

Maria Margarida dos Santos Sanita

O DESIGN NA TECELAGEM TRADICIONAL:

O contributo do design de comunicação para
a criação de novos produtos contemporâneos.



2019

Maria Margarida dos Santos Sanita

O DESIGN NA TECELAGEM TRADICIONAL:

O contributo do design de comunicação para a criação
de novos produtos contemporâneos

**Mestrado em Design de Comunicação
para o Turismo e Cultura**

Trabalho efetuado sob a orientação de
Professor Doutor António Carlos Camilo Correia de Lacerda
Designer Henrique Manuel Mendes Ralheta



O design na tecelagem tradicional: O contributo do design de comunicação
para a criação de novos produtos contemporâneos.

Declaração de autoria de trabalho

Declaro ser a autora deste projeto, o mesmo é original e inédito. Todas as referências dos trabalhos consultados estão devidamente citadas no texto e surgem na listagem de referências incluída.



Maria Margarida dos Santos Sanita

© Copyright: Maria Margarida dos Santos Sanita

Universidade do Algarve reserva para si o direito, em conformidade com o disposto no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, de arquivar, reproduzir e publicar a obra, independentemente do meio utilizado, bem como de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição para fins meramente educacionais ou de investigação e não comerciais, conquanto seja dado o devido crédito ao autor e editor respetivos.

A arte ornamental é talvez o primeiro alfabeto

do pensamento humano na sua tentativa de entender o espaço

Henri Focillon

AGRADECIMENTOS

Aos meus orientadores, Professor Dr. António Lacerda, por ter acompanhado o projeto desde a sua génese e conduzindo-o de forma sábia, com entrega e sensibilidade e designer Henrique Ralheta pela sua disponibilidade, saber e sensibilidade.

À Professora Dra. Maria Caeiro, um especial agradecimento pela sua disponibilidade, sensibilidade, conhecimento transmitido, apoio e amizade.

À minha família pelo apoio constante e compreensão pelo tempo roubado.

Aos meus professores de Mestrado, em especial à Professora Dra. Gabriela Soares e à Professora Dra. Joana Lessa pelo conhecimento transmitido e pela proximidade.

Aos meus colegas de Mestrado por apelarem ao meu lado mais criativo.

À Alessandra Briganti, Meizi Gu, Daniel Santos e Ricardo Maia, pela amizade, respeito e camaradagem.

À Dra. Fátima Almeida pela sua amabilidade e disponibilidade.

A todos os que de alguma forma contribuíram para a boa realização deste trabalho: Alberto Corvo, Dora Queiroga, Cristina de Jesus, Rosa Machado, José Mateus Domingos Costa (União das Freguesias de Tavira), Teresa Rosalino, Pedro Santos, Américo Rosa, Angélica Teixeira, Nuno Lourenço, Kathleen Towle, Joana Dias, Nélia Olival, Rui Cardoso da Silva, Ana Gouveia, Isa Simão, Noélia Simão.

A todos os que gentilmente acederam a serem entrevistados ou a prestarem informações úteis para a realização do trabalho.

Ao meu Balu.

RESUMO

PALAVRAS CHAVE

Património, design de comunicação, design relacional, tecelagem, cultura popular, platibanda.

O presente estudo, acerca do projeto denominado DLUSA, de design de tapetes e tapeçarias, executados em tecelagem tradicional, na técnica do ponto de nó (Beiriz), busca a sua inspiração nos grafismos das platibandas decoradas de casas tradicionais algarvias. A responsabilidade do designer, na vertente ecológica do projeto, focou-se em escolher matérias-primas biodegradáveis, dando primazia à pura lã, minimizando desta forma a pegada ecológica. Nas criações das tapeçarias predominam as cores da arquitetura mediterrânica e também a decoração geométrica de raiz vernacular. Estas representações visam confrontar as características do desenho tradicional como linguagem, no percurso que nos conduz ao design como dimensão cognitiva, indo mais além que a criação de “meros” objetos estéticos. Assim, o designer pretende qualificar o desenho tradicional e transformá-lo em novas manifestações artísticas que traduzem uma nova linguagem visual e dinâmica cultural, através da criação de coleções de tapeçarias com base em elementos ligados à cultura tradicional, usando uma metodologia projetual segundo Bruno Munari. Perante a experiência estética das peças, o fruidor, através da memória e percepção visual, desencadeia mapas mentais. São essas memórias e vivências de lugares que aproximam pessoas a territórios onde as sensações e as ligações a elementos culturais, existentes nestas criações com história, permitem interpretações múltiplas. Este processo de diálogos entre percepções, reações e interações revela experiências aprimoradas que vão determinar a fiabilidade das peças tecidas, sensibilizando e despertando o público-alvo a contribuir para a preservação e promoção do património cultural popular e a compreender um conhecimento ancestral, valorizando a cultura e as tradições regionais, através da apresentação da resignificação dos símbolos culturais em que tanto o designer como o fruidor surgem como modificadores de contextos. Numa sociedade massificada é fulcral devolver coesão às comunidades, preservando a identidade cultural de um território: esse cunho que nos distingue dos demais.

ABSTRACT

KEY WORDS

Heritage, communication design, relational design, weaving, popular culture, platibanda.

The present study about the project, called DLUSA, of design of rugs and tapestries, executed in traditional weaving using the knot stitch technique (Beiriz) seeks its inspiration in the graphics of the “platibandas”, existing in the Algarve heritage of traditional houses. The designer's responsibility, in the ecological conduct of the project, focused on choosing biodegradable raw materials giving primacy to pure wool, thus minimizing the ecological footprint. In the creations of tapestries, the colors of Mediterranean architecture and the vernacular geometric decoration predominate. These representations aim to confront the characteristics of traditional drawing as a language on the path that leads us to design as a cognitive dimension, going beyond mere aesthetic objects. Thus, the designer intends to qualify the traditional drawing and transform it into new artistic manifestations that translate a new visual language and cultural dynamics, through the creation of collections of tapestries based on elements linked to traditional culture, using a project methodology according to Bruno Munari . In view of the aesthetic experience of the pieces, the user, through memory and visual perception, unleashes mental maps. It is these memories and experiences of places that bring people closer to territories where the sensations and connections to cultural elements, existing in these creations with history, allow for multiple interpretations. This process of dialogues between perceptions, reactions and interceptions is enhanced experiences that will determine the reliability of the woven pieces, sensitizing and awakening the target audience, contributing to the preservation and promotion of popular cultural heritage and understanding ancestral knowledge, valuing culture and regional traditions, through the presentation of the reframing of cultural symbols where both the designer and the user appear as a context modifier. In a mass society it is essential to develop cohesion to communities while preserving the cultural identity of a territory; this feature distinguishes us from others.

ÍNDICE GERAL

Declaração de autoria	iii
Agradecimentos	v
Resumo	vi
Abstract	vii
Índice geral	viii
Apêndices e anexos	xiii
Índice de figuras	xiv
Índice de tabelas	xvii

INTRODUÇÃO

1.1. Objeto de estudo, sua definição e seus contornos	1
1.2. A decisão sobre as escolhas do projeto de design e dos desenhos e padrões das platibandas de casas algarvias.....	2
1.3. Pertinência do problema e questão da investigação.....	2
1.4. Hipótese	3
1.5. Objetivos da investigação	3
1.5.1. Objetivos gerais	3
1.5.2. Objetivos específicos	4
1.6. Estrutura do relatório científico.....	4

CAPÍTULO I - METODOLOGIAS DE INVESTIGAÇÃO

1.1. Metodologias de investigação aplicadas ao projeto de design.....	7
1.2. Metodologia projetual segundo Bruno Munari	7
1.3. Metodologia não intervencionista	8
1.3.1. Trabalho de campo	9
1.3.2. Estudos de caso	11
1.3.3. Pesquisa documental	11

1.4. Metodologia intervencionista (utilizada em entrevista; história de vida; análise de dados)	12
1.4.1. História de vida	13
1.4.2. Organização do material coletado	13
1.5. Contexto e participantes	14
1.6. Técnicas de recolha da informação (Inquérito por questionário ao público – alvo do projeto DLUSA)	14
1.7. Entrevista	15
1.8. Técnicas de análise da informação	15

CAPÍTULO II - A TECELAGEM NO ALGARVE

2.1. A Tecelagem. técnicas e pontos na tecelagem	16
2. 2. Aspetos regionais e históricos da tecelagem no Algarve	17
2.2.1. Serra algarvia – Testemunhos muito remotos	17
2.2.2. A Fábrica de Tapeçarias de Tavira – Um sucesso pombalino muito efémero	18
2.2.3. Serras de Monchique e Caldeirão – As últimas resistentes	19
2.2.4. Tecelagem de Cachopo	20
2.2.5. A tradição no Alentejo próximo (Oficina de Tecelagem de Mértola)	21
2.2.6. Oficinas e associações de tecelagem tradicional em atividade no Algarve	23

CAPÍTULO III - RELAÇÃO ENTRE DESIGN DE COMUNICAÇÃO E TECELAGEM CONTEMPORÂNEA

3. 1. O papel do design em articulação com o artesanato	23
3.2. Um novo projeto de design numa perspectiva de design relacional	25
3.3. Design sensorial e o valor da memória num projeto de design	27
3.4. O design na tecelagem contemporânea	29

CAPÍTULO IV – A IDENTIDADE DE UM TERRITÓRIO E O PROCESSO CRIATIVO

4.1. Valores culturais do património algarvio: A identidade do território e suas particularidades histórico-geográficas como fonte inspiradora no design contemporâneo	30
4.2. Platibandas algarvias: suas influências culturais e históricas	33
4.3. Simbologias e motivos decorativos – Influências e analogias culturais mediterrânicas	35

4.3.1. Platibandas ornamentadas – interpretação de influências	36
4.3.2. Simbologias e elementos decorativos na tecelagem berbere	38
4.3.3. Significados das simbologias decorativas berberes	40

CAPÍTULO V - INFLUÊNCIAS DE PROJETOS CRIATIVOS NA TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA

5.1. Empresas	41
5.1.1. Tapeçarias de Portalegre	41
5.2. Projetos Associações	43
5.2.1. Projetos residentes no Loulé Design Lab	43
5.2.2. Análise da tabela das entrevistas aos residentes do Loulé Design Lab.....	48
5.2.3. O contributo das entrevistas para o desenvolvimento do projeto de design.....	48
5.3. Projeto TASA (Técnicas Ancestrais Soluções Atuais)	49
5.4. História de vida: Otilia Cardeira, tecedeira de Cachopo	50
5.5. Criadores contemporâneos	50
5.5.1. Criadores convidados da Homeing / Exponor, 2016	51
5.4.2 O contributo dos estudos de caso para a génese do um novo projeto de design.....	55

CAPÍTULO VI – PROPOSTA – PROJETO DLUSA

6.1. A importância da metodologia de interação no processo criativo através da relação designer / artesão nas criações contemporâneas, visando a criação de produtos diferenciados, promotores de valores simbólicos e de identidade cultural.	57
6.2. Percurso para a génese criativa	58
6.3. Projeto LDUSA.....	60
6.3.1 Porquê DLUSA?	61
6.4. Objetivos do projeto	61
6.4.1. Objetivos específicos do projeto	62
6.5. Planeamento e calendarização	63
6.5.1. Calendarização das fases do projeto DLUSA.....	63
6.6. As razões da escolha das tapeçarias como suporte para a criação do projeto DLUSA e suas características técnicas.....	65
6.6.1. O Ponto de nó manual	65
6.6.2. A Força dos nós	66

6.6.3. O Tempo e a criação de obras – primas	67
6.6.4. Fibras naturais usadas na criação dos tapetes	67
6.6.5. Lã fina – <i>mohair</i>	67
6.6.6. Lã	67
6.6.7. Seda botânica e seda botânica <i>contract</i>	68
6.6.8. Linho	68
6.6.9. Acabamentos de pontos tufados.	68
6.7. Propostas de criação de padrões de uma coleção DLUSA	69
6.8. Coleções do projeto DLUSA	73
6.9. Platibandas algarvias, tapetes berberes e tapeçarias DLUSA – um triângulo criativo	74
6.10. Comunicação dos processos visuais do projeto LUSA	77
6.11. Aplicações promocionais das coleções DLUSA	77
6.12. Público alvo do projeto DLUSA	78
6.13. Design sustentável: estratégias para ciclo de vida dos tapetes e tapeçarias DLUSA	78
CAPÍTULO VII – APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE RESULTADOS	
7.1. Apresentação de resultados	81
7.2. Análise de resultados	84
7.3. Interpretação dos dados recolhidos	88
CAPÍTULO VIII - CONCLUSÕES	
8.1. Conclusões gerais	90
8.2.. Contributos do estudo	94
8.3. Identificação das limitações	95
8.4. Ponto da situação e pistas para investigação futura	95
CAPÍTULO IX – DISSEMINAÇÃO E FORMAÇÃO	
9.1 - Disseminação	97
9.2 - Formação e educação	98
BIBLIOGRAFIA	100

APÊNDICES E ANEXOS

APÊNDICES

A - Tabela de pontos de tecelagem e suas características	112
B - Tabela esquemática sobre design relacional	113
C - Influências externas na tecelagem do Baixo Alentejo: a cultura islâmica	115
D - Entrevistas a criadores de projetos residentes no Loulé Design Lab	122
E - Inquéritos ao público-alvo do projeto DLUSA	137
F - Análise SWOT do projeto DLUSA	147
G - Estudos de logótipo para o projeto DLUSA	148
H - Meios de difusão do projeto DLUSA	152
I - Estudos para tapeçarias em bordado de Arraiolos	155

ANEXOS

Anexo 1 - Designers e outros artistas na tapeçaria contemporânea	158
Anexo 2 - Recolha fotográfica de platibandas	167
Anexo 3 - Vídeos – Técnicas de tecelagem, indústrias e designers / artesãos	171
Anexo 4 - Artistas convidados da Homeing / Exponor, 2016	174
Anexo 5 - Vídeos – Feiras de design	179
Anexo 6 - Certificados de participações em <i>workshops</i>	180

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. 1. Representação adaptada do Método Projetual segundo Bruno Munari	8
Figura 1.2. Representação das metodologias intervencionista e não intervencionista.....	9
Figura 1. 3. Limites geográficos do Concelho de Tavira; divisões geomorfológicas e localizações da cidade e sedes de freguesia.	10
Figura 2.1. Fragmentos de peso de tear em crescente. Cerro do Castelo de Corte João Marques, Ameixial. Calcólico (3º milénio a.n.e.)	18
Figura 2.2. Pormenor da tapeçaria “ <i>Jacob reconhece a túnica de José</i> ” (449cm x 396cm), da Fábrica de Tapeçarias de Tavira, Museu Nacional de Arte Antiga	19
Figura 2.3. Maria Nunes, tecedeira de Monchique (foto:Margarida dos Santos,2017)	20
Figura 2.4. Linho em rama e cardado (foto: Margarida dos Santos, 2017)	20
Figura 2.5. Alforge fabricado por Maria Nunes (foto: Margarida dos Santos, 2017)	20
Figuras 2.6 e 2.7. Otília Cardeira a tecer. Tear de Beatriz Inácia, fonte da Mealha, Freguesia de Cachopo (foto: Luísa Ricardo, 2018)	21
Figura 2.8. Mantas de Mértola.....	22
Figura 2.9. Mantas do Lombador – Castro Verde (foto: autor desconhecido)	22
Figura 2.10. Mantas do Lombador – Castro Verde (foto: autor desconhecido)	22
Figura 2.11. Mantas do Lombador – Castro Verde (foto: autor desconhecido)	22
Figura 4.1. Ornamentos em relevo (<i>Stuccos</i> exteriores): arquiteta Marta Santos	35
Figura 4.2. Platibanda I (noivas em efeito de espelho) de casa em Luz de Tavira,.....	37
Figura 4.3. Platibanda II (noivas em efeito de espelho) de casa em Luz de Tavira (foto: Margarida dos Santos, 2018).....	37
Figura 4.4. Platibanda III (noivas em efeito de espelho) de casa em Luz de Tavira (foto: Margarida dos Santos, 2018).....	37
Figura 4.5. Representação geométrica da noiva tradicional berbere (desenho em diário de campo de Telma Lança, baseado numa gravura do <i>Ensemble Artisanal de Azrou</i> . Extraído de: Lança, 2010	38
Figura 4.6. Imagem parcial de tapete berbere com representações da noiva tradicional. Extraído de: Lança, 2010	38

Figura 4.7. Decomposição de elementos decorativos geométricos da platibanda I	39
Figura 5.1. Tapeçaria de Bruno Munari integrada na exposição “Tapeçaria de Portalegre – expressão contemporânea de uma arte secular”, Galeria do Instituto Português de Santo António, Roma, 2011	43
Figura 5.2. Salsaparrilha. Carteira, capas para telemóvel tingido com plantas da serra do Caldeirão. Manoli Ortiz.....	45
Figura 5.3. Candeeiro Tagine.Sandra Louro.....	46
Figura 5.4. Caderno Artesanal em Cortiça. Oficina Poeta Azul.	46
Figura 5.5. Sala de exposição e vendas do PROJETO TASA	49
Figura 5.6. Criações do projeto “montanhac”, TASA	50
Figura 5.7. Criações do projeto “montanhac”, TASA	50
Figura 5.8. Homeing /Exponor, Convento do Beato, Lisboa (2016).	52
Figura 5.9. <i>Sidewalk Heritage</i> , Cristina Jorge de Carvalho, <i>hand-tufted</i> , lã e seda botânica grossa, 170x240cm	52
Figura 5.10. <i>Mouro</i> , Maria Barros, <i>hand-tufted</i> , lã, 170x240cm	53
Figura 5.11. <i>Lx Tiles</i> , Elsa & Fernando Hipólito, <i>hand-tufted</i> , lã, 170x240cm	53
Figura 5.12. <i>Cock</i> , Dino Gonçalves, <i>hand-tufted</i> , lã, 170x240cm	53
Figura 5.13. <i>Lisboa</i> , <i>hand-tufted</i> , lã 170x240cm	54
Figura 5.14. <i>Rosa</i> , <i>hand-tufted</i> , lã, 170x240cm	54
Figura 5.15. <i>Romaria</i> , <i>hand-tufted</i> , lã e seda botânica, 338cmx398cm.	54
Figura 6.1. A ocupação romana no séc. I a. C. (foto: autor desconhecido).....	61
Figura 6.2. Esquema representativo das texturas das seguintes fibras naturais: <i>mohair</i> , lã, seda botânica e linho	68
Figura 6.3. Acabamentos de pontos tufados da Fábrica de Tapetes Beiriz	68
Figura 6.4 a 6.5. Fábrica Ferreira de Sá, Espinho	69
Figura 6.6 e 6.7 Estudos primários de padrões gráficos a partir de elementos gráficos da platibandas.....	70
Figura 6.8. Seleção de elementos gráficos de platibandas como referências para desenhos de criações DLUSA	71
Figura 6.9. Seleção de elementos gráficos de platibandas como referências para desenhos de criações DLUSA	72
Figura 6.10. Estudos primários do processo criativo para coleção do projeto DLUSA (baseados na arquitetura tradicional da tapeçaria persa)	73

Figura 6.11. Estudo para criação de tapete do projeto DLUSA (Coleção <i>Al-Gharb</i>)	74
Figura 6.12. Estratégias de integração de sustentabilidade do projeto DLUSA	79

INDICE DE TABELAS

Tabela 5.1. Análise de estratégias em design para os projetos dos entrevistados residentes no loulé design Lab.....	47
Tabela 5.2. Síntese de estudos de caso de projetos de tapeçaria contemporânea.....	56
Tabela 6.1. Cronograma das ações para elaboração do relatório de investigação	64
Tabela 6.2. Calendarização das fases de desenvolvimento do projeto DLUSA	64
Tabela 6.3. Elementos decorativos geométricos comuns aos tapetes berberes e às platibandas algarvias	75
Tabela 6.4. Elementos decorativos geométricos comuns aos tapetes berberes, às platibandas algarvias e a simbologias comuns a culturas islâmicas	76
Tabela 6.5. Estratégias de design para ciclo de vida das tapeçarias DLUSA	80
Tabela 7.1. Análise de resultados e contributos referentes ao processo investigativo e criativo do projeto DLUSA.....	81

INTRODUÇÃO

1.1. OBJETO DE ESTUDO, SUA DEFINIÇÃO E SEUS CONTORNOS

O património cultural tem uma importância fulcral na identidade dos indivíduos e das comunidades. Assim, com o intuito de consolidação da memória coletiva e de revelação de uma diversidade cultural global, é hoje consensual a necessidade da sua preservação.

