28.6%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>1</b>	14.3%

concordo de alguma forma	<b>4</b>	57.1%
não concordo nem discordo	<b>2</b>	28.6%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

## BLOCO 2 \_ ARTESANATO E CULTURA

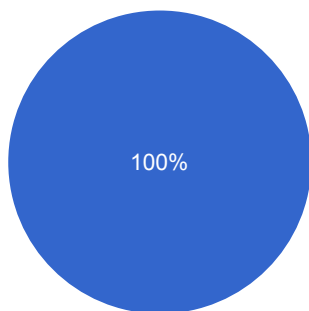


concordo totalmente	<b>7</b>	100%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>7</b>	100%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

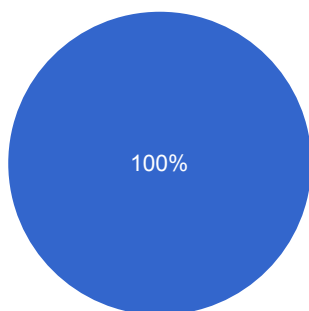


concordo totalmente	<b>7</b>	100%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>7</b>	100%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%

não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

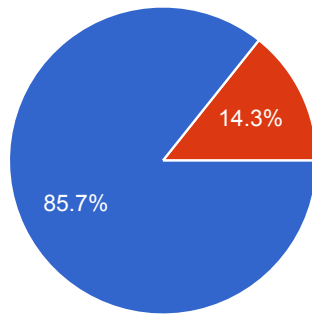


concordo totalmente	<b>7</b>	100%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>7</b>	100%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

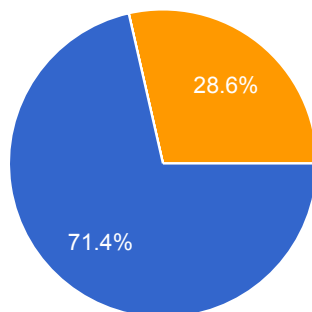


concordo totalmente	<b>7</b>	100%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>7</b>	100%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

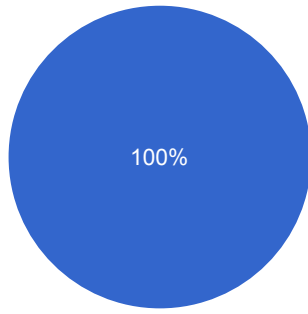
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>7</b>	100%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%



concordo totalmente	<b>6</b>	85.7%
concordo de alguma forma	<b>1</b>	14.3%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>6</b>	85.7%
concordo de alguma forma	<b>1</b>	14.3%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

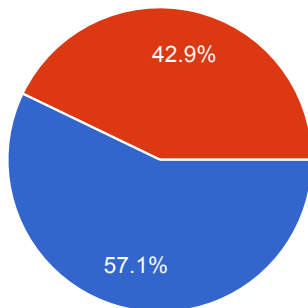


concordo totalmente	<b>5</b>	71.4%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
não concordo nem discordo	<b>2</b>	28.6%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%

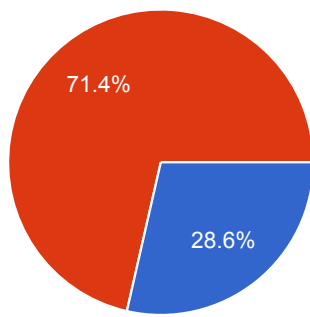


concordo totalmente	<b>6</b>	100%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>6</b>	100%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

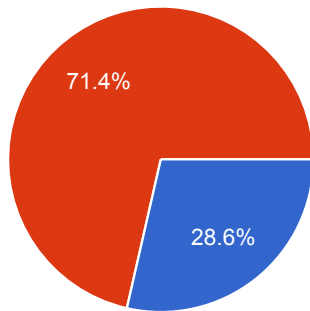
### BLOCO 3 \_ DESIGN ECOLÓGICO E OBJETO ARTESANAL



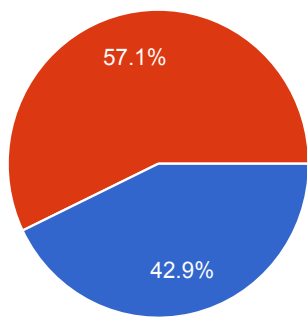
concordo totalmente	<b>4</b>	57.1%
concordo de alguma forma	<b>3</b>	42.9%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>4</b>	57.1%
concordo de alguma forma	<b>3</b>	42.9%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%



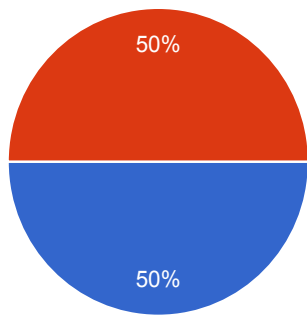
concordo totalmente	<b>2</b>	28.6%
concordo de alguma forma	<b>5</b>	71.4%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>2</b>	28.6%
concordo de alguma forma	<b>5</b>	71.4%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%



concordo totalmente	<b>2</b>	28.6%
concordo de alguma forma	<b>5</b>	71.4%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>2</b>	28.6%
concordo de alguma forma	<b>5</b>	71.4%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

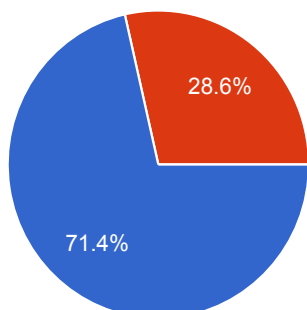


discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>3</b>	42.9%
concordo de alguma forma	<b>4</b>	57.1%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%