Segundo Mendes (2012), “na sociedade, as funções da memória no indivíduo são desempenhadas pelo património cultural”, pois é ele “quem gera e fomenta uma solidariedade orgânica entre os membros do corpo social, uma coesão ou convergência mental traduzida no sentimento de pertença a uma mesma comunidade”.

Em consonância com o autor referido podemos acrescentar que o património cultural não só permite que nos reconheçamos, mas também que sejamos reconhecidos, caracterizando e distinguindo os demais através de uma região, uma cidade e de um território.

Neste sentido o projeto de design surge com o propósito de contribuir para sensibilizar, preservar e promover o património cultural popular e a expansão do conhecimento ancestral valorizando a cultura e as tradições regionais. O projeto consiste na aplicação de técnicas de tecelagem tradicional para a criação de tapeçarias em lã alusivas ao património algarvio. As composições criadas inspiram-se em elementos gráficos pertencentes ao património cultural algarvio, cujo âmbito fica, neste estudo, restrito às platibandas decoradas das casas algarvias, objeto de uma das coleções do projeto de design.

Todo este projeto de design para tecelagem contemporânea está assente numa metodologia qualitativa projetual, segundo Bruno Munari. Contudo, para o desenvolvimento do trabalho de investigação foram usadas metodologias intervencionistas (entrevistas, histórias de vida e análise de dados) e não intervencionistas (trabalho de campo, estudos de casos, pesquisa documental e inquéritos por questionário).

Através das criações deste projeto de design pretende-se qualificar o desenho tradicional e transformá-lo em manifestações que traduzem uma nova linguagem visual e dinâmica cultural, usando técnicas tradicionais de tecelagem, nomeadamente o ponto de nó [criado por Manuel do Carmo Peixeiro (1893-1964)], originando desta forma a criação de coleções de tapetes e tapeçarias com base em elementos de ornamentação ligados à cultura popular. Para dar resposta

a este estudo foi levantada uma questão da investigação: de que modo o design de comunicação pode qualificar e promover o património cultural através do design contemporâneo na tecelagem? A resposta a esta questão passará pela articulação de interseções entre diferentes áreas; nomeadamente: design de comunicação, design relacional e design sensorial e memória. Todas estas vertentes do design estão implícitas nas futuras coleções do projeto, com o intuito de valorizar o património cultural, através da tecelagem contemporânea.

Os elementos gráficos de ornamentação a representar são derivados das composições existentes nas platibandas de casas tradicionais algarvias. Futuramente a linguagem gráfica derivará de outros padrões encontrados no nosso património, nomeadamente chaminés algarvias e calçada portuguesa, para que não se percam estes testemunhos preciosos de valores culturais transmitidos através de várias gerações até à atualidade.

1.2. A DECISÃO SOBRE AS ESCOLHAS DOS DESENHOS E PADRÕES DAS PLATIBANDAS DE CASAS ALGARVIAS.

A intenção da escolha das decorações das platibandas resultou de uma vontade de registar e perpetuar no tempo uma herança histórica vernacular, que reflete uma linguagem coletiva, pertencente a uma identidade cultural específica.

Na procura de ir, tanto quanto possível, à raiz dos objetos de estudo e fazer um trabalho metódico, integrado e consequente, interessa ao designer o conhecimento do maior número possível de elementos (de acordo com a razoabilidade do tempo disponível), a fim de dispor das máximas probabilidades de testar novas combinações e inovações, originando, desta forma, novas criações gráficas aplicáveis a tapeçarias e tapetes, onde se continua, no entanto a reconhecer as suas raízes nas ornamentações presentes na arquitetura vernacular algarvia.

1.3. PERTINÊNCIA DO PROBLEMA E QUESTÃO DA INVESTIGAÇÃO

A pertinência do estudo em análise prende-se com a compreensão do contexto das peças criadas e o valor patrimonial associado, constituído pela linguagem gráfica das simbologias existentes nas composições e o respetivo contributo do design de comunicação para fundamentar e promover o património cultural.

De que modo o design de comunicação pode qualificar e promover o património cultural através do design contemporâneo na tecelagem?

A resposta a esta questão passará pela recolha de dados e pela análise de estudos de casos e projetos criativos, com o objetivo de averiguar e concluir se o design de comunicação constituirá uma ferramenta de eleição para promover o património cultural através das suas criações. Também pretendemos efetuar uma pesquisa de simbologias e padrões existentes nas platibandas ornamentadas de casas algarvias, como contributo para a compreensão do processo de comunicação de novas criações aplicadas à arte da tapeçaria, oriundas de recolhas de elementos gráficos de raiz popular.

A resposta a este estudo incidirá na compreensão dos fatores acima mencionados e também na articulação das interseções entre design de comunicação, design relacional, design sensorial e memória, implícitos nas criações do projeto de design, para a valorização do património cultural no contexto da tecelagem contemporânea.

Todo o processo visa a comprovação da importância do design de comunicação para enaltecer uma expressão contemporânea na procura de soluções originais, reinventando padrões e promovendo um território e sua identidade cultural.

Desta forma podemos referir que, a partir dos estudos efetuados para elaboração da análise, numa abordagem qualitativa, o investigador deve ultrapassar uma simples descrição dos resultados alcançados, acrescentando inovação ao que já se conhece sobre o assunto.

1.4. HIPÓTESE

Recorrendo à diversidade de símbolos existentes no património algarvio, nomeadamente na ornamentação de platibandas, vai ser possível criar um corpo gráfico de padrões aplicáveis a tapeçarias e tapetes gerando produtos originais, a um tempo reveladores de uma estética contemporânea e evocadores de memórias e sensações oriundas de um imaginário coletivo antigo e memorável.

1.5. OBJETIVOS DA INVESTIGAÇÃO

1.5.1. OBJETIVOS GERAIS

Os objetivos gerais da investigação assentam numa análise em torno da interpretação de motivos ornamentais encontrados no património algarvio, nomeadamente nas platibandas de

casas tradicionais, de modo a aprofundar o conhecimento sobre os mesmos como ponto de partida para a expressão de novas linguagens e abordagens criativas. Assim, os objetivos gerais da investigação são os seguintes:

- entender o modo como a cultura popular serve de fonte de informação, inspiração e formação para criações com design contemporâneo;
- compreender o caminho trilhado pelo designer no mundo da arte popular, sendo este fulcral para vir a concretizar um produto com base assente em conhecimentos com raízes na cultura popular.

1.5.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

O processo de investigação constitui-se, neste caso, como uma etapa destinada essencialmente a construir os alicerces em que se fundará a construção de todo o projeto. Os seus objetivos específicos são os seguintes:

- colecionar objetos de estudo por recolha direta e indireta;
- conhecer e inventariar os objetos de estudo considerados relevantes;
- interpretar os contextos históricos, geográficos e sociais dos objetos de estudo;
- relacionar, comparar e decodificar simbologias;
- construir um corpo gráfico inspirador às criações iniciais;
- analisar estudos de casos, entrevistas, projetos, documentos.

1.6. ESTRUTURA DO RELATÓRIO CIENTÍFICO

O presente relatório está organizado em nove capítulos, precedidos da introdução. Nos capítulos I a V fazemos um enquadramento teórico do projeto e debruçamo-nos sobre as seguintes vertentes: uma abordagem a aspetos históricos e atuais da tecelagem no Algarve; a relação entre design de comunicação e tecelagem contemporânea; a identidade territorial e o processo criativo; influências criativas na tapeçaria contemporânea.

No capítulo VI apresentamos a proposta e desenvolvimento do projeto DLUSA, assente no conhecimento adquirido no decorrer da investigação precedente.

Nos capítulos VII e VIII tratamos da análise e conclusões de resultados e no capítulo IX da disseminação e formação.

O relatório completa-se com a apresentação da bibliografia, apêndices e anexos.

Introdução – Neste capítulo referimos os objetivos, a temática e as circunstâncias do objeto de estudo, descrevendo essencialmente o que se vai relatar. Seguidamente apresentamos a questão de investigação, hipótese de investigação, os objetivos da investigação e a estrutura do relatório científico.

Capítulo I – Metodologias de investigação – Neste capítulo são referidos as metodologias (qualitativa / intervencionista e não intervencionista), de acordo com a investigação efetuada: trabalho de campo, estudos de casos, pesquisa documental, história de vida, organização do material recolhido, recolha de informação (fotografia e inquéritos por questionário ao público alvo) e técnicas de análise.

Capítulo II – A Tecelagem no Algarve – Neste capítulo apresentamos um breve resumo sobre as técnicas e pontos na tecelagem, assim como uma breve abordagem histórica à tecelagem no Algarve e referências a oficinas e associações em atividade nesta região. Para finalizar este capítulo apresentamos a última tecedeira de Monchique e as tecedeiras de Cachopo.

Capítulo III – Relação entre design de comunicação e tecelagem contemporânea – Neste capítulo a abordagem é direcionada para a compreensão da importância do papel do design na criação de peças contemporâneas representadas na arte da tecelagem e o seu contributo para a valorização do património cultural. São focados os seguintes aspectos: Design de comunicação, design relacional; design sensorial e memória; o design na tecelagem contemporânea.

Capítulo IV – A identidade de um território e o processo criativo – Neste capítulo fazemos uma abordagem a valores culturais do património algarvio, para enquadrar a identidade do território como fonte inspiradora no design contemporâneo; um breve estudo sobre as platibandas algarvias e as suas influências culturais e históricas. Procuramos clarificar a importância da metodologia de interação no processo criativo, através da relação designer | artesão nas criações contemporâneas, visando a criação de produtos diferenciados, promotores de valores simbólicos e de identidade cultural.

Capítulo V – Influências de projetos criativos na tapeçaria contemporânea – Neste capítulo apresentamos empresas posicionadas no campo da tecelagem contemporânea (ex: Tapeçarias de Portalegre), assim como projetos e associações. Também são apresentadas cinco

entrevistas a residentes no Loulé Design Lab, o Projeto TASA e as tecedeiras de Cachopo. Fazemos ainda referência a cinco artistas contemporâneos dedicados a trabalhos de tecelagem. Todos estes projetos têm pontos de ligação com o novo Projeto de design (tecelagem, suporte, técnica manual, design, património, território).

Capítulo VI – Proposta - Projeto DLUSA – Neste capítulo consta a descrição do projeto DLUSA, respetivos objetivos, escolha do nome, apresentação do logótipo, público-alvo, *website*, perfil de Facebook, calendarização e contatos (fábricas, lojas), assim como as características técnicas para execução das peças da coleção do projeto DLUSA e propostas de criação de padrões; faz-se também a explicação das coleções DLUSA e dão-se exemplos de meios de difusão das mesmas.

Capítulo VII – Análise de resultados – Apresentamos análises e considerações acerca do estudo desenvolvido na investigação revelando os seus resultados.

Capítulo VIII – Conclusões – São apresentadas as conclusões, contributos do estudo, identificação das limitações do projeto, ponto da situação e pistas para investigação futura.

Capítulo IX – Disseminação e formação – Referimos as participações do projeto em exposições e a componente da formação e educação.

A parte final do relatório é composta pela bibliografia, apêndices e anexos.

CAPÍTULO I - METODOLOGIAS DE INVESTIGAÇÃO

1.1. METODOLOGIAS DE INVESTIGAÇÃO APLICADAS AO PROJETO DE DESIGN

O intuito desta investigação é perceber e dar resposta ao fenómeno implícito na questão de investigação apresentada (de que forma é que o design de comunicação pode qualificar e promover o património cultural através do design contemporâneo na tecelagem?). Assim, adotámos um conjunto de metodologias necessárias para conduzir a investigação à melhor resposta à questão colocada.

Nas várias etapas de criação do projeto de design utilizámos a metodologia projetual segundo Bruno Munari. Na fase de recolha de dados usámos as metodologias qualitativa intervencionista e não intervencionista, de acordo com as situações específicas a investigar.

1.2. METODOLOGIA PROJETUAL SEGUNDO BRUNO MUNARI

A metodologia seguida ao longo desta investigação assenta numa abordagem metodológica qualitativa. Como tal, para uma melhor obtenção de resultados, este estudo vai basear-se numa metodologia projetual em design segundo Bruno Munari (1981), que compreende os métodos, técnicas e processos para o desenvolvimento de um projeto segundo as seguintes etapas (Figura 1.1):

1. Problema; **2.** definição do problema; **3.** componentes do problema; **4.** coleta de dados; **5.** análise dos dados; **6.** criatividade; **7.** pesquisa de materiais e tecnologia; **8.** experimentação; **9.** modelo; **10.** verificação; **11.** desenho construtivo; **12.** solução.

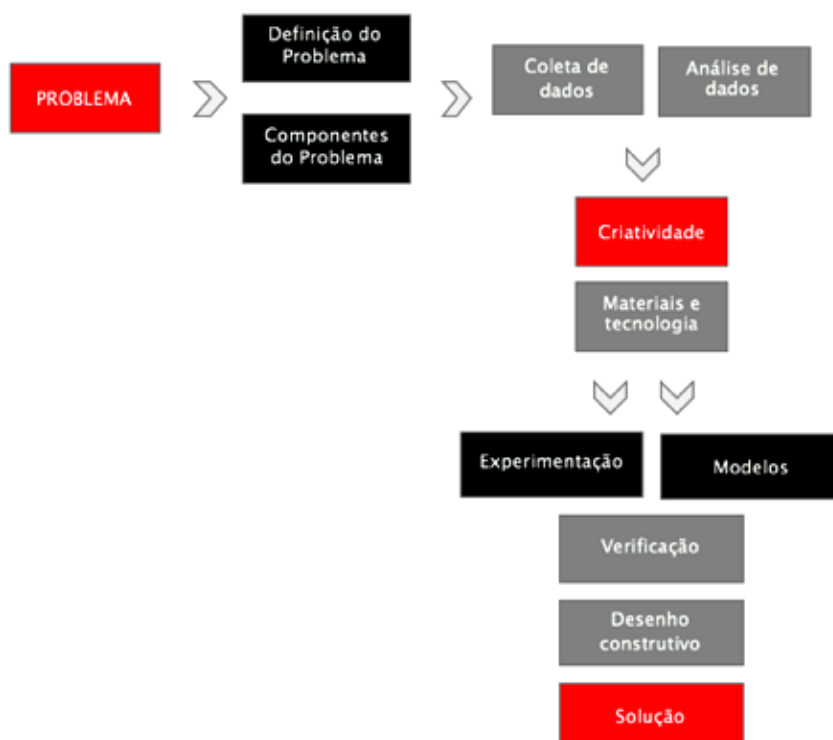


Figura 1. 1. Representação adaptada do Método Projetual segundo Bruno Munari (1981).

1.3. METODOLOGIA NÃO INTERVENCIONISTA (utilizada em trabalho de campo, inquérito por questionário, estudos de casos, pesquisa documental)

Segundo esta metodologia (Figura 1.2), a recolha de dados é baseada num contacto direto com a realidade, utilizando os sentidos para obtenção de informação sobre determinados aspetos existentes no contexto de estudo. O objetivo do estudo através da observação direta é registar os fenómenos da forma mais rigorosa possível, obtendo provas e elementos acerca da investigação (observação de platibandas, estudo da tecelagem, visita a exposições, contacto com artesãos, estudos de património e de técnicas tradicionais), seguido da interpretação dos dados recolhidos. Nesta investigação são integradas diferentes formas de observação, utilizadas de acordo com as circunstâncias.

Observação não estruturada: quando esta se realiza sem planeamento prévio, perante a observação do imprevisto.

Observação estruturada: existe um planeamento, de forma a responder a determinados propósitos : o que /quem observar, porque observar, como observar.

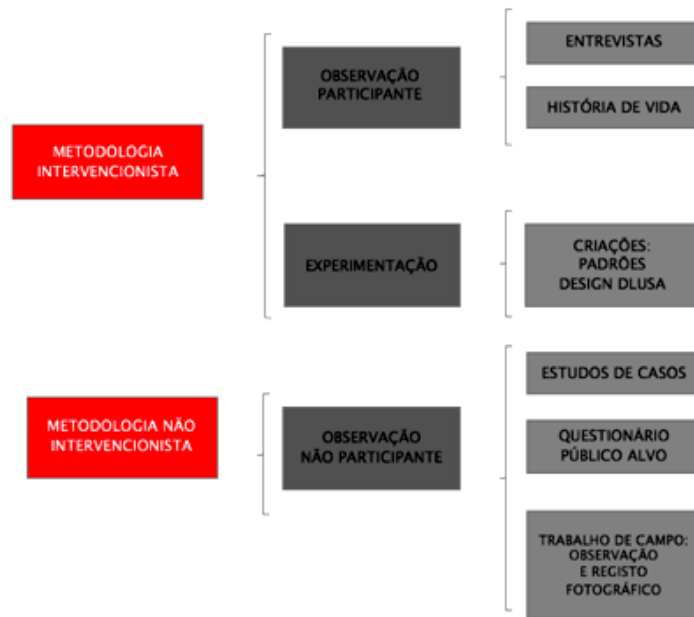


Figura 1.2. Representação das metodologias intervencionista e não intervencionista.

1.3.1. TRABALHO DE CAMPO

(observação direta, registo de observações e recolha fotográfica)

O que coletar? Ornamentos de platibandas de casas algarvias.

Como coletar? Através de recolhas fotográficas e anotações de campo registando particularidades dos objetos de estudo.

O que analisar? Texturas, padrões, geometrias, simetrias e assimetrias, cores, relevos, informações escritas e simbologias.

Porquê? Para constituir um corpo gráfico destinado à base de trabalho criativo.

A execução da pesquisa de campo exige uma preparação prévia, com definição dos objetos de estudo, delimitação de área geográfica e estratégias a seguir na observação.

Ludke e André (1986) apontam a observação como um dos instrumentos básicos para a recolha de dados na investigação qualitativa. “Uma justificativa dada, para que essa técnica seja válida enquanto instrumento científico de investigação, é o fato de ela ser controlada e sistemática, implicando a existência de um planeamento [sic] cuidadoso do trabalho e uma preparação rigorosa do observador”.

No campo, os dados são trabalhados da seguinte forma: coleta de dados, conferência, verificação e correção. Posteriormente são processados e analisados (digitação, análise, interpretação e classificação).

As coleções do projeto de design inspiram-se em ornamentações de platibandas de casas algarvias. Assim, para um melhor conhecimento e envolvimento nesta matéria pretendemos elaborar um estudo sobre as mesmas com base em observações de campo.

Apesar do desaparecimento, por ruína ou modificação, de numerosos exemplares ao longo de várias décadas, a presença de exemplares bem preservados de platibandas ornamentadas é ainda abundante no concelho de Tavira. Na procura de diversidade gráfica e representatividade territorial, o trabalho de campo dedicado à recolha dos exemplares alvo de aplicação às criações gráficas repartiu-se por diferentes contextos geográficos:

- em meio urbano, na cidade de Tavira;
- Em meio urbano e rural, nas freguesias de Luz de Tavira e Santo Estêvão e Santa Catarina da Fonte do Bispo.

Abrange-se assim localizações dispersas por diferentes áreas geomorfológicas que caracterizam o Algarve (Litoral, Barrocal e limite sul da Serra) (Figura 1.3 A e B). Devemos referir que não se procura, com esta escolha dos lugares a investigar, descobrir correlações entre as características gráficas dos objetos e as respetivas localizações, pois a amplitude de tal estudo seria por si só um trabalho autónomo.

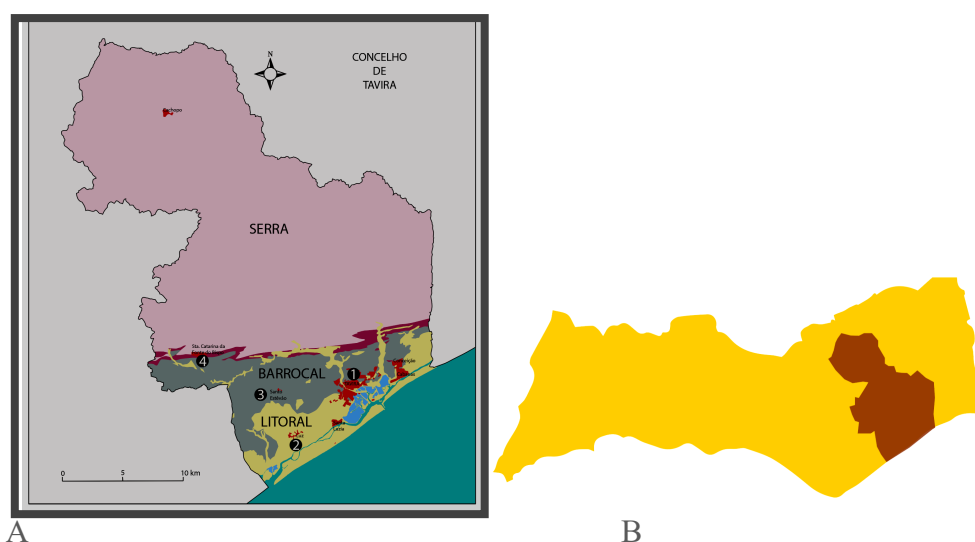


Figura 1.3. — Limites geográficos do Concelho de Tavira; divisões geomorfológicas e localizações da cidade e sedes de freguesia. 1 — Tavira, 2 - Luz de Tavira, 3 — Santo Estêvão, 4 — Santa Catarina da Fonte do Bispo). **B** — Enquadramento do concelho de Tavira na região algarvia. Adaptado de: A. Corvo (de cartografia multimédia para exposição Cidade e Mundos Rurais, Museu Municipal de Tavira, 2011).

A pesquisa desenvolver-se-á em torno das ornamentações recolhidas nas áreas delimitadas, analisando-as numa perspectiva de reconhecimento da diversidade gráfica e pictórica e do imaginário que lhes está subjacente, estabelecendo analogias e reconhecendo semelhanças e disparidades.

Este método é de carácter exploratório e aberto, com recurso a recolhas fotográficas e anotações de campo em que se registarão particularidades dos objetos de estudo tais como texturas, padrões, geometrias, simetrias e assimetrias, cores, relevos, informações escritas e simbologias.

1.3.2. ESTUDOS DE CASO

“O primeiro critério deverá ser maximizar o que podemos aprender. Dado os nossos objetivos, que casos terão probabilidade de nos levar a entendimentos, a asserções, talvez até à modificação das generalizações?” (Stake, 2016).

As recolhas de dados sobre estudos de caso são efetuadas através da utilização de diversas formas de pesquisa, nomeadamente estudo de documentos, vídeos, entrevistas, gravações e observação direta.

O objetivo é relatar experiências que contribuam para o estudo em questão, pôr em evidência pontos de vista e refletir sobre o que podem revelar, assim como relacioná-los com outros pormenores que possam evidenciar aspetos escondidos. Contudo, também pretendemos examinar semelhanças e diferenças com o projeto de design e compreender o contributo do design de comunicação para a promoção do património cultural. Através da análise empírica da coleta de dados, poderemos obter informações úteis para a investigação.

1.3.3. PESQUISA DOCUMENTAL

“O contributo da análise documental constitui uma técnica importante na abordagem de dados qualitativos, quer seja através de informações adquiridas por diversas fontes documentais, quer seja através aspectos de novas abordagens sobre o tema ou problema em questão.” (Quivy & Campenhoudt, 2005).

Nesta investigação podemos distinguir cinco capítulos onde existe pesquisa para análise de documentação escrita. Para ir de encontro aos objetivos da investigação foi necessário cruzar informação recolhida em áreas muito distintas, mas com pontos de interceção relativamente ao

objeto de estudo.

Assim sucede no capítulo II (A Tecelagem no Algarve), onde referências históricas e atualidade da tecelagem vão beber conhecimento a autores como José Mesquita, com os seus trabalhos acerca da Fábrica de Tapeçarias de Tavira, da época pombalina, e Selma Pereira acerca da tecelagem tradicional no Algarve. Outros autores relevantes para este capítulo foram Cláudia Albino, Vítor Gonçalves, Ana Sousa, Marta Santos, Marylène Brahic (ainda que não aborde a tecelagem em Portugal, revela-se útil pela informação que refere sobre a construção de teares horizontais de pedal, os principais pontos na tecelagem e tipos de tecidos).

Relativamente ao capítulo III (Relação entre Design e Tecelagem Contemporânea), a tese de doutoramento de Cláudia Albino, “Os Sentidos do Lugar, Valorização da Identidade do Território pelo Design”, constitui obra de referência.

A mesma autora foi referência na construção do capítulo IV (A Identidade de um Território e o Processo Criativo), juntamente com Álbio Nascimento, Kathi Stertzing, Helena Barranha, Carminda Cavaco, Cristina Garcia, Vítor Gonçalves e Ana Sousa.

No capítulo V (Influências de Projetos Criativos na Tapeçaria Contemporânea) analisámos trabalho de Dora Iva Rita, assim como documentos audiovisuais alusivos a exposições de design têxtil (Homeing) e institucionais de Tapeçarias de Portalegre, Galeria Manufatura Portalegre em Lisboa, Fábrica Ferreira de Sá e Fábrica – Tapetes Beiriz.

Para a Proposta de Projeto DLUSA (capítulo VI) contribuíram as teorias de Bruno Munari e a análise dos estudos de arte e percepção visual de Rudolf Arnheim. Este último recorre à ciência como forma de melhor compreender a arte, ao mesmo tempo que valoriza a importância da intuição nos processos de raciocínio e a invenção como parte da observação. Não serão precisamente intuição e invenção duas componentes fundamentais do simbolismo gráfico tradicional?

1.4. METODOLOGIA INTERVENCIONISTA

(utilizada em entrevista, história de vida e análise de dados)

O objetivo da metodologia de pesquisa intervencionista é expandir as percepções sobre as práticas quotidianas de pesquisa envolvendo quer o pesquisador quer o objeto de pesquisa. O pesquisador tenciona exercitar e ampliar capacidades e estimular a reflexão em terceiros, no campo de pesquisa, com o objetivo de conseguir maior rigor científico nos resultados da investigação.

1.4.1. HISTÓRIA DE VIDA

Os relatos de experiências de vida obtidos através de conversas com tecedeiras, designers, fabricantes, galeristas, arquitetos, artesãos e lojistas de associações de artesanato têm como principal objetivo perceber a cultura e as técnicas artesanais, apetrechando o investigador de um maior conhecimento e compreensão dos processos e técnicas da tecelagem, assim como a metodologia projetual na criação de produtos inspirados no património cultural.

Desta forma, vamos ao encontro de uma visão, com experiências diversas, inserida no contexto da pesquisa, com conhecimentos específicos relevantes para acrescentar informação à questão da investigação.

Como refere Becker a propósito dos métodos de pesquisa em ciências sociais:

Nessa perspectiva, se insere a proposta do uso da história de vida, como método de pesquisa que busca, por meio da oralidade histórica, ser uma ponte entre o social e o individual. Com ela, busca-se compreender grupos ou a coletividade, a partir de trajetórias de vida individuais. Com isso, é possível compreender as várias particularidades dos objetos/sujeitos de pesquisa ou fenômenos estudados por meio da pesquisa qualitativa, destacando-se, a riqueza de detalhes sobre o processo. (1999, p. 60).

1.4.2. ORGANIZAÇÃO DO MATERIAL COLETADO

Os dados são selecionados e posteriormente organizados e classificados de forma ordenada. A seleção é importante, nomeadamente em despistar informações falsas, confusas ou falseadas. É interessante verificar se os dados coletados estão completos ou se é necessário voltar à fonte, iniciando uma nova coleta.

Numa primeira fase, no decorrer da pesquisa, os documentos recolhidos são organizados. Estes são agrupados em pastas, por separadores temáticos (contactos, feiras, estudos de logotipo, técnicas artesanais, documentos de estudo, lojas, materiais, desenhos de padrões e entrevistas), com o intuito de serem utilizados posteriormente. Esta organização por matérias gera uma criação de códigos para auxiliar o manuseio e compilação de informação.

Triviños (1992) ressalta a necessidade de se atender a condições de coerência, consistência, originalidade e objetivação para a validade científica dos dados coletados, independentemente da respetiva técnica utilizada).

1.5. CONTEXTO E PARTICIPANTES

As entrevistas aos residentes do Loulé Design Lab (LDL) (APÊNDICES D) foram realizadas, em contexto de trabalho, no Convento do Espírito Santo, em Loulé. Neste espaço, apoiado pela Câmara Municipal de Loulé, são acolhidos artistas / criadores com o intuito de estabelecer parcerias, de forma a cruzar conhecimentos entre designers e artesãos, daí resultando projetos inovadores com raiz cultural. Os participantes são essencialmente criadores que se encontram a desenvolver projetos direcionados para o design, numa fusão com a cultura local, usando conhecimentos ancestrais em parceria com artesãos. Os entrevistados têm um nível de formação superior em áreas artísticas (Design, Arquitetura ou Artes Visuais).

Considerou-se também importante desenvolver um inquérito (APÊNDICE E – Inquéritos ao público-alvo do projeto DLUSA) direcionado ao público-alvo, no sentido de conhecer as opiniões de potenciais consumidores. Conhecer os gostos e necessidades do público-alvo é fundamental para o desenvolvimento do projeto.

Os participantes neste inquérito, além de possuírem nível de instrução médio-alto, apresentam características específicas, nomeadamente no que respeita a interesses culturais acerca do património e da herança cultural e histórica, sensibilidade para questões relacionadas com a tradição popular, contacto frequente com atividades culturais e gosto por peças com design.

Antes da apresentação do inquérito foi efetuada uma breve abordagem, incluindo a mostra de imagens das peças de tapetes e tapeçarias, de forma a esclarecer dúvidas, para melhor situar os potenciais consumidores acerca das características dos tapetes / tapeçarias.

1.6. TÉCNICAS DE RECOLHA DA INFORMAÇÃO

(Inquérito por questionário ao público – alvo do projeto de design).

O objetivo da técnica de recolha de dados usando o inquérito por questionário com perguntas fechadas, através da escala de Linkert (onde a resposta é assinalada com as seguintes opções: sim, não, não sei) foi eleito para pesquisar a opinião de potenciais clientes perante o projeto de design DLUSA, apresentado em CAPÍTULO V – Inquéritos ao público – alvo do projeto DLUSA.

O grupo de pessoas selecionadas como hipotético público-alvo é convidado a responder de forma direta, com respostas fechadas, com o intuito de se conseguir conclusões objetivas, possibilitando assim um melhor conhecimento acerca das preferências do consumidor.

Pretende-se que este questionário seja um contributo para obter mais informação e, em conjunto com outros dados, maior sucesso na difusão dos elementos culturais presentes nas criações de design.

1.7. ENTREVISTA

Nesta investigação realizamos um conjunto de entrevistas a residentes no Loulé Design Lab utilizando dois processos: entrevista estruturada, em que é utilizado um questionário idealizado mediante um plano previamente estabelecido, e entrevista aberta, na qual entrevistado tem liberdade para desenvolver o assunto na direção que considere adequada.

A entrevista estruturada é mais uma forma de coleta de dados, formada por uma série ordenada de perguntas claras e com objetivos concretos, de forma a conseguir uma maior quantidade de informações sobre a temática. (Em APÊNDICE D – entrevistas a criadores de projetos residentes no Loulé Design LAB). No CAPÍTULO V– (Tabela 5.1 – análise de estratégias em design para os projetos dos entrevistados residentes no Loulé Design Lab).

“As entrevistas exploratórias têm, portanto, como função principal revelar determinados aspetos do fenómeno estudado em que o investigador não teria espontaneamente pensado por si mesmo e, assim, completar as pistas de trabalho sugeridas pelas leituras.” (Quivy & Campenhoudt, 2005).

1.8. TÉCNICAS DE ANÁLISE DA INFORMAÇÃO

Segundo Quivy & Campenhoudt (2005) a análise de dados compreende três pontos-chave:

- descrição e a preparação (agregada ou não) dos dados necessários para testar as hipóteses;
- a análise das relações entre as variáveis;
- a comparação dos resultados observados com os resultados esperados a partir da hipótese e a interpretação das diferenças.

O processo de análise visa dar significado às conexões existentes, através da interpretação de dados e teorias encontradas durante a investigação. Incide sobre toda a bibliografia encontrada, sobre o tema de estudo, nomeadamente revistas, monografias, livros, pesquisas, teses, material cartográfico, autobiografias, trabalho de campo, estudos de caso e histórias de vida.

Desta forma, podemos referir que, a partir dos estudos efetuados para elaboração da análise, numa abordagem qualitativa, o investigador deve ultrapassar uma simples descrição dos

resultados alcançados, acrescentando inovação ao que já se conhece sobre o assunto.

CAPÍTULO II - A TECELAGEM NO ALGARVE

2.1. A TECELAGEM. TÉCNICAS E PONTOS NA TECELAGEM

Segundo Lopes, Medeiros & Tostões (2000), surgiram em Portugal, nos séculos XVII-XVIII, as primeiras manufacturas, precursoras da indústria da tecelagem e do incremento da têxtil algodoeira no século XIX. As medidas tomadas por alguns monarcas, no sentido de promover e proteger a actividade têxtil nacional, não se traduziram numa aproximação aos níveis de desenvolvimento que a mesma conhecia noutros países europeus, nomeadamente devido ao carácter disperso que a caracterizava.

Antes, nos séculos XV e XVI, verificara-se um relativo incremento da tecelagem portuguesa, bem como, de reforços dos processos de melhoramento da qualidade dos tecidos, devido à vinda de artífices estrangeiros, nomeadamente da Flandres, da Itália, da Alemanha e dos reinos espanhóis.

Neste capítulo, sobre as técnicas e pontos de tecelagem, obtivemos informações sobre técnicas de tecelagem e arraiolos, quer através de investigação documental / digital quer através de contactos efetuados com tecedeiras, bordadeiras e instituições, nomeadamente, Maria Nunes (última tecedeira de Monchique), Otilia Cardeira (Cachopo), Beatriz Inácia (Cachopo), Margarida Cartaxo (Loulé Design Lab), Maria dos Anjos (Tavira), Fundação Irene Rolo (Tavira), Oficina Tecelã (Castro Marim) e Oficina de Tecelagem de Mértola.

Algumas das técnicas de tecelagem apresentadas, utilizadas na indústria têxtil da actualidade, acompanharam a evolução tecnológica, tendo deixado, em regra, de ser totalmente manuais. São portanto resultantes de uma fusão entre técnica artesanal, tecnologia e design. De forma simples e elucidativa, apresentamos uma tabela com alguns dos pontos e técnicas mais significativos da tecelagem tradicional e contemporânea e suas características (APÊNDICE A – Tabela de pontos de tecelagem e suas características), procurando clarificar dúvidas acerca desta arte multiseular.

2.2. ASPETOS REGIONAIS E HISTÓRICOS DA TECELAGEM NO ALGARVE

“A tradição têxtil no Algarve, apesar de não ter uma grande visibilidade atualmente, tem antepassados muito remotos” (Pereira, 2012). A investigação inventaria as características que identificam e diferenciam a tecelagem tradicional da região. O estudo do trabalho das últimas teceadeiras da região algarvia, e respectivos recursos técnicos e materiais, contribuirá para uma melhor percepção global da tecelagem tradicional no Algarve (e Baixo Alentejo – Vale do Guadiana).

2.2.1. SERRA ALGARVIA – TESTEMUNHOS MUITO REMOTOS

“O mais antigo fragmento de tecido que se conhece em Portugal foi encontrado em escavações arqueológicas, perto das Caldas de Monchique, em lugar que data da primeira fase do Bronze mediterrânico peninsular (2000 a. C.)” (Oliveira, Galhano e Pereira, 1991).

A tecelagem nunca teve um grande peso na economia do Algarve. A sua situação geográfica favorável levou a uma aposta forte nas atividades marítimas e mais tarde no desenvolvimento turístico junto à costa. A serra, dominada em muitos locais por pequenas economias agrárias, conseguia, no entanto, manter uma relativa autossustentação e preservação de modos de vida menos contaminados pela mudança. Os pequenos núcleos de povoamento dispersos na serra mantinham desta forma os ciclos rurais ao longo dos tempos permitindo a sobrevivência até à atualidade de muitas tradições artesanais, mas muitas em grande risco de desaparecimento, sobretudo devido à perda de continuidade das atividades de geração em geração.

Diversos trabalhos arqueológicos têm vindo a desvendar testemunhos da prática da tecelagem no território algarvio. Em várias publicações, Vitor Gonçalves e Ana Sousa têm revelado diversos achados oriundos de escavações em povoados do período Calcolítico, nomeadamente nas regiões de Ameixial e Alcoutim, que demonstram a provável existência de teares nesses locais. Num desses sítios arqueológicos, no Cerro do Castelo da Corte João Marques, freguesia de Ameixial, concelho de Loulé, provável povoado da Idade do Cobre datado do 3.º milénio antes da nossa era (a.n.e.), foram achados pesos de tear em barro (Figura 2.1).

A tecelagem fazia assim, segundo aqueles investigadores, parte da "Revolução dos Produtos Secundários (do final do Neolítico)" (2017), caracterizado por um sistema agrícola expandido, com a utilização de animais de tração, arados, possibilitados pela metalurgia, e produtos como leite e derivados e lã.



Figura 2.1. Fragmentos de peso de tear em crescente. Cerro do Castelo de Corte João Marques, Ameixial. Calcolítico (3º milénio a.n.e.). Gonçalves e Sousa (2017), p.117. Disponível em <https://www.researchgate.net/.../Serra-e-Mar-As-antigas-socie...> (acedido em 10/11/2018).