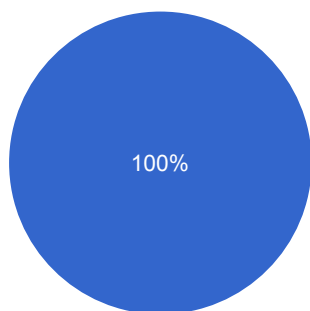
concordo totalmente	<b>3</b>	50%
concordo de alguma forma	<b>3</b>	50%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>3</b>	50%
concordo de alguma forma	<b>3</b>	50%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

## BLOCO 4\_DESIGNER E ARTESÃO

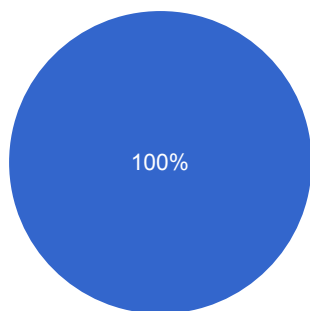




concordo totalmente	<b>5</b>	71.4%
concordo de alguma forma	<b>2</b>	28.6%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>5</b>	71.4%
concordo de alguma forma	<b>2</b>	28.6%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%



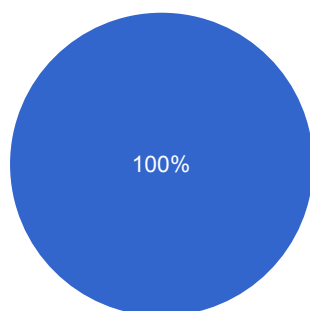
concordo totalmente	<b>7</b>	100%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>7</b>	100%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%



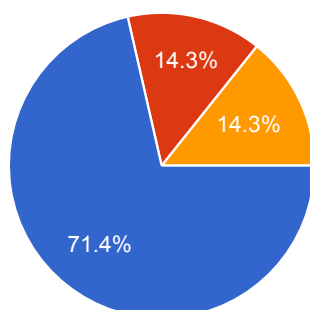
concordo totalmente	<b>7</b>	100%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%

discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>5</b>	71.4%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
não concordo nem discordo	<b>2</b>	28.6%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

## BLOCO 5\_CESTARIA DA BEIRA INTERIOR NORTE – DIMENSÕES ECOLÓGICAS DO DESIGN APLICADAS AO ARTESANATO

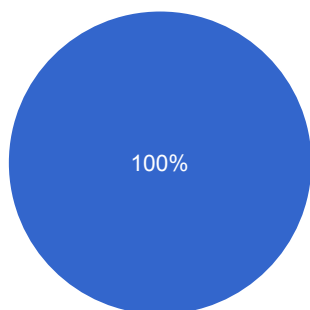


concordo totalmente	<b>7</b>	100%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>7</b>	100%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

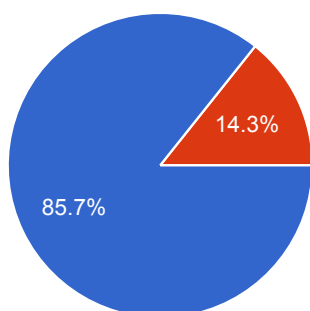


concordo totalmente	<b>5</b>	71.4%
concordo de alguma forma	<b>1</b>	14.3%
não concordo nem discordo	<b>1</b>	14.3%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

concordo totalmente	<b>5</b>	71.4%
concordo de alguma forma	<b>1</b>	14.3%
não concordo nem discordo	<b>1</b>	14.3%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%

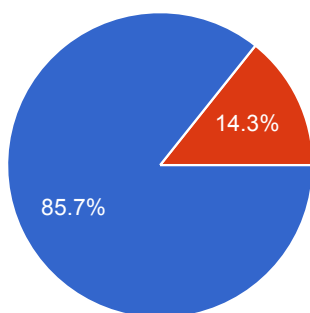


concordo totalmente	<b>7</b>	100%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>7</b>	100%
concordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%



concordo totalmente	<b>6</b>	85.7%
concordo de alguma forma	<b>1</b>	14.3%
não concordo nem discordo	<b>0</b>	0%
discordo de alguma forma	<b>0</b>	0%
discordo totalmente	<b>0</b>	0%
concordo totalmente	<b>6</b>	85.7%
concordo de alguma forma	<b>1</b>	14.3%

não concordo nem discordo	0	0%
discordo de alguma forma	0	0%
discordo totalmente	0	0%



concordo totalmente	6	85.7%
concordo de alguma forma	1	14.3%
não concordo nem discordo	0	0%
discordo de alguma forma	0	0%
discordo totalmente	0	0%
concordo totalmente	6	85.7%
concordo de alguma forma	1	14.3%
não concordo nem discordo	0	0%
discordo de alguma forma	0	0%
discordo totalmente	0	0%

**Selecione o concelho ou aldeia a que pertence**

**BLOCO 1\_ DESIGN E IDENTIDADE**

**BLOCO 2 \_ ARTESANATO E CULTURA**

**BLOCO 3 \_ DESIGN ECOLÓGICO E OBJETO ARTESANAL**

**BLOCO 4\_ DESIGNER E ARTESÃO**

**BLOCO 5\_ CESTARIA DA BEIRA INTERIOR NORTE – DIMENSÕES ECOLÓGICAS DO DESIGN APLICADAS AO ARTESANATO**

**Number of daily responses**