2.2.2. A FÁBRICA DE TAPEÇARIAS DE TAVIRA – UM SUCESSO POMBALINO MUITO EFÊMERO

Tradicionalmente, Portugal foi um país grande importador de tapeçarias, principalmente de França e da Flandres. Porém, por impulso do Marquês de Pombal, devido à grande perda de obras de artes de tapeçaria durante o terramoto de 1755, houve uma tentativa de produzir tapeçarias em Portugal. Foram então criadas, em Lisboa e Tavira, manufaturas de tapeçarias.

Como refere José Carlos Mesquita a propósito de Tavira , “O Marquês de Pombal e a Fábrica de Tapeçarias em Tavira”:

(...) a administração pombalina esteve envolvida no processo de desenvolvimento socioeconómico do Algarve, com particular ênfase no apoio à criação da Fábrica de Tapeçarias de Tavira.

(...) O sector industrial no nosso país resumia-se à dimensão oficial, de carácter artesanal e doméstico. Contudo durante o consulado pombalino experimentou um significativo desenvolvimento, visível ainda várias décadas depois nos lanifícios da Covilhã e Portalegre ou nas sedas da Real Fábrica do Rato.

No Algarve, porém, apenas em Tavira teve um exemplo de sucesso, ainda que precário e efêmero. O tapeceiro francês Pedro Leonardo Mergoux e seu sócio Teotónio Pedro Heitor estabeleceram em Tavira, em 31-5-1776, uma fábrica de tapeçarias de lã, seda e algodão, no género das que se importavam da Europa e da Ásia. (2006, p.112 e 109).

A experiência do fabrico de tapeçarias em Tavira foi de curta duração: ao fim de três anos de laboração encerrou, vítima da carência de meios financeiros e das mudanças políticas no reino, após a morte do Rei D. José I e a demissão do Marquês de Pombal. Da curta experiência resta o testemunho de duas tapeçarias, hoje expostas no Museu Nacional de Arte Antiga e no Museu Municipal da Figueira da Foz, ambas de grande beleza e imponência (Figura 2.2).



Figura 2.2. Pormenor da tapeçaria “Jacob reconhece a túnica de José” (449cm x 396cm), da Fábrica de Tapeçarias de Tavira, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/4439/1/Tavira,_o_Marques_de_Pombal_e_a_fabrica_de_Tapeçarias.pdf. (acedido em 26/11/2018)

2.2.3. SERRAS DE MONCHIQUE E CALDEIRÃO – AS ÚLTIMAS RESISTENTES

“O testemunho das artes tradicionais da Serra Algarvia, faz parte de uma herança cultural ainda viva no quotidiano de um povo que a conserva como uma nobre atividade artesanal.”(Pereira, 2012.)

Na informação acerca de artesanato na Serra do Caldeirão, o *website* da Câmara Municipal de Tavira faz-se referência à tecelagem como uma produção de significativa relevância económica no passado. Disseminada por toda a Serra do Caldeirão, assumia maior preponderância no Nordeste. Era uma atividade familiar, normalmente com tarefas masculinas e femininas distintas: os homens dedicados ao tratamento da lã ou do linho e as mulheres encarregadas da fição e tecelagem. Atualmente realizam-se, com pouco vigor, ações de formação que procuram manter ainda viva uma atividade em grande declínio e quase risco de desaparecimento.

Nas novas oficinas, criadas por tecedeiras mais jovens, saídas de cursos de formação profissional, criam-se novos produtos e modelos, destinados a consumidores urbanos. Embora ainda se encontrem belos exemplares de mantas, alforjes e toalhas tradicionais, torna-se cada vez mais difícil arranjar linho e lã de ovelha artesanais: as fiadeiras escasseiam e os cardadores quase desapareceram. Câmara Municipal de Tavira, Artesanato. Disponível em <http://www.cm-tavira.pt/site/content/turismo-artesanato/artesanato>. (acedido em 20/2/2019).

Na Serra de Monchique é possível encontrar trabalhos de tecelagem elaborados por Maria Nunes (Figuras 2.3, 2.4 e 2.5), tais como mantas de lã de carneiro ou de trapos finos, de interessantíssimo efeito decorativo, e outras peças utilitárias, como alforjes (Figura 2.5), para

utilização sobre o lombo de burros e por vezes adaptáveis aos suportes de bicicletas e motorizadas.



Figura 2.3. Tecedeira de Monchique, Maria Nunes. (foto: Margarida dos Santos, Monchique, 2017).

Figura 2.4. Linho em rama e cardado (foto: Alberto Corvo, Monchique, 2017).

Figura 2.5. Alforge fabricado por Maria Nunes (foto: Margarida dos Santos, Monchique, 2017).

Atualmente, Maria Nunes, octogenária, é a única tecedeira em linho da vila de Monchique. Comercializa ainda as suas tapeçarias em feiras e exposições, mas sem o mesmo fulgor de outrora, quando dezenas de outras tecedeiras da região viviam dessa arte. Por tradição familiar tornou-se tecedeira desde muito jovem e em poucos anos superou a fase inicial de imitação das peças maternas, adquirindo, à custa de muitas horas de tear diárias, criações dotadas de qualidade e originalidade, reconhecidas nos mercados de artesanato têxtil.

Por limitações de idade e de saúde, e porque a relação entre o dispêndio de esforço e a compensação económica é desfavorável, a artesã dedica-se a trabalhos menores e algumas encomendas. Hoje, a tecelã lamenta não ter seguidoras a quem pudesse ensinar a arte de tratar o linho, fiar e manter em funcionamento o seu centenário tear de madeira, de onde saíram tantas peças em linho e outras matérias.

2.2.4. TECELAGEM DE CACHOPO

Conforme referido no Projeto TASA em “Tecedeira de Linho”:

Na década de 60 havia cerca de 70 tecedeiras na freguesia de Cachopo. Esse ofício, tal como muitos outros, foi-se perdendo. No final dos anos 80 a Associação In Loco promoveu uma ação de educação de adultos na tentativa de recuperar algumas atividades tradicionais. A Otília e outras nove mulheres frequentaram formação em tecelagem e criaram “A Lançadeira”, uma empresa dedicada a esta arte. A sua veia empreendedora fê-la dedicar-se a muita atividade em prol do desenvolvimento da sua terra.

(...) A jovem Elsa, uma das seguidoras da técnica ancestral, aprendeu a arte da tecelagem e trabalha a tempo inteiro neste ofício. Otília vê nesta jovem a esperança, pois, como afirma “não há futuro sem passado”. Nas batidas dos seus

teares recordam as tecedeiras de outrora que se juntavam aos serões para fiar o linho, para fazer os sacos, os alforjes e as colchas. Disponível em <http://projectotasa.com/projeto/artesaos/otilia-cardeira/> (acedido em 22/11/2019) (Figuras 2.6 e 2.7)

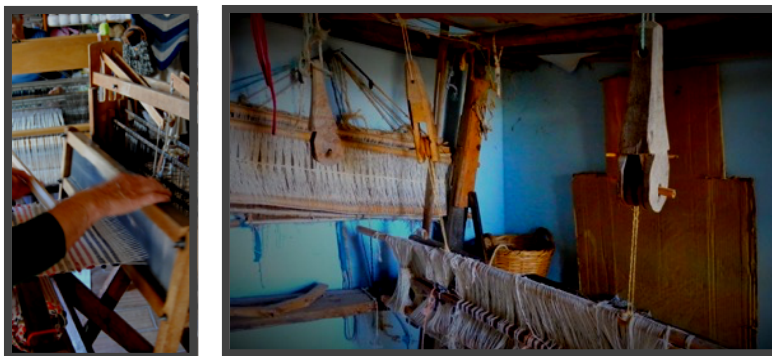


Figura 2.6. Otilia Cardeira a tecer. Projeto TASA, (s.d.). A Tecedeira de Linho,(foto: autor desconhecido). Disponível em <http://projectotasa.com/projeto/artesaos/otilia-cardeira/> (acedido em 26.11.2018).

Figura 2.7. Tear de Beatriz Inácia, Fonte da Mealha, Freguesia de Cachopo (foto: Luísa Ricardo, 2018).

2.2.5. A TRADIÇÃO NO ALENTEJO PRÓXIMO (Oficina de Tecelagem de Mértola)

Os padrões decorativos encontrados nas mantas tradicionais alentejanas remontam a antigas tradições berberes. Alguns motivos decorativos representados nas mesmas apresentam analogias com outros, observáveis em cerâmicas islâmicas descobertas em escavações arqueológicas efectuadas em Mértola, dirigidas pelo arqueólogo Cláudio Torres. Na oficina de tecelagem de Mértola podemos observar um conjunto de apetrechos antigos, relacionados com o processamento natural da lã e do linho, assim como uma exposição de diversas peças executadas em tecelagem, na própria oficina e em povoações serranas do concelho de Mértola.

A pura lã é a matéria prima eleita para a produção das mantas tradicionais. No processo artesanal do processamento da lã assistimos a diversas etapas até obtermos o produto final, pronto a utilizar no tear. Na primeira etapa, após a tosquia das ovelhas, a lã é lavada, batida com uma vara de loendro e posteriormente aberta com as mãos, de forma a retirar as impurezas, antes de ser azeitada a fim de facilitar a continuação do processo. A etapa seguinte, a cardação, consiste em desembaraçar, limpar e misturar as fibras da lã, através da utilização de cardas de madeira e aço. Segue-se a fiação, através da utilização da roda de fiar e do fuso, cujo movimento giratório permite a torção das fibras: o fabrico do fio. Finalmente, a lã fiada é colocada em meadas, lavada e dobrada.

Na Oficina de Tecelagem de Mértola podemos observar uma grande variedade de trabalhos tecidos em teares manuais, utilizando a lã, o algodão, o linho e tecidos velhos, tais como

mantas, alforjes, toalhas, panos, lisos ou com orla bordada, panos de tabuleiro e coadinhos. Os teares rudimentares, alguns centenários, são peças de construção artesanal em madeira, canas e fios de linho. A dimensão das peças tecidas está limitada, em largura, pela dimensão dos próprios teares. Assim, as mantas, que poderão medir 1.70cm x 2.10 cm, são constituídas por peças unidas verticalmente, como forma de ultrapassar essa limitação.



Figuras 2.8 e 2.9. Mantas de Mértola. Disponível em <http://aervilhacorderosa.com/2010/10/mantas-alentejanas/> (acedido em 28.11.2018).



Figura 2.10. Mantas do Lombador – Castro Verde. Disponível em <http://castracastrorum.blogspot.com/2013/06/mantas-do-lombador.html> (acedido em 28/11/2018).

Figura 2.11. Mantas do Lombador – Castro Verde. Disponível em <https://santabarbarapadroses.blogs.sapo.pt/as-mantas-de-la-alentejanas-2142> (acedido em 28/11/2018).

Da Oficina de Tecelagem de Mértola (OTM) têm saído produtos manufacturados de muito boa qualidade. No entanto, os respectivos custos unitários elevados, a irregularidade de escoamento, a limitada diversidade das produções e a distribuição deficiente (restringida a um único ponto de venda) constituem sérios obstáculos ao seu sucesso, apesar do interesse manifestado por potenciais consumidores.

O problema é comum a tantos outros casos, que por todo o país ocorrem, de trabalhos meritórios de recuperação de produtos tradicionais de elevada qualidade e grande interesse histórico e cultural, que, no entanto, acabam por esbarrar na difícil viabilidade face à sociedade de consumo massificada.

2.2.6. OFICINAS E ASSOCIAÇÕES DE TECELAGEM TRADICIONAL EM ATIVIDADE NO ALGARVE

A tecelagem tradicional no Algarve, como no país, é uma atividade que, à semelhança da generalidade das atividades tradicionais, tende a tornar-se meramente residual, face à incapacidade natural de concorrer com as produções industriais massificadas que dominam os mercados. Contudo, às poucas oficinas de tecelãs ainda resistentes vão-se juntando outras, surgidas no âmbito de novos projetos e/ou associações, regra geral beneficiárias de apoios institucionais, resultantes de preocupações de preservação e revitalização de patrimónios que fazem parte das heranças culturais regionais. Fazemos aqui referência às seguintes: Otilia Cardeira e Beatriz Inácia (Fonte da Mealha, Freguesia de Cachopo, concelho de Tavira), Maria Nunes (em Monchique), Tecelã (em Castro Marim), Projeto TASA (em Loulé), Loulé Design Lab (em Loulé), Linha Serrana (em Martim Longo, concelho Alcoutim), Fundação Irene Rolo (em Tavira), Tecelã (em S. Pedro de Solis, Alcoutim).

CAPÍTULO III – RELAÇÃO ENTRE DESIGN DE COMUNICAÇÃO E TECELAGEM CONTEMPORÂNEA

3.1. O PAPEL DO DESIGN EM ARTICULAÇÃO COM O ARTESANATO

O atual revivalismo no artesanato é valorizado através de novos processos tecnológicos, com foco na sustentabilidade ambiental. Em tempo de incerteza económica, a inovação e a aposta na diferenciação da produção pode contribuir para novos impulsos económicos numa área onde facilmente se cai na acomodação à replicação exaustiva de casos de sucesso. O movimento

slow design valoriza os processos artesanais de criação e produção, incentivando ainda os designers à criação de objetos contrários à invasão das peças padronizadas, produzidas de acordo com as leis do mercado. Face à situação mundial de delicada sustentabilidade económica, ambiental e social, é extremamente importante repensar os sistemas e estratégias económicas, mesmo em setores de aparente menor impacto na economia global. Assim, o designer fica “incumbido” de criar produtos no sentido de mudar mentalidades e formas de atuar, visando uma nova tendência ecológica para um desenvolvimento sustentável.

Se quisermos estabelecer uma analogia entre as funções do artesão e do designer, podemos dizer que existe uma relação entre ambos que acompanha a evolução do produto desde o início até ao final do processo: idealizar, projetar e executar.

Desta forma, verificamos uma relação de cooperação entre o produto artesanal e o design sustentável: a valorização dos fatores tempo e trabalho manual são uma constante em que está presente a otimização de produção, a mediação da relação com outros intervenientes e a orientação estratégica, além de uma indispensável noção de posicionamento no mercado.

Outros conceitos comuns ao artesanato e ao design sustentáveis são: tradição, herança, identidade, cultura, afeto, sentimentos e emoções. Disto resulta um produto feito à mão, com matérias-primas naturais e de cada região, durável e ecológico. Neste sentido, é de salientar a importância do diálogo entre a tradição e a inovação, artesanato e design, artesão e designer, repensado e trabalhado de forma a que as suas valências forneçam a chave da sustentabilidade futura. Ser sustentável é, afinal, ser algo que possa perdurar no futuro. Assim, torna-se crucial a reflexão entre a relação designer/artesão e o futuro do artesanato. A criação do design sustentável responsabiliza quer o designer quer a indústria, bem como o consumidor ambientalmente consciente, visando um futuro mais sustentável, para o que contribui a utilização de matérias-primas diferentes para elaborar produtos originais.

Para comunicar estes processos visuais são utilizadas estratégias de marketing e de gestão, em que um conjunto de soluções visuais e de comunicação pretendem sensibilizar o mundo, através de um público-alvo específico, dotado de sensibilidade artística e de um olhar crítico. Neste processo existe uma estratégia contemporânea e inovadora, ainda que assente em memórias coletivas, para promover manifestações culturais que frequentemente tendem a cair no esquecimento.

3.2. UM NOVO PROJETO DE DESIGN NUMA PERSPECTIVA DE DESIGN RELACIONAL

A propósito de design relacional, José Manuel Bártolo, referindo Rick Poynor, afirma o seguinte:

Num interessante artigo, Rick Poynor explora a noção de ‘design relacional’ para sugerir a forma como os parâmetros do design se estendem, atualmente, para lá do objeto estético ou funcional passando a incluir uma modalidade mais vasta de envolvimento na vida pública. A característica principal do ‘design relacional’ não é exclusivamente visível na presença material do design, não se circunscrevendo apenas a uma tipologia de produção, sendo antes o processo de construção do diálogo entre as perceções, as reações e as intervenções dos diferentes atores de uma mesma prática social. (2010, p. 6).

Nesta abordagem ao design relacional, uma das referências bibliográficas fundamentais é o trabalho de Albino (2014). Assim, sentimos a necessidade de criação de um quadro síntese APÊNDICE B – (Tabela esquemática sobre design relacional e Figura 1), cujo objetivo principal é a apresentação de ideias chave acerca do design relacional, com contributos de múltiplas referências que esta autora utilizou na construção da sua tese.

O projeto de design foi orientado no sentido de criar ações, visando a transformação de “situações existentes em situações desejadas” (Albino, 2014), ou seja, o projeto é inspirado em elementos decorativos do património material (placards) e pretende-se que chegue ao maior número de pessoas, de forma a sensibilizá-las, através do design, para a questão da preservação do património (cultural e natural). Consequentemente, quer o designer quer as peças que este desenvolve surgem como mediadores culturais, numa perspetiva relacional, com o intuito de contribuir para promover práticas culturais, distinguindo-se essencialmente pela forma como as suas criações contribuem para que as pessoas se relacionem com a arte e com a cultura, numa tentativa de aproximar pessoas, arte e património. O apelo ao design surge por este ser uma atividade que se articula, conjuga e coordena com a realidade e com os saberes ancestrais numa relação sensorial com o lugar, as pessoas e suas respetivas vivências, inseridas num território com recursos e dinâmicas específicas. Segundo Maldonado (citado em Albino, 2014), o design não é uma atividade autónoma, logo é necessariamente relacional. Desta forma, a atividade do designer implica uma visão contextual da realidade, fazendo uso da interpretação / significado do contexto em que está inserido. Assim, no processo construtivo das peças criativas conjugam-se fatores determinantes para a criação de símbolos culturais, tais como fatores de utilização, fruição e consumo individual ou social do produto.

Conforme Bonacho (2010), o designer assume-se não apenas como produtor de conteúdos mas também como modificador de contextos e catalisador cultural, ao rejeitar o conservadorismo das ofertas, em favor da diversidade de escolhas e ofertas, com a finalidade de permitir novas interpretações.

O designer não se limita a transmitir uma mensagem, mas antes a criar um território para a transmissão e troca de mensagens, e o recetor passa a assumir também o papel de emissor, uma vez que se apropria dessas mensagens e torna-se conjuntamente com o designer, coautor deste novo processo de intervenção social do design. (Bonacho, 2010, p.13).

No processo de contacto com uma peça, de fruição, criamos um espaço à promoção e sensibilização para as questões culturais, inicialmente através de uma intervenção sensorial em que os fruidores são pessoas com percursos fortemente vinculados pelo contacto com atividades culturais e artísticas, por um declarado sentido estético e gosto em comunicar com os outros e também por partilharem interesses em torno da arte e do património, contudo com a sua própria visão da arte, constituem-se como elementos importantes para fomentar mudanças nas sociedades, no sentido da sua transformação, ao intervirem na difusão cultural de forma mobilizadora, criando impacto e despertando nas pessoas o interesse pela cultura e sua importância para a construção de uma identidade cultural de um território.

Na elaboração deste projeto de design, o designer, inserido na lógica do design relacional, surge como mediador cultural, ao criar peças que visam a valorização da identidade do território, com a pretensão de contribuir quer para sensibilizar as pessoas para a cultura algarvia vernacular quer para a promover a nível global, pelo acesso à experiência de um lugar através da reinterpretação da cultura e articulação de saberes e técnicas ancestrais, onde a herança cultural é ainda pouco reconhecida a nível global e muitas vezes pouco valorizada *in loco*.

As criações, resultantes de uma estética relacional, têm por intuito a aproximação cultural das pessoas, através da perceção sensorial da identidade das peças, quando apresentadas numa linguagem acessível ao público-alvo. Estas dão relevância a perceções de carácter cultural e sensorial (arquitetura, património, modos de vida, crenças, valores, etc.), revelando raízes e origens estéticas das suas fontes inspiradoras, numa relação construtiva com o real.

Os processos de produção têm vindo a modificar-se, arrastando consigo mudanças e experiências que se fazem sentir quando algo mais se difunde, além de um mero objeto estético criado. Tudo isto acontece num processo de construção de diálogos entre perceções / sensações / memórias que abrem caminho, envolvem a sociedade e orientam a mesma através de uma consciência acrescida de responsabilidade social / cultural / ecológica.

Estes processos geram resultados nas peças de design, onde se revelam transformações profundas no sistema de produção e nos valores dos produtos que promovem a cultura e se desdobram além de objetos estéticos.

3.3. DESIGN SENSORIAL E O VALOR DA MEMÓRIA NUM PROJETO DE DESIGN

“A memória é definida em dois campos: a primeira, a memória genética, e a segunda, a cultural. Enfatizo assim a memória cultural, essa que é repassada diversificadamente. Por esse fato, reconheço na memória um meio complexo, em que os vetores são diversos. Não há diretrizes formatadas e estáticas que assegurem que a memória cultural de um povo se mantenha.” (Malavolta, 2017, p.2).

Podemos considerar que os bens criados, quer sejam de cariz utilitário quer de cariz cultural, surgem como suporte da memória da própria sociedade que os consome, na medida em que um dos aspetos essenciais na criação contemporânea é precisamente a busca das memórias, tanto pelo estudo de modos de vida, como pelo resgate de lembranças próprias. É nesta lógica que emerge este projeto de design, com recorrência às simbologias recolhidas no património algarvio e sua memória visual associada, com o objetivo de deixar uma marca, na memória coletiva, acerca das temáticas exibidas nas tapeçarias e provocar sensações relacionadas com os elementos provenientes das recolhas de informações de cariz histórico-cultural, em que as memórias percecionadas remetem para vivências em constante mutação e sucessivos acrescentos.

Como refere Ambiel, Andrade, Moura & Tarozzo acerca do Design Contemporâneo e o Resgate da Memória:

(...) diante da pluralidade de informações, conhecimentos e técnicas, do desenvolvimento tecnológico acelerado e compartilhamento de informações incessantes, o ser humano passou a buscar questões e aspetos que remetam ao que é singular e diferenciado. Podemos perceber que neste caminho as afetividades, emoções e memórias tornam-se essenciais. (2016, p. 2873)

Em design faz-se sentir, cada vez mais, a importância e a valorização das ações relacionadas com a memória na criação de produtos contemporâneos. Então, somos estimulados a observar mais atentamente, a pesquisar e coletar dados a respeito de como e porquê a memória se torna num aspeto em destaque no campo do design contemporâneo e a refletir acerca da forma como idealizamos representações e construímos identidades a partir de ideias, pensamentos e sensações derivadas de vivências adquiridas pela vida.

Assim surge o projeto de design de tapetes e tapeçarias, um misto de memórias e renovações estéticas, assentes em bases históricas que retratam um território rico em evocações de um imaginário coletivo, dirigido a um público que se permite perceber emoções, pensamentos, ideias e recordações transpondo para o presente memórias antigas, traduzidas em novas leituras, resultantes da fusão entre tradição e inovação.

Os elementos decorativos presentes nas platibandas, que se pretendem transpor para as tapeçarias do projeto de design, com muito respeito por todo um território que transporta a emoção, condição intrínseca do ser humano, são o cunho particular de uma comunidade com uma identidade cultural específica e marcante de um espaço geográfico também ele muito particular, diferenciado de uniformizações globalizantes.

Procura-se revelar um misto de sensações e uma estética, em que o consumidor, na interação com as peças, é levado a apreendê-las através do seu manuseamento, sentindo no toque a delicadeza e pureza dos seus materiais sustentáveis (lã virgem), portadores de mensagens de encanto e de vivências peculiares das tradições de um povo: memórias repletas de simbologias que se cravam na alma como que fragmentos de vidas que traçam retalhos repletos de vivacidade e de história.

Como referem Ambiel *et al.* acerca do design contemporâneo e o resgate da memória:

Portanto, a memória diz respeito às histórias pessoais ou coletivas, às lembranças e recordações, aos vestígios, marcas, sensações e percepções, vivências, incluindo-se aí os ritos de passagem e os hábitos cotidianos. Assim sendo, a memória inter-relaciona as lembranças e o passado resgatando-os ao presente, mas associando a eles novas informações, ou seja, a memória nunca é isenta e não mantém a situação, a lembrança intacta ou exatamente da forma como ela foi vivida.

Ao lembrarmos, associamos novos conhecimentos, novas percepções, interpretações e novas informações ao fato lembrado. Portanto, a memória não é isenta de interlocuções e é muito criativa. Ao lembrarmos-nos de algo ou de uma situação acionamos não apenas o cognitivo, mas também o emocional, que é somado às nossas atuais experiências de vida (2016, p. 2871).

Das leituras possíveis de perceber, na base da criação das peças do projeto de design existe um cruzamento de um passado relativamente remoto (último quartel do séc. XIX e primeira metade do séc. XX) com uma estética atual e inovadora, vindo reforçar uma identidade territorial e criando ao mesmo tempo novos ambientes que fundem vivências de diferentes épocas, mas com aspetos em comum, em que o homem se posiciona e deixa a sua marca. Neste processo, o papel da memória assume um importante suporte do design, enquanto atividade

criadora de cultura material, pelas ligações que surgem durante as interações com as peças, através de relações afetivas e da conjugação com aos nossos pensamentos e mapas mentais.

3.4. O DESIGN NA TECELAGEM CONTEMPORÂNEA

Como refere Dora Iva Rita, a propósito da “Arte Têxtil Contemporânea e Sustentabilidade”:

O percurso da arte têxtil contemporânea não é diferente daquele que é seguido pelas artes plásticas em geral. A permeabilidade à inovação, possibilitada pelas novas matérias industriais e pelas tecnologias atuais, a par da abertura dos canais de informação e de comunicação multiculturais, facilitaram a sua manifestação com plena criatividade, desenvolvendo por vezes transferências complexas entre o têxtil utilitário, seja ele doméstico, científico ou simbólico, e a obra de arte. (2016, p.17).

Esta reflexão, acerca da arte têxtil contemporânea, traduz a riqueza expressiva, a extraordinária diversidade e a exuberância de recursos técnicos e de materiais disponíveis que é possível encontrar atualmente na tapeçaria realizada por criadores contemporâneos nas mais diversas geografias mundiais.

Além de trazer consigo importantes heranças culturais, a tapeçaria vai incorporando, à medida que acompanha a evolução dos tempos, inovações tecnológicas, novas temáticas, renovações conceptuais, experimentação de novos materiais e originalidade. De tudo isto resulta uma forma de expressão artística, de múltiplas expressões, exigindo por vezes ao observador, além de alguma inclinação cultural, uma atenção apurada para decifrar a informação e mensagem veiculadas.

Na tapeçaria contemporânea, de aspiração verdadeiramente artística, constata-se uma subversão, completamente assumida, do carácter meramente decorativo, enveredando sem reservas pelo campo da experimentação, próprio de uma arte que se pretende emancipada e dotada de espírito crítico.

Segundo Rita (2016), baseada na análise da obra de artistas atuais, também no campo da sustentabilidade ecológica, a arte têxtil contemporânea encontra-se numa situação de convergência com outras artes para “(...) uma mudança de mentalidades, tendentes a sociedades mais justas, equilibradas e ecossustentáveis.”

Os exemplos escolhidos para ilustrar esta breve abordagem ao tema exibem resultados plásticos notáveis e grande capacidade de comunicação e de transmissão cultural, sem esconderem, para lá do poder narrativo conferido pelos criadores, as fusões e estratificações culturais que incorporam. A diversidade de campos artísticos de que são oriundos os criadores aqui

representados ANEXO 1 – (Designers e outros artistas na tapeçaria contemporânea) ilustra de forma exemplar a transversalidade de linguagens a que se prestam as artes da tapeçaria.

CAPÍTULO IV – A IDENTIDADE DE UM TERRITÓRIO E O PROCESSO CRIATIVO

4.1. VALORES CULTURAIS DO PATRIMÓNIO ALGARVIO: A IDENTIDADE DO TERRITÓRIO E SUAS PARTICULARIDADES HISTÓRICO – GEOGRÁFICAS COMO FONTE INSPIRADORA NO DESIGN CONTEMPORÂNEO

Em 2018 comemorou-se o Ano Europeu do Património Cultural, em reconhecimento da sua extrema importância e de ser parte inalienável das nossas vivências. Na ideia de património cultural cabem vertentes tão diversas como literatura, artes e ofícios diversos, sítios arqueológicos, paisagens naturais transformadas, gastronomia ou tradição oral e escrita. Em suma, valores que retratam a riqueza resultante da história e definem, tanto a diversidade cultural como heranças e valores comuns às nações europeias.

Contudo, a relevância do património não se prende apenas com uma herança do passado mas também com o seu contributo para a condução do futuro comum. Em 2018 assistimos a um conjunto de iniciativas e eventos por toda a Europa, com o intuito de aproximação entre pessoas e culturas, fomentando partilhas e sensibilizando para o riquíssimo património comum, e desta forma procurando desta forma o fortalecimento de laços e o sentimento de pertença a um espaço comum.

Na génese deste projeto de design está presente uma atenção muito particular à preservação do património cultural algarvio, ou à sua memória (nomeadamente às platibandas decoradas de casas tradicionais). A tal preocupação não será alheia a constatação, continuada ao longo de décadas, da delapidação de partes significativas do nosso património cultural.

Não sendo um ator direto nessa preservação, o contributo deste projeto de design traduz-se na mensagem contida em cada uma das criações. Na prática, coloca a criatividade ao serviço da difusão global da cultura e identidade específicas de uma região, que são afinal o próprio desígnio do design de comunicação, sem deixar que essa mesma identidade própria se perca,

em favor de uma ambição de projeto global, isto é, capaz de obter aceitação por culturas muito diferentes da nossa. A este propósito, Almeida (citado em Moreira, s.d.) refere: “Ao longo da vida, a nossa identidade vai-se alargando (deve alargar-se) para o universal. Mas todo o universal tem o seu chão”.

No momento atual, em que as relações intensas entre povos e culturas distintas, próximas ou distantes, impulsionam de forma irreversível a humanidade para uma cultura globalizada, questionamo-nos, como o faz Moreira (s. d.), se “(...) as culturas de pequenos países, como é o caso de Portugal, poderão sobreviver e manter os seus traços distintivos que as consagram como tais e, de modo mais particular, como reage a cultura portuguesa ao fenómeno da globalização?”

Nesta relação entre o local e o global, em que não nos podemos colocar apenas na posição de temer a asfíxia da nossa identidade por uma globalização de rosto indefinido, sem ter consciência de que também a “exportação” da nossa cultura agirá “sobre” culturas distintas, cabe-nos pensar o papel do designer.

Como refere Gutierrez a propósito do design e herança cultural “pensar local” para “agir global”

É quase impossível para o designer de produto, ignorar a sua própria cultura - entenda-se cultura, neste contexto, no seu sentido antropológico, como o conjunto da cultura material e imaterial que identifica uma determinada comunidade. Na realidade, o designer além de transmitir a sua cultura, também é responsável por ajudar a moldar a cultura onde os produtos por si concebidos vão ser utilizados; a reação a estes objetos dá origem a outra cultura, uma cultura de valorização do objeto e culto da imagem – a cultura do consumo. Assim o designer tem a responsabilidade de não permitir que os nossos valores culturais se esbatam face a propagação dos elementos globais (...) (2010, p.12).

Cabe-nos então, à luz de outras investigações desenvolvidas neste campo, questionar a validade da exploração da memória colectiva e da história de um território repleto de valores culturais identitários como suportes para a criação do projeto de design.

Assim, segundo Albino (2017) a diversidade cultural portuguesa e suas particularidades (costumes, tradições e crenças) constituem um leque inspirador e de conhecimento para o design, originando “novas condições de possibilidades de lugares”. As práticas culturais contribuem para despoletar novas criações em projetos de design, valorizando assim a identidade do território com todas as suas especificidades e respectivas experiências de lugar.

A mesma autora levanta a grande questão de como utilizar actualmente o conhecimento do design para a promoção à escala global do território português: “Será reinterpretação a cultura dos seus múltiplos lugares?”

A interpretação de conhecimentos ancestrais contribui para inovar conceptualmente e tecnicamente projetos de design, por via de uma comunicação entre um passado com tradição e um presente com tecnologia, revelando novas criações ligadas às experiências de lugares com história.

Nesta linha de pensamento, Cláudia Albino constatou a relevância da cultura tradicional para a qualificação dos territórios: “Observou-se que o conhecimento português das técnicas ancestrais é um fator de diferenciação positivo no mercado global apesar do défice da marca Made in Portugal no mercado local e global” (Albino, 2017).

Podemos, desta forma, estabelecer um paralelismo com a metodologia projetual utilizada neste projeto de design, com o propósito de valorizar e qualificar um território e toda a sua cultura subjacente num processo de parcerias entre designer e artesãos (tecedeiras), possibilitado pelas trocas inter-geracionais existentes no meio cultural.

Neste sentido, Cláudia Albino conclui que dentro desta troca de conhecimentos entre designers e artesãos são de salientar as experiências mais gratificantes: o respeito e a transparência quer dos processos de criação quer dos processos de produção que possibilitam, desta forma, a criação através das cumplicidades existentes nestas relações.

Para atingir qualidade nos produtos a diferentes níveis, ainda segundo Albino (2017), é necessário o foco nos seguintes pontos:

- **valor significativo** (capacidade de identificar os valores distintivos do território);
- **valor técnico** (qualidade dos materiais e das habilidades técnicas);
- **valor estético** (capacidade de atualização da evocação tradicional das técnicas artesanais às novas necessidades culturais de consumo);
- **valor económico** (geração de usos de rendimentos positivos capazes de garantirem a sustentabilidade dos negócios)”.

Forty (2007) refere que o design, através das suas criações em diversas áreas, mantém um contacto direto com o público consumidor, espelhando identidades, formas de vida e individualidades, além de provocar efeitos duradouros, inerentes à sua própria natureza, porque

Longe de ser uma atividade artística neutra e inofensiva, o design, por sua própria natureza, provoca efeitos muito mais duradouros do que os produtos efêmeros da mídia [sic] porque pode dar formas tangíveis e permanentes às ideias sobre quem somos e como nos devemos comportar. (2007, p.12).

4.2. PLATIBANDAS ALGARVIAS: SUAS INFLUÊNCIAS CULTURAIS E HISTÓRICAS

De acordo com Vasconcelos, citado em Janeiro & Fernandes:

O telhado pode ser cercado de um parapeito, como o do terraço ou soteia, de modo que da rua nem sempre se sabe se a cobertura é telhado ou terraço. Chamam-se estes parapeitos platibandas. São balaustradas ou imitam-nas; de loiça ou de pedra, como, por exemplo, em Portimão. Têm desenhos variados e salientes; geométricos e outros. (2008, p.49).

Ao longo do século XIX, a arquitetura portuguesa recebeu importantes influências da Europa, quanto a novos materiais e técnicas de construção, que provocaram uma transformação construtiva e tecnológica. No Algarve, esta transformação ocorreu sobretudo no último quartel do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX.

Foi nessa corrente transformadora que surgiu, nas cimalthas dos edifícios desta região, um dos elementos que melhor a caracterizou: a platibanda. Trata-se de um murete ou balaustrada de alvenaria (em adobe, cerâmica ou tijolo) com cerca de um metro de altura, na cimaltha do edifício, ao longo da fachada. Esconde das vistas exteriores a cobertura do edifício quer esta seja em telhado, açoteia ou cobertura mista.

Foram construídas com a função de permitir o escoamento indireto das águas pluviais, através de uma caleira, para as extremidades do edifício e daí para a rede de drenagem, através de tubagens, evitando-se assim a queda das águas diretamente para o pavimento, com os consequentes incómodos para os transeuntes.

Mas depressa a platibanda ganhou um valor decorativo e ornamental, traduzindo uma expressão da cultura popular e, muitas vezes, uma intenção simbólica de exibição de estatuto socioeconómico do proprietário, correspondendo a sua fase de maior expansão a um período de prosperidade económica da região.

Esta singularidade arquitetónica inseriu-se com naturalidade na tradição do gosto pelo ornamento e profusão decorativa da arquitetura algarvia, tendo-se expandido por toda a região, com especial incidência no litoral, mas estendendo-se ao barrocal, pelos meios de maior prosperidade e, com muito menor expressão, à serra. Manifestou-se primariamente em espaço urbano, nas casas térreas e de dois ou três pisos, estendendo-se progressivamente ao meio rural onde, com frequência assumiu um caráter mais simples.

Na observação dos ornamentos decorativos surgem floreados, relevos, motivos geométricos, rendilhados, vasos, pinhas, balaústres, estátuas, pináculos, bustos e globos. Proliferam as cores azul-cobalto, amarelo, ocre, almagre ou verde. Entre as variadas formas de expressão salientam-se as multiformes, geométricas e coloridas, revelando motivos Art Déco, Naïf e ornatos barrocos, entre outros. No coroamento das fachadas encontram-se decorações, frontões em relevo e trabalhos de massa, adornados com elementos ornamentais de estuque e estátuas de cerâmica.

O declínio da construção das platibandas coincidiu com a crise global da Grande Depressão iniciada em 1929 nos EUA, que afetou a economia regional, fortemente ligada à indústria conserveira e à exportação, nomeadamente de cortiça e de frutos secos.

Nos anos 70 começou a ocorrer, em nome do progresso, grande destruição das platibandas na região. Contudo, existem ainda muitos exemplares, continuando a predominar em maior número no litoral, sobretudo em áreas urbanizadas.

Embora sem qualquer quantificação estatística, ou seja, apenas baseados na observação empírica proporcionada pelo trabalho de campo, a situação atual aparenta uma certa bipolaridade. Num espaço geográfico restrito podemos facilmente passar da depressão pela observação da ruína de numerosos exemplares de elevado valor artístico à euforia por preservações e recuperações dignas dos maiores elogios.

A decoração de casas com ornamentação em relevo, que teve o seu auge no período a que antes aludimos, não se restringia, obviamente a este elemento arquitetónico. Aplicava-se a diversos elementos do revestimento das fachadas dos edifícios, tais como socos, frisos, cunhais, pilastras, molduras e outros. A produção dos chamados *stuccos* exteriores tomou então proporções muito significativas, tanto no que respeita à sua difusão geográfica (Figura 4.1) como ao elevado valor artístico atingido.

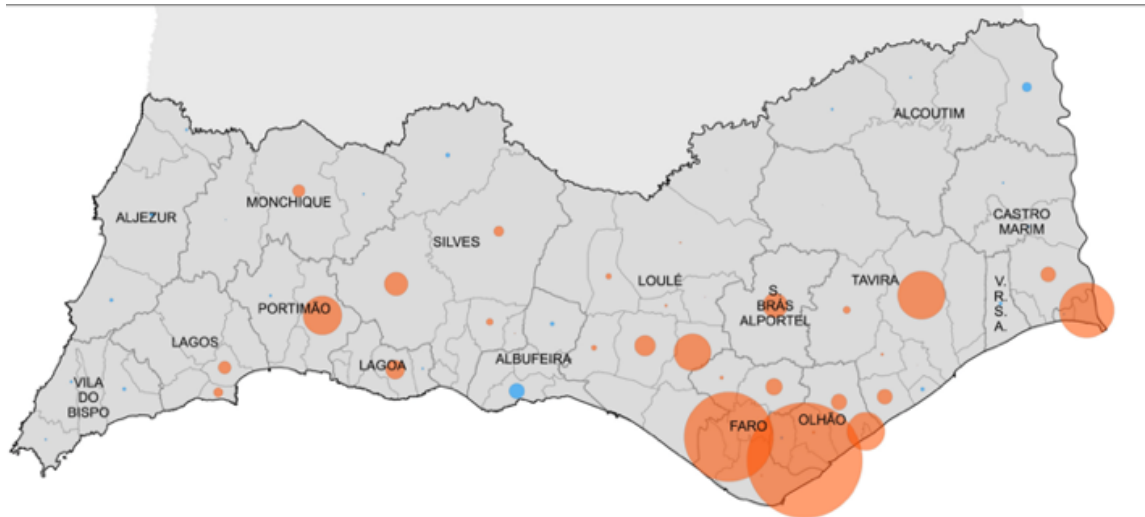


Figura 4.1. Ornamentos em relevo (*Stuccos exteriores*): representação proporcional do número de edifícios por freguesia (num total de 2065 exemplares), inventariados até à primeira metade de 2016 pela Arquitecta Marta Santos.

Olhão (319), Faro (261), Vila Real de Santo António (152), Loulé (160), Tavira (133), Portimão (108), Fuseta (105), São Brás de Alportel (69), Silves (65), Lagos (63), Lagoa (53), Estoi (46), Moncarapacho (44), Albufeira (43), Castro Marim (42), Luz de Tavira (42), Monchique (35), São Bartolomeu de Messines (28), Alcoutim (20), Santa Catarina da Fonte do Bispo (20), Algoz (19), Benafim (16), Boliqueime (15), Giões (12), Paderne (12), São Marcos da Serra (12), Santa Barbada de Nexe (10), Azinhal (8), Martinlongo (8), Santo Estevão (8) e Tôr (8). Extraído de Santos, M. (2016, p.17).

4.3. SIMBOLOGIAS E MOTIVOS DECORATIVOS – INFLUÊNCIAS E ANALOGIAS CULTURAIS MEDITERRÂNICAS.

Conforme adiante será exposto, na estruturação do projeto de design, serão criadas coleções de temáticas diversas, mas todas portadoras de fortes marcas identitárias da região algarvia. Na primeira coleção – “*Al-Gharb*” – pretende-se transmitir uma evocação tanto da memória remota de um Algarve islamizado, resultante de quatro séculos (IX–XIII) de pertença a reinos islâmicos, como de uma relação, posterior e continuada, entre a mais meridional das regiões portuguesas e o Norte de África.

Neste item, sobre simbologias e padrões a aplicar nas composições dos tapetes e tapeçarias do projeto de design, pretende-se evidenciar a interpretação e influência das fontes e a decomposição gráfica que antecedem o processo criativo de organização de geometrias simples, dominantes nas narrativas compositivas destas peças.

4.3.1. Platibandas ornamentadas – interpretação de influências

No estudo da arquitetura tradicional algarvia, mais especificamente dos revestimentos de fachadas com ornamentação em relevo, Santos, Pernão, Aguiar & Costa referem:

A observação da ornamentação nos vários exemplares arquitetónicos ainda existentes na região do Algarve, bem como a leitura dos seus reportórios ornamentais, tem permitido o exercício de mapeamento de eventuais fontes de inspiração ou de influência entre encomendantes e executantes. (2015, p.1).

A arte do estuque, trazida para Portugal no início do século XVIII, por mestres estrangeiros, inicialmente italianos e posteriormente franceses e alemães, servia-se de um amplo reportório de motivos ornamentais que circulavam em álbuns e manuais oriundos de escolas de ensino profissional. Portugal recebeu com avidez tais artistas, cujo trabalho depressa se traduziu em belas peças arquitetónicas, enriquecidas por exuberantes decorações interiores e exteriores. Mas, como uma moda, o seu fulgor começou a perder-se, de tal forma que, na segunda década do século XIX, já pouca expressão teria. No entanto, como referem os autores antes citados: “(...) os programas decorativos desta *arquitetura fingida* vão deixar continuidades na arquitetura doméstica dessa região, reinterpretando reportórios de gosto regional que irão prevalecer até às décadas de 40 e 50 do século XX (...)” (Santos, Pernão, Aguiar & Costa, 2015).

A imensa profusão de motivos figurativos que podemos encontrar nas decorações de platibandas de casas algarvias reflete sobretudo o gosto particular de proprietários, e certamente algumas influências dos executantes, motivado por influências pessoais muito diversas, reflexo das circunstâncias de vida individuais, por sua vez inevitavelmente inseparáveis das circunstâncias sociais da sua época. Assim, parece perfeitamente legítimo presumir o importante papel influenciador do riquíssimo caldo cultural de influências, que desde sempre moldou a história da região, tanto das influências trazidas por outros povos como das que os locais foram beber a outras geografias.

Diversos autores se têm debruçado sobre a importância das influências culturais na transposição, para o Algarve, de particularidades arquitetónicas e artísticas bebidas em lugares distantes, frequentemente por mero ato de imitação. Entre eles importa mencionar, pela referência intemporal e incontornável a qualquer estudioso destas matérias, o geógrafo Orlando Ribeiro, que na sua obra *Geografia e Civilização* (Ribeiro, 1961) aborda a relação entre os tipos de cobertura das habitações (com especial enfoque nos contrastes entre Olhão e Tavira) e as possibilidades de influências culturais externas como explicação para o fenómeno.

Na mesma linha de pensamento, faz sentido supor que investigações dedicadas possam concluir da existência de “contaminações” simbólicas em manifestações diversas de arte popular, resultantes de contactos continuados entre povos com diferentes matrizes culturais. Conclusões sólidas acerca de tais possibilidades não caberiam obviamente no âmbito deste trabalho, pois exigiriam por si só uma investigação autónoma aprofundada. No entanto, no cruzamento de informação entre recolhas de campo e pesquisa bibliográfica, sabíamos da possibilidade de surgirem analogias que, não podendo por si só serem conclusivas, pela razão antes referida, também não poderiam ser ignoradas, pela mesma razão.

Os casos escolhidos para ilustrar este raciocínio (platibandas designadas I, II e III) resultam do trabalho de observação e recolha fotográfica, efetuada na localidade de Luz de Tavira (Figuras 4.2, 4.3 e 4.4).



Figura 4.2 – Platibanda I (noivas em efeito de espelho) de casa em Luz de Tavira. (foto: Margarida dos Santos).



Figura 4.3 – Platibanda II (noivas em efeito de espelho) de casa em Luz de Tavira (foto: Margarida dos Santos).



Figura 4.4 – Platibanda III (noivas em efeito de espelho) de casa em Luz de Tavira (foto: Margarida dos Santos).

Os elementos decorativos dessas platibandas mostram uma depuração formal, traduzida numa simplificação de formas geométricas de elevado valor estético. Sem qualquer informação acerca da intencionalidade do encomendante ou do executante, não podemos tirar conclusões respeitantes a qualquer mensagem simbólica. Mas sabemos que, independentemente de quaisquer intencionalidades, muitas das simbologias presentes nas linguagens gráficas de cariz popular resultam de assimilações culturais de sucessivas gerações, que com o tempo acabam por perder os seus significados originais, mas são assimiladas pelos repertórios de reprodução artística popular pelo seu valor estético e pelo, sempre importante, papel do efeito de imitação.

Neste caso particular, com a curiosidade acrescida de se tratar do primeiro modelo de platibanda decorada escolhido para adaptação da sua linguagem gráfica a criações do projeto de design, a intuição da investigadora, a que certamente não será alheia a interiorização mental de múltiplas linguagens visuais, viu ali reminiscências, conscientes ou inconscientes, de arte islâmica, perfeitamente adequadas à construção de um catálogo, onde uma das componentes essenciais é precisamente essa linguagem visual, resultante de uma herança cultural de influências mediterrânicas, em que a cultura islâmica tem uma presença tão forte.

4.3.2. Simbologias e elementos decorativos na tecelagem berbere

Sendo este projeto de design de tapetes e tapeçarias dedicado à transposição para as artes da tecelagem de criações gráficas inspiradas em motivos decorativos provenientes das artes arquitetónicas, tornou-se especialmente relevante o facto de termos encontrado, precisamente no campo da tecelagem, descodificações simbólicas de onde podemos deduzir interessantes analogias. Referimo-nos concretamente à dissertação de mestrado em “Culturas Árabe e Islâmica e o Mediterrâneo”, de Telma Lança (Lança, 2010).

Na sua investigação incidente, nomeadamente, sobre as representações geométricas presentes nos tapetes berberes do Médio Atlas marroquino, aquela autora refere-se às representações de motivos através da simplificação a estruturas geométricas, exemplificando com a figura da noiva (Figuras 4.5 e 4.6): “(...) a figura da noiva no casamento tradicional, representada por dois losangos, um mais pequeno, que simboliza a cabeça e o busto e outro maior, o vestido (...)” (Lança, 2010).

Na mesma obra, a investigadora alude à importância, para além da representação dos motivos e sua significação, do modo como são representados, exemplificando com o recurso à simetria (efeito de espelho) presente na criação dos motivos geométricos.



Figura. 4.5. (esquerda) – Representação geométrica da noiva tradicional berbere, desenho em diário de campo de Telma Lança, baseado numa gravura do Ensemble Artisanal, de Azrou. Extraído de Lança, 2010, p.15.

Figura. 4.6. (direita) – Imagem parcial de tapete berbere com representações da noiva tradicional. Extraído de Lança, 2010.

Este efeito de espelho não está unicamente fundado sobre uma simplificação técnica, permitindo a duplicação do motivo em todos os sentidos, há também uma aproximação filosófica e religiosa (...). Pelo reflexo que dá do real, o espelho é o símbolo ideal para ilustrar a imaterialidade de um outro mundo (Anquetil (1994, citado por Lança. 2010, p.17).

Com a ressalva de não procurarmos, nesta fase, extrapolar intencionalidades de execução, mas apenas analogias gráficas, efetuamos sobre o desenho da platibanda um exercício de decomposição gráfica (Figura 4.7) onde colocamos em evidência as figuras estilizadas de duas noivas, o efeito de espelho – que podemos considerar duplo, se atendermos a que as figuras geométricas das noivas e das barras horizontais e entrecruzadas se sobrepõem ou subpõem-se sem se ligarem entre si – um “X” central e a representação, resultante do entrecruzamento de linhas, de sete losangos¹, formas retílineas geométricas, profusamente utilizadas nas composições gráficas dos tapetes berberes.

“De um purismo geométrico extremo, a decoração berbere é quase exclusivamente retilínea, exibindo formas geométricas simples, como o losango, o triângulo, o quadrado, o “X”, o zig-zag, a estrela, a cruz, entre outros.” (Lança, 2010).

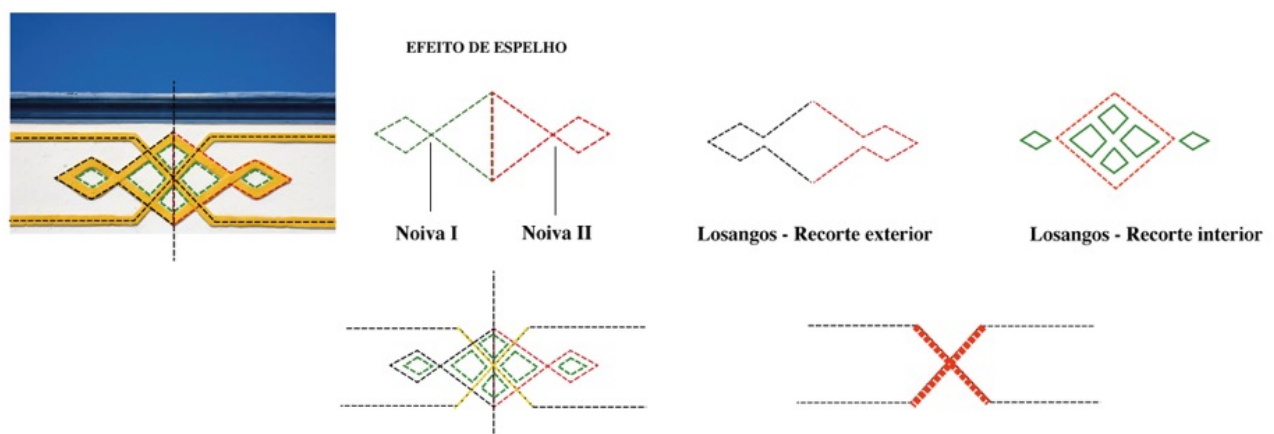


Figura. 4.7. Decomposição de elementos decorativos geométricos da platibanda I.

Da mesma forma que diversos estudiosos, com particular relevância para o já referido Orlando Ribeiro (1961), defenderam a possibilidade da implantação de modelos por “importação cultural” resultante de contactos intensos e continuados com povos dotados de culturas distintas, podemos também neste caso levantar semelhantes possibilidades. Assim, tal como aquele geógrafo admitiu a possibilidade de, por processo de imitação, a construção das açoteias de Olhão ter sido amplamente impulsionada pela intensa relação de Olhão com portos

¹ À semelhança de muitas outras culturas e religiões, também o Islamismo atribui grande significado ao número sete. O Alcorão faz alusão aos sete céus, aos sete mares, às sete terras, às sete divisões do Inferno, às sete portas do Paraíso e às sete palavras da profissão de fé muçumana.

mediterrânicos islâmicos, também neste caso podemos admitir essa mesma relação (não apenas de Olhão) como foco de “contaminação” estética para modelos de platibandas decoradas, de que o exemplar em análise é bom exemplo. Acresce a tal argumento a coincidência temporal (último quartel do século XIX e primeiras décadas do século XX) entre a grande profusão da ornamentação em relevo das fachadas com platibandas e uma importante dinâmica da economia marítima em que a relação com o Norte de África assumia particular importância.

4.3.3. Significados das simbologias decorativas berberes

Para Barbatti (2006, citado por Lança, 2010), a simplicidade dos motivos berberes e as suas analogias com motivos da cerâmica pré-histórica justificam uma existência dos tapetes berberes anterior às influências orientais islâmicas. A influência da arte islâmica fez-se sentir com grande força sobre a arquitetura, as artes e o artesanato marroquino, mas não sobre a tradição da tapeçaria doméstica feminina berbere.

Os processos de representação gráfica presentes nos tapetes berberes são caracterizados, acima de tudo, pela simplificação com recurso a estruturas geométricas, jogos de desconstrução e recomposição de motivos, ausência de linhas curvas e combinações infinitas de motivos abstratos simples. A construção dos motivos rege-se por princípios de “(...) inversão, alternância, sobreposição e reprodução em positivo e negativo” Anquetil (1994, citado por Lança, 2010).

A riqueza simbólica dos tapetes berberes relaciona-se com a sua função de mensagem. Cada tapete é concebido, não só como peça utilitária, mas também como veículo de mensagem, da tecelã para os outros. Lança (2010) salienta, na sua investigação acerca das geometrias e motivos representados nos tapetes Berberes, que os significados neles contidos revelam-se com mais intensidade quando conjugados entre si. As simbologias podem representar proteção contra o mau-olhado ou forças maléficas e carácter místico de sorte. Às cores são atribuídas a finalidade de transmitir estados de alma (o vermelho e o preto contribuem para afastar o mau-olhado, o branco e o amarelo para afastar a inveja e o mal). A divergência de motivos é consequência de uma herança cultural berbere, sem ligação a questões religiosas, mas vinculada a uma prática mística com significados divergentes de tribo para tribo.

Entre as simbologias mais representadas destacamos a mão como símbolo de proteção o olho (representado pelo losango) como proteção contra o mau-olhado, o número cinco como proteção contra o azar, representado através de uma estrela de cinco pontas.

CAPÍTULO V – INFLUÊNCIAS DE PROJETOS CRIATIVOS NA TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA

5.1. EMPRESAS

A maior concentração do tecido empresarial na área têxtil no norte do país é um facto amplamente reconhecido. Nas décadas pós integração de Portugal na CEE / UE, este sector de actividade tem vindo progressivamente a ultrapassar o velho estigma de atraso tecnológico, força laboral pobre e desqualificada e práticas ambientais medievais, mostrando hoje uma face renovada, onde pontificam algumas unidades exemplares, tanto ao nível da modernização tecnológica como o da qualidade artística dos seus produtos, fruto de filosofias de produção em que a massificação industrial não afastou a relação próxima com os criadores de peças de arte e design e o respeito pela execução rigorosa das suas obras. Com a injustiça inevitável em nomeações restritas, referimos aqui os seguintes exemplos: Ferreira de Sá, Lusotufo; Beiriz; Desistart e Vianatece ANEXO 3 – (Vídeos - Técnicas de tecelagem, indústrias, designers e artesãos).

Não obstante a justa referência à região Norte, pelo peso relativo que o seu sector têxtil representa no contexto do país, a grande referência nacional na arte da tapeçaria, a que se pode orgulhar de ter reproduzido em tapeçaria obras de arte de artistas consagrados e continuar hoje a merecer a confiança dos melhores, localiza-se no Alto Alentejo: a Manufatura de Tapeçarias de Portalegre.

5.1.1. Tapeçarias de Portalegre

Duzentos anos após o fracasso da Real Fábrica das Sedas do Rato, em Lisboa, e da Fábrica de Tapeçarias de Tavira (Cap. II), surge a Manufatura das Tapeçarias de Portalegre, esta sim, um sucesso que perdura na atualidade e com boas perspectivas de futuro. No Museu de Tapeçaria Guy Fino, fundado em 1946, em Portalegre, podemos encontrar uma coleção variadíssima de grandes artistas portugueses, representados através da técnica tradicional de tecelagem totalmente manual, conhecida como “Ponto de Portalegre”. A tapeçaria de Portalegre é uma arte portuguesa procurada por artistas de todo o mundo desde os anos 50 do séc. XX.

A Manufatura de Tapeçarias de Portalegre pode, com toda a propriedade, orgulhar-se de ter trabalhado, nas últimas seis décadas, com inúmeros artistas plásticos de grande qualidade e reconhecimento, entre os quais podemos nomear Almada Negreiros, Vieira da Silva, Júlio Pomar, Burle Marx, Lourdes Castro, Álvaro Siza, Rigo, Le Corbusier, Carlos Botelho, Bruno Munari (Figura 5.1), Cruzeiro Seixas ou Joana Vasconcelos. É assim reconhecida internacionalmente como um importante centro de produção artística contemporânea de tapeçaria mural.

Como refere Bruna Riboldi a propósito das Tapeçarias de Portalegre, candidatas a Património da Humanidade:

As Tapeçarias de Portalegre estão em coleções privadas e em espaços públicos. Na sala de leitura da Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, na Austrália (Catedral de Melbourne e Supremo Tribunal de New South Wales), na Suíça (União dos Bancos Suíços), no Luxemburgo (Tribunal Europeu), no Brasil (Palácio da Alvorada), em Bruxelas (Tribunal das Comunidades). Tapeçaria mural decorativa, a tapeçaria de Portalegre é uma obra de arte original, única pelas suas qualidades intrínsecas e pela técnica usada para traduzir o cartão do pintor. Utilizando uma técnica totalmente manual, tem como ponto de partida um original de pintores conhecidos, portugueses ou estrangeiros. Este é ampliado para a dimensão final sobre um papel quadriculado próprio, em que cada quadrícula representa um ponto (desenho de tecelagem). Riboldi, B. (s.d).Tapeçarias de Portalegre Candidatas a Património da Humanidade. Disponível em <http://www.conexaolusofona.org/tapeçarias-de-portalegre-candidatas-a-patrimonio-da-humanidade/> (acedido em 13/12/2018).

Na tapeçaria de Portalegre é utilizada uma técnica de tecelagem: um ponto designado ponto de Portalegre, adaptado por Manuel do Carmo Peixeiro (1893-1964). Este, ao estudar engenharia têxtil em França (Roubaix), nos anos 20, apaixonou-se por tapeçaria, mas depara-se com algumas dificuldades técnicas e falta de expressividade por parte da tapeçaria francesa. Assim, reinventou o ponto de nó com origens na tradição tapeceira da região do Cáucaso. Através da utilização de laçadas foram capazes de conferir maior expressividade e fiabilidade na reprodução das tapeçarias. Guy Fino, juntamente com Manuel Celestino Peixeiro, filho de Manuel do Carmo Peixeiro, tentam tecer uma peça e, perante os bons resultados obtidos, tencionaram dar continuidade à boa arte de tecer. A tapeçaria de Portalegre surge então em 1946, e prospera graças à determinação de Guy Fino e Manuel do Carmo Peixeiro, na conduta e promoção das tapeçarias. O Estado Novo contribuiu para a sobrevivência desta arte, através de encomendas para os espaços públicos, garantindo dessa forma a continuidade da manufatura das tapeçarias de Portalegre. Portugal deixou de ser apenas um mero importador de tapeçarias de grande qualidade; transformou-se num produtor de referência à escala mundial.

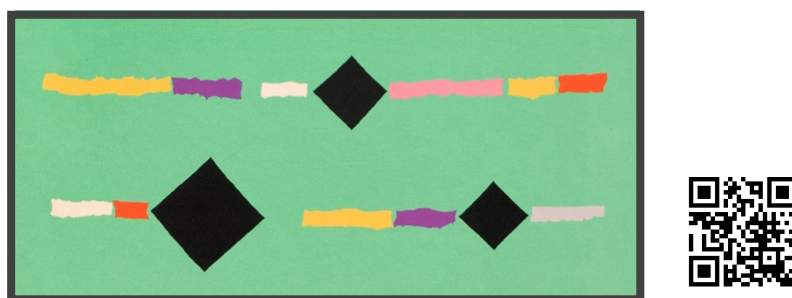


Figura 5.1. Tapeçaria de Bruno Munari integrada na exposição “Tapeçaria de Portalegre – Expressão Contemporânea de uma Arte Secular”, Galeria do Instituto Português de Santo António, Roma, 2011. Manufactura de Portalegre (2011). “Tapeçarias de Portalegre levam a Roma peça rara de Munari”. Disponível em <http://www.mtportalegre.pt/pt/noticias/view/9/tapeçarias-de-portalegre-levam-a-roma-peca-rara-de-munari> (acedido em 9/11/2018).

Caraterísticas técnicas

As tapeçarias de Portalegre são obras de arte resultantes da parceria especial entre o artista, o desenhador e as tecedeiras. A obra de arte original é transferida para o desenho em quadrícula, interpretada e respeitada ao mais pequeno detalhe nas pinceladas, formas e cores. O processo de manufatura das tapeçarias de Portalegre é estritamente manual, usando materiais 100% naturais (lã e algodão). Na confeção das tapeçarias, são disponibilizadas cerca de 7000 cores e cerca de 200 tonalidades de preto.

Os teares são verticais, com comprimento máximo de 19 metros. Tendo como referência uma peça com 3 metros de largura e 3 a 4 tecedeiras para tecer, ao final de um dia de trabalho obtém-se aproximadamente 3 a 4 cm de altura. (Adaptado de <https://www.youtube.com/watch?v=jGN3Bxb8tcw>) (acedido em 10/11/018)

5.2. PROJETOS| ASSOCIAÇÕES

5.2.1. Projetos residentes no Loulé Design Lab

Catarina Guerreiro, Manoli (estampagem têxtil e feltro), Margarida Cartaxo (Fios e Linhas), Sandra Louro (Like Cork) e Sofia Correia (Oficina Poeta Azul) (APÊNDICE D – Entrevistas a criadores de projetos residentes no Loulé Design Lab).

Residências criativas

“Gerar novos produtos e oportunidades de produção para os artesãos; introduzir melhorias na produção local; promover a qualidade da oferta; atrair novos atores e dinâmicas” Loulé Design LAB, (s.d). Disponível em <http://louledesignlab.pt/sobre/> (acedido em 12/11/2018)

O projeto Loulé Design Lab (LDL) está localizado no Convento do Espírito Santo, em Loulé, e é promovido pela Câmara Municipal de Loulé. Os projetos dos residentes no LDL estão direcionados para o design, utilizando a interpretação da cultura local. Os mesmos têm uma rede de parcerias com instituições e projetos, assim como com artesãos da região. Neste espaço cultural, o foco principal é o acolhimento e a incubação de criadores em espaços, oficinas partilhadas e *showroom*. O objetivo principal deste laboratório criativo é a elaboração de produtos com base na experimentação e investigação, com o apoio de oficinas parceiras, com uma programação regular de residências artísticas, *workshops*, conferências e exposições (mostras/demonstrações, eventos *pop-up*, intervenções artísticas).

Nota explicativa acerca das escolhas dos entrevistados no Loulé Design Lab

A recolha e análise de informações, através das entrevistas realizadas a alguns criadores de projetos residentes no Loulé Design Lab (Tabela 5.1) e APÊNDICE D, resulta de escolhas premeditadas, tendo em conta diversos pontos em comum com o novo projeto de design. O interesse que alguns destes casos específicos suscitam reside na riqueza gráfica e de padrões que podemos observar nas suas criações.

No caso concreto da Oficina Poeta Azul, o ponto de partida das suas criações é a reprodução fiel dos padrões existentes no património algarvio, nomeadamente platibandas e azulejos, respeitando a tradição e as geometrias associadas, representadas nas construções das suas peças.

Relativamente ao projeto de Catarina Guerreiro (geometrias / padrões algarvios), a base de inspiração é a mesma, mas com a liberdade criadora de transformar esses mesmos padrões gerando, desta forma, novas composições gráficas, que conferem ao projeto inovação na sua metodologia construtiva, através de repetições de detalhes, sobreposições e ampliações, entre outros jogos compositivos.

Pontos em comum nos diferentes projetos

- geometrias / padrões algarvios,
- divulgação e preservação do património cultural local;
- sensibilização para as técnicas ancestrais e materiais ecológicos;
- sustentabilidade ambiental e económica;
- processo criativo e relação designer | artesão num processo simbiótico;
- identidade Cultural.

Catarina Guerreiro (grafismos e padrões para têxteis)

Designer gráfica de formação, desenvolve padrões exclusivos para têxteis, cerâmica e embalagem. Utiliza diferentes técnicas artísticas como a gravura, a colagem e a pintura. O projeto a desenvolver no Lab consiste na produção de uma linha de têxteis exclusiva a partir dos seus padrões, para estampagem artesanal. Loulé Design LAB.(s.d). Disponível em <http://louledesignlab.pt/residentes-e-incubados/> (acedido em 12/11/2018).

Manoli Ortiz (estampagem têxtil e feltro)

No meu *atelier*, na reserva natural da “Rocha da Pena”, aldeia da Penina-Loulé, rodeado por mais de 500 espécies de plantas, faço as minhas composições em tecido através de estampagens com plantas naturais, em plena comunhão e respeito pela natureza. O projeto Memória das Plantas pretende criar uma linha de peças de decoração, utilizando em particular um arbusto muito típico no sul da Europa, *Cistus ladanifer* (Esteva). Manoli Ortiz, Loulé Design LAB.(s.d). Disponível em <http://louledesignlab.pt/residentes-e-incubados/> (acedido em 12/11/2018).

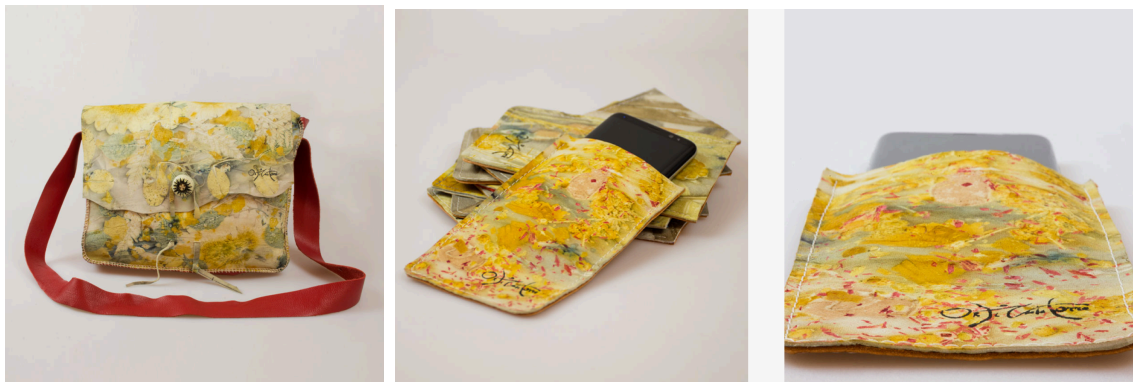


Figura 5.2. *Salsaparrilha*. Carteira e capas para telemóvel, tingido com plantas da Serra do Caldeirão. Manoli Ortiz Disponível em <https://louledesignlab.pt/manoli-ortiz/> (acedido a 19/4/2020).

Margarida Cartaxo (fios e linhas)

Descobri a Tecelagem durante o Curso de Educação pela Arte, no final dos anos 70, onde tive o primeiro contacto com o ofício.

A partir daí, sempre como *hobby*, e de uma forma intermitente, fui criando peças, inclusive para uma unidade de turismo rural no Alentejo, que abri em 1999. Fui frequentando formações em Tecelagem ao longo dos anos e também trabalhei com crianças nesta área.

Este ano (2018), depois de uma situação de desemprego prolongado, decidi dedicar-me a este ofício e encontrei em Loulé uma oportunidade de integrar um local de trabalho, em que a partilha e inovação façam parte do processo criativo. Juntamente com outros artesãos, designers, artistas penso ser possível evoluir criando assim objetos têxteis originais e em que a cultura e património locais são valorizados. (Margarida Cartaxo, comunicação direta.)

Sandra Louro, *Like Cork* (mobiliário e objetos utilitários)

“A marca Like Cork combina o espírito aventureiro português e o respeito pela Natureza com produtos orgânicos inovadores, *eco-friendly*, utilizando predominantemente a cortiça, pela riqueza das suas propriedades e pela qualidade e conforto do resultado final.” (*Like Cork*).



Figura 5.3. *Candeiro Tagine*. Sandra Louro. Disponível em <https://louledesignlab.pt/likecork/> (acedido a 19/4/20120).

Sofia Correia (Oficina Poeta Azul)

“A Oficina Poeta Azul integra a pureza natural e a beleza antiga da cultura algarvia e portuguesa em peças que surpreendem, que avivam os sentidos, como ferramentas de devaneio.” Sofia Correia e Christopher Whitelaw. (s.d). Oficina Poeta Azul. Disponível em <http://louledesignlab.pt/residentes-e-incubados/> (acedido em 12/11/2018).



Figura 5.4. *Caderno Artesanal em Cortiça*. Oficina Poeta Azul. Disponível em <https://louledesignlab.pt/oficina-poeta-azul/> (acedido a 19/4/20120).

A síntese dos contributos das entrevistas realizadas aos residentes no Loulé Design Lab é apresentada na Tabela 5.1.

EMPRESAS/ DESIGNERS	ESPECIFICAÇÃO DO PROJETO	DELIMITAÇÃO CONCEPTUAL	TEMÁTICAS DE INSPIRAÇÃO	CONTRIBUTOS REDUÇÃO PEGADA ECOLOGICA	AValiação PARA FIM CIRCULO DE VIDA	ASPECTOS EM COMUM COM PROJETO DLUSA
CATARINA GUERREIRO (TÊXTIL)	Grafismos e Padrões para Têxteis.	Um olhar sobre os elementos mais antigos na nossa paisagem urbana algarvia.	Platibandas	Utilizar algodão orgânico, tecidos naturais (por exemplo, linho) e utilizar ao máximo produtos de comércio local.	Sustentabilidade com o intuito de reduzir a pegada ecológica.	Manufatura artesanal;temática:- platibandas.
MANOLI ORTIZ (ESTAMPAGEM)	Estampagem têxtil e feltro (lã)	A motivação de utilizar a matéria- prima local: as plantas (a esteva é uma planta típica do Sul); encontrar-me com designers e trocar ideias.	Plantas aromáticas da serra algarvia.	Utilização de materiais e de processos de estampagem naturais.	Sustentabilidade com o intuito de reduzir a pegada ecológica.	Sustentabilidade ecológica intuito de reduzir a pegada ecológica. Uso da lã natural.
MARGARIDA CARTAXO (TECELAGEM)	Tecelagem tradicional	Criação de padrões de tecidos, com motivos inspirados no património e cultura locais.	Criação de padrões de tecidos, com motivos inspirados no património e cultura locais (desenhos das platibandas, etc.).	Utilização de fibras naturais: linho, lã, algodão, seda ou cânhamo e experimentar utilizar outros materiais da região, como a palma.	Sustentabilidade com o intuito de reduzir a pegada ecológica, utilizando materiais ecológicos.	Homenagear a modernidade portuguesa.
SANDRA LOURO (LIKECORK)	Criação de mobiliário e acessórios para casa em que a cortiça.	Retirar o melhor partido das propriedades da cortiça e dar nobreza e dignidade a uma material-prima tão portuguesa.	Cultura do Algarve, (fechaduras das portas, gradeamentos e cantarias das portas e janelas, platibandas e trabalhos de massa, ladrilhos do chão, mobiliário antigo, calçada Portuguesa).	Utilização de matérias-primas renováveis e recicláveis da região, nomeadamente a cortiça.	Sustentabilidade com o intuito de reduzir a pegada ecológica.	Promover produtos portugueses através da sensibilização para elementos da cultura portuguesa.
Sofia Correia (OFICINA POETA AZUL)	Criam produtos que são peças que utilidade prática.	Valorizando o seu elemento decorativo Geométrico. As texturas e as geometrias, inspiradas no património (platibandas algarvias).	Geometrias das platibandas algarvias.	Utilização de materiais biodegradáveis locais: cortiça,feltro de ovelha,madeira de oliveira).	Promover produtos portugueses através da sensibilização para elementos da arquitetura (preservação da cultura portuguesa).	Sensibilização para elementos urbanísticos (preservação da cultura portuguesa).Temáti ca:platibandas

Tabela 5.1. Análise de estratégias em design para os projetos dos entrevistados residentes no loulé design Lab. (Adaptado de designer Ana Mestre, in: The Design Journal An International Journal for All Aspects of Design: <http://www.tandfonline.com/loi/rfdj20>).

5.2.2. Análise da tabela das entrevistas aos residentes do Loulé Design Lab

A análise da tabela das entrevistas, que compõem a parte qualitativa da pesquisa, foi elaborada segundo o método de análise de conteúdo. A informação foi recolhida numa perspetiva interpretativa, decorrente das interrogações da investigadora, face a um objeto de estudo. Inicialmente o processo passou por uma leitura geral e seguidamente pela exploração das matérias recolhidas nas entrevistas, especificando categorias no discurso dos entrevistados.

Os discursos dos entrevistados contribuíram para a procura de outro conhecimento mais vasto, sobre o que atualmente se faz no campo da tecelagem alguns dos principais designers a nível nacional e internacional, materiais, temáticas e divulgação (feiras, certames, publicações e concursos). Este estudo permitiu ficar com uma noção mais abrangente sobre a arte da tecelagem atual.

5.2.3 O contributo das entrevistas para o desenvolvimento do projeto de design

As entrevistas realizadas, com perguntas direcionadas, abertas e específicas, teve como intuito decifrar algumas questões relacionadas com a metodologia projetual desenvolvida nesses projetos. Ficou claro para o investigador que existe um fio condutor com pontos em comum nos projetos dos entrevistados, desde o início até à execução dos mesmos, nomeadamente:

- 1– escolha de uma temática cultural inserida num contexto regional;
- 2 – exploração de padrões e técnicas;
- 3 – experimentação e aplicação de padrões e simbologias aos diversos suportes, visando a contribuição para uma memória de identidade; Esta análise contribuiu para compreender a estrutura metodológica projetual bem como algumas estratégias de posicionamento de mercado e diagnósticos de orientação, obviamente contributos importantes para definir etapas e métodos e impulsionar o projeto DLUSA;
- 4 – exploração e inclusão, neste projeto de design, da proximidade com artesãos, dado o vasto conhecimento ancestral e as elevadas possibilidades de articulações criativas que advém de uma relação simbiótica, através de um processo que se estabelece entre diálogos, percepções, reações e interações entre designer e artesãos. Desta forma, o designer contribui para valorizar o trabalho manual e profissões em vias de desaparecimento, destacando a importância da identidade cultural num processo de intervenção social, onde as peças criadas a partir desta relação vão mais além do que um objeto estético e funcional. Todos estes aspectos refletem o

contributo apreendido e aplicado ao projeto de design, durante o contacto com os elementos das residências criativas do Loulé Design Lab, incluindo as entrevistas abertas;

5 – sensibilização para estabelecer parcerias com outros designers e artesãos, troca de experiências e conhecimentos;

6 – referência também para o Loulé Design Lab, cujas sessões de esclarecimento e *workshops* em diferentes áreas foram de grande importância no incentivo e, sobretudo elucidação, para abrir caminhos para a divulgação do projeto DLUSA no mercado.

5.3. Projeto TASA (Técnicas Ancestrais Soluções Atuais)

O projeto TASA surgiu, como outros, com o propósito essencial de contribuir para a preservação de saberes artesanais regionais em risco de decadência, ou mesmo desaparecimento, face a uma sociedade em rápida mudança, em que a preservação da genuinidade se traduz frequentemente em esforço inglório. Mas a verdadeira novidade deste projeto reside na intenção de introduzir inovação e design contemporâneo nos produtos de raiz artesanal, sem perder os saberes das técnicas ancestrais e das práticas particulares das artes tradicionais algarvias, e com uma preocupação de sustentabilidade (Figura 5.5, 5.6 e 5.7).

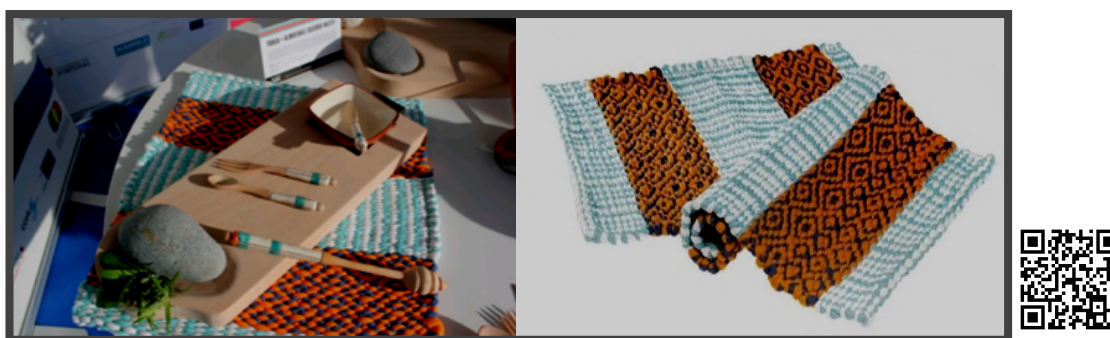
A estratégia de ação do TASA passa pela organização e participação em feiras, programas educativos e culturais e ações de formação no âmbito das técnicas tradicionais, com a finalidade de reaproximar as populações à identidade cultural regional, de que os saberes e práticas artesanais são partes indissociáveis.



Figura 5.5. Sala de exposição e vendas do PROJETO TASA (Técnicas Ancestrais Soluções Atuais), Loulé. (foto: autor desconhecido).

A designação “montanhac”, atribuída a uma coleção do projeto TASA reflete o reconhecimento da importância desse produto prestigiante da tecelagem tradicional do Alentejo e da serra algarvia, que são as mantas “montanhac” referidas em APÊNDICE C – (Influências externas na tecelagem do Baixo Alentejo: a cultura islâmica).

Da coleção “montanhac” (Figuras 5.6 e 5.7), fazem parte um conjunto de utensílios domésticos ou utilitários, diversos de peças de tecelagem, que buscam inspiração nas combinações de motivos decorativos geométricos, de provável inspiração islâmica, que caracterizam as referidas mantas.



Figuras 5.6. Criações do projeto “montanhac”, TASA. Projecto TASA apresenta coleção inspirada nas mantas alentejans. (2014). Disponível em https://www.ccdr-alg.pt/site/sites/ccdr-alg.pt/files/recortes/20141008_tasa_portaljardim.pdf

Figura 5.7. Criações do projeto “montanhac”, TASA. Projeto TASA. (2014). Das Mantas para a Mesa: geometria, cor e “dáita”. Disponível em <http://projectotasa.com/das-mantas-para-a-mesa-geometria-cor-e-daita/> (acedido em 20/11/2018)

O trabalho dos artesãos que desenvolvem as peças desta coleção surge aqui bastante valorizado: enquanto detentores de saberes e técnicas de transformação e conjugação dos materiais utilizados – barro, madeira, cortiça, lata ou tecido; e enquanto criadores de objetos que, sendo usuais, se apresentam bastante cuidados com uma leitura e design inovadores.(Martins,2014).Disponível <http://projectotasa.com/das-mantas-para-a-mesa-geometria-cor-e-daita/> (acedido em 25/12/218).

5.4. HISTÓRIA DE VIDA: OTÍLIA CARDEIRA, TECEDEIRA DE CACHOPO

Otília Carneira nasceu em 1951, em Cachopo, aldeia serrenha do concelho de Tavira. É, ainda hoje, tecedeira de linho, algodão e lã, numa freguesia onde, em meados do século passado laboravam cerca de setenta tecedeiras.

A tecelagem foi uma das atividades tradicionais em declínio acentuado, alvo de tentativas de recuperação, das quais a mais efectiva sucedeu nos anos oitenta, pela Associação In Loco.

A Otília foi uma das dez formandas em Tecelagem e esteve, com as outras, na origem da formação da oficina de tecelagem “A Lançadeira”, que viria a funcionar entre 1998 e 2000. Após a extinção da oficina, Otília Carneira, entretanto eleita Presidente da Junta de Freguesia local, manteve a atividade de tecelã, assim como o funcionamento do museu do linho.

Numa entrevista aberta, explicou-nos que, para além da produção de peças em tecelagem manual, também faz o tingimento da lã, algodão, linho e rafia, usados na confeção das suas criações. Neste processo de tingimento natural, ambientalmente amigável, recolhe plantas autóctones, nomeadamente o rosmaninho, a esteva e a giesta (o próximo tingimento será realizado próximo do final do ano). No processo de tecelagem manual utilizado actualmente dispõe de três teares: um de funcionamento com pedais e dois manuais. São teares horizontais e requerem a utilização de lançadeira ou de navete, para o auxílio da passagem do fio na trama.

Otília continua a fazer questão de plantar o linho que utiliza nas suas criações. Contudo manifesta alguma apreensão pelas elevadas exigências de água das plantações, no contexto actual das alterações climáticas. Da última plantação, de 2016, ainda lhe resta *stock* para elaboração das suas peças até final do ano corrente.

As vendas são maioritariamente de peças pequenas (bases, individuais, sacos, sacos para pão, alforges, tapetes e cachecóis), disponíveis na venda na aldeia de Cachopo, na associação de artesanato ASTA, em Tavira, e em feiras. Os seus trabalhos circulam um pouco por toda a Europa, visto boa parte dos seus clientes serem turistas, de passagem por Cachopo.

Também ficámos a saber que a tecelã Beatriz Inácia, residente em Mealha de Cachopo, outrora companheira na Lançadeira, possui ainda um tear manual, onde confeccionava mantas de retalhos e de lã. Para além destas duas tecedeiras, habita em Vale João Farto, concelho de Alcoutim, uma outra tecedeira, a Salomé, que também fez parte da Lançadeira.

5.5. CRIADORES CONTEMPORÂNEOS

5.5.1. Criadores convidados da Homeing / Exponor, 2016

Cristina Jorge de Carvalho, Maria Barros, Elsa & Fernando Hipólito, Dino Gonçalves, Casa do Passadiço, Branco sobre Branco.

A Exponor, em 2016, convidou um grupo de dez arquitetos e designers de interiores, com o intuito de criarem tapetes inspirados nas raízes da capital portuguesa. As peças criadas para esta

mostra foram posteriormente manufaturadas pela casa Ferreira de Sá – reconhecida como uma das mais prestigiadas fábricas de tecelagem a nível nacional e europeu (Coleção Lisbon Roots). A segunda edição da Homeing (Interior Design and Home Living) (Figura 5.8) reuniu diversas empresas portuguesas de decoração de interiores, fabricantes nacionais e estrangeiros, comerciantes, arquitetos, agentes, distribuidores de marcas internacionais e arquitetos. Foram cerca de 80 os participantes, no total. A iniciativa teve lugar no Convento do Beato, em Lisboa. Entre os diversos profissionais de renome e notoriedade que participaram nesta 2ª edição destacam-se os seguintes nomes, pela criação de tapetes inspirados nas raízes da cidade de Lisboa: Cristina Jorge de Carvalho, Maria Barros, Elsa & Fernando Hipólito, Dino Gonçalves, Casa do Passadiço, Branco sobre Branco. Branco sobre Branco; Casa do Passadiço, Ding Dong, Dino Gonçalves, Pedro Guimarães, Pura Cal (Figuras 5.9 a 5.15).

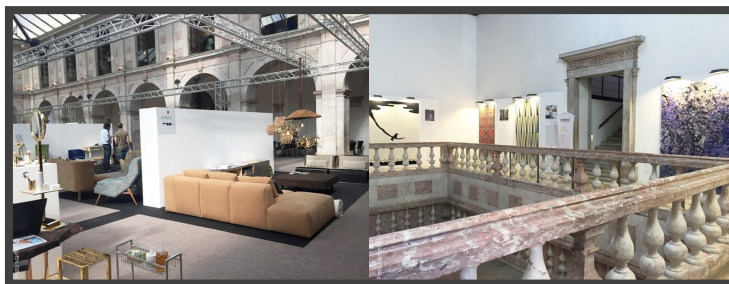


Figura 5.8. Homeing /Exponor, Convento do Beato, Lisboa (2016). Disponível em <http://preto-marfim.blogspot.com/2016/10/homeing-2016.html> (acedido em 15/11/2019).

Cristina Jorge de Carvalho (arquitetura e design de interiores)

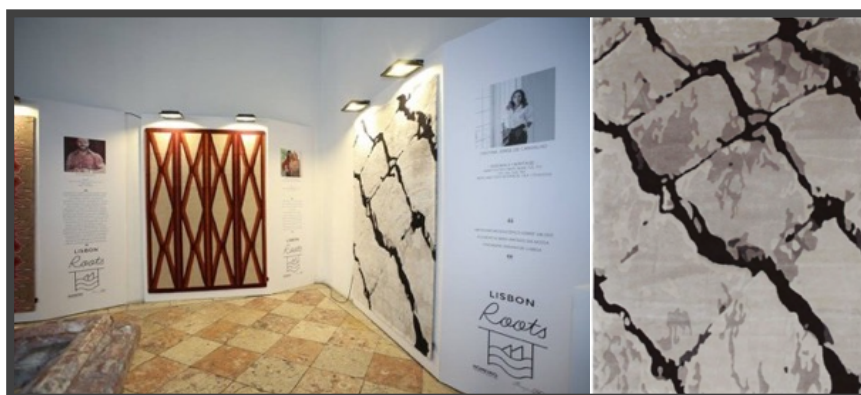


Figura 5.9. Sidewalk Heritage, Cristina Jorge de Carvalho, hand-tufted, lã e seda botânica grossa. 170x240cm. Fábrica Ferreira de Sá, Lisbon Roots.(2016). Disponível em <https://ferreiradesa.pt/pdf/catalogolisbonroots.pdf> (acedido em 23/11/2018).

Maria Barros (designer de interiores)



Figura 5.10. *Mouro*, Maria Barros, hand-tufted, lã, 170x240cm. Fábrica Ferreira de Sá, Lisbon Roots. (2016). Disponível em <https://ferreiradesa.pt/pdf/catalogolisbonroots.pdf> (acedido em 23/11/2018).

ELSA & FERNANDO HIPÓLITO (arquitetos de interiores)



Figura 5.11. *LX TILES*, Elsa & Fernando Hipólito, hand-tufted, lã, 170x240cm. Fábrica Ferreira de Sá, Lisbon Roots.(2016). Disponível em <https://ferreiradesa.pt/pdf/catalogolisbonroots.pdf> (acedido em 23/11/2018).

DINO GONÇALVES (arquiteto /designer de interiores)



Figura 5.12. *Cock*, Dino Gonçalves, hand-tufted, lã, 170x240cm. Fábrica Ferreira de Sá, (2016). Lisbon Roots. Disponível em <https://ferreiradesa.pt/pdf/catalogolisbonroots.pdf> (acedido em 23/11/2018).

CASA DO PASSADIÇO (Catarina Rosas, Cláudia Soares Pereira e Catarina Soares Pereira)



Figura 5.13. *Lisboa*, hand-tufted, lã | 170x240cm. Fábrica Ferreira de Sá, Lisbon Roots.(2016). Disponível em <https://ferreiradesa.pt/pdf/catalogolisbonroots.pdf> (acedido em 23/11/2018).

BRANCO SOBRE BRANCO (Paula Laranjo / Vera Moreira)



Figura 5.14. *Rosa*, hand-hufted, lã, 170x240cm. Fábrica Ferreira de Sá, Lisbon Roots. (2016). Disponível em <https://ferreiradesa.pt/pdf/catalogolisbonroots.pdf> (acedido em 23/11/2018).

FRANCISCO ROSAS – (mean. Confeções da Fábrica Ferreira de Sá)



Figura 5.15. *Romaria*, hand-tufted, lã e seda botânica, 338cmx398cm. Fábrica Ferreira de Sá, Lisbon Roots.(2016). Disponível em: <https://ferreiradesa.pt/pdf/catalogolisbonroots.pdf> (acedido em 23/11/2018)

5.5.2. O contributo dos estudos de caso para a génese de um novo projeto de design

As recolhas de dados sobre estudos de casos foram efetuadas através da utilização de diversas formas de pesquisa, nomeadamente estudo de documentos, vídeos, entrevistas, gravações e observação direta.

O objetivo foi recolher experiências que contribuam para o estudo em questão: pôr em evidência pontos de vista e refletir sobre o que podem revelar, bem como relacioná-los com outros pormenores que possam evidenciar aspetos menos perceptíveis. Contudo, também pretendemos perceber pontos de contato e divergências com o processo de busca de uma linguagem estética num percurso criativo para a génese de um novo projeto de design e compreender o contributo do design de comunicação para a promoção do património cultural. Através da análise empírica dos dados coletados poderemos obter informações úteis para a investigação.

A tabela (5.2), sobre os estudos de casos de projetos de tapeçarias contemporâneas, criados por designers e arquitetos, serve para destacar os aspetos mais pertinentes em cada criação. Todos eles são inspirados no património natural e cultural português, nomeadamente calçada portuguesa, azulejos de influência islâmica e árabe, cata-ventos, tradições e romarias, arquitetura e azulejos de artista.

Estes projetos de tapeçaria contemporânea têm como base das produções, que materializam as suas criações, uma técnica denominada “tufado manual” (*hand tufted*). As técnicas de tingimento utilizadas nas confeções são essencialmente naturais, de acordo com práticas ambientais sustentáveis. Os resultados traduzem-se em peças com arte, plenas de simbolismos e tradição, exibindo orgulhosamente a marca Made in Portugal, executadas pela fábrica Ferreira de Sá.

EMPRESAS/ DESIGNERS	ESPECIFICAÇÃO DO PROJETO	DELIMITAÇÃO CONCEPTUAL	TEMATICAS DE INSPIRAÇÃO	CONTRIBUTOS PARA A REDUÇÃO DA PEGADA ECOLÓGICA	ASPECTOS EM COMUM COM O PROJETO DLUSA
CRISTINA JORGE CARVALHO	Tapeçarias contemporâneas executadas na técnica do tufado manual.	“Um olhar microscópico sobre um dos elementos mais antigos na nossa paisagem urbana de Lisboa”	Calçada portuguesa.	Utilização de técnicas semi-manuais sem recurso a processos químicos na tinturaria.	Manufatura artesanal em Portugal pelos melhores profissionais na área.
MARIA BARROS	Tapeçarias contemporâneas executadas na técnica do tufado manual.	Homenagem à herança cultural islâmica e árabe.	Azulejos islâmicos e árabes.	Utilização de técnicas semi-manuais sem recurso a processos químicos na tinturaria.	Homenagear a cultura árabe e suas influências em território português (azulejos).
ELSA & FERNANDO HIPÓLITO	Tapeçarias contemporâneas executadas na técnica do tufado manual.	Padrões com formas mais orgânicas e outros com formas mais geométricas, reinterpretando as heranças da designer portuguesa Maria Keil.	Reinterpretar padrões de azulejos de Maria Keil, existentes em algumas estações de metro lisboetas.	Utilização de técnicas semi-manuais sem recurso a processos químicos na tinturaria.	Homenagear a modernidade portuguesa.
DINO GONÇALVES	Tapeçarias contemporâneas executadas na técnica do tufado manual.	Tapete elegante, moderno, que não se desliga da tradição.	Padrão - Crista de um galo catavento, repetitivo e simétrico de cores fortes e marcantes	Utilização de técnicas semi-manuais sem recurso a processos químicos na tinturaria.	Promover produtos portugueses através da sensibilização para elementos da cultura portuguesa.
CASA DO PASSADIÇO	Tapeçarias contemporâneas executadas na técnica do tufado manual.	Valoriza o seu elemento decorativo e geométrico.	Calçada portuguesa de Lisboa.	Utilização de técnicas semi-manuais sem recurso a processos químicos na tinturaria.	Sensibilização para elementos urbanísticos (preservação da cultura portuguesa).
BRANCO SOBRE BRANCO	Tapeçarias contemporâneas executadas na técnica do tufado manual.	“Exibimos a marca Branco sobre Branco inteiramente <i>made in</i> Portugal, com muito orgulho.”	Arquitetura: Ponte 25 de abril (Ponte Sobre o Tejo).	Utilização de técnicas semi-manuais sem recurso a processos químicos na tinturaria.	Promover produtos nacionais através da sensibilização para elementos da arquitetura (preservação da cultura portuguesa).
FRANCISCO ROSAS (MEAN) Fábrica Ferreira de Sá	Fábrica de tecelagem tradicional e industrial. Executadas com técnica do tufado manual.	O tapete é uma verdadeira obra-prima cheia de simbolismo e tradição.	Diversos: romarias (o “romaria” é inspirado nas festas populares portuguesas).	Utilização de técnicas semi-manuais sem recurso a processos químicos na tinturaria.	Recolhas e inspiração nos simbolismos e tradições.

Tabela 5.2. Síntese de estudos de caso de projetos de tapeçaria contemporânea. [Adaptado de Montemezzo (2003). Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/projetica/article/viewFile/13496/12179> (acedido em 12/12/2018)].

De acordo com a síntese de estudos de casos de projeto de tapeçaria contemporânea, apresentados na (Tabela 5.2), estabeleceu-se uma comparação sumária entre os projetos analisados e o projeto DLUSA. Pode dizer-se que no essencial convergem na inspiração sobre o património português, assumindo, no entanto identidades muito díspares. No que respeita a opções técnicas, no novo projeto de design, ao adotar a técnica de *ponto de nó*, difere do projeto “Lisbon Roots”, cujas tapeçarias são executadas na técnica do *tufado manual*. A análise destes projetos, para além de revelar experiências que contribuem para o estudo, colocam em evidência pontos de vista e metodologias processuais que ajudam na consolidação de ideias chave para a realização de um novo projeto de design e a entender as diferentes possibilidades de obter elementos gráficos como fonte de inspiração e tratar os mesmos através de uma linguagem gráfica depurada.

O ANEXO 4 – Artistas convidados da Homeing / Exponor, 2016 mostra cada um destes criadores pelas palavras dos próprios e por artigos de imprensa, e ANEXO 5 – Vídeos – Feiras de design).

CAPÍTULO VI – PROPOSTA – PROJETO DLUSA

6.1. A IMPORTÂNCIA DA METODOLOGIA DE INTERAÇÃO NO PROCESSO CRIATIVO, ATRAVÉS DA RELAÇÃO DESIGNER E ARTESÃO NAS CRIAÇÕES CONTEMPORÂNEAS, VISANDO A CRIAÇÃO DE PRODUTOS DIFERENCIADOS, PROMOTORES DE VALORES SIMBÓLICOS E DE IDENTIDADE CULTURAL

O olhar do designer em conjugação com o conhecimento ancestral e o contacto direto com artesãos levam ao estabelecimento de uma simbiose capaz de trazer à luz resultados da combinação do uso de novas tecnologias com as técnicas tradicionais, promovendo a criação de objetos contemporâneos e valorizando territórios que testemunham quer a inspiração quer a produção dos mesmos, tal como a preservação de produtos e técnicas tradicionais que permitam, enquanto sistemas de comunicação, trabalhar em conjunto no design de novos produtos.

Esse cruzamento de saberes e tradições, articulado com questões envolvidas no processo criativo, representa uma valorização local, favorecendo na prática o desenvolvimento das peças criadas, que transmitem um significado e uma relação mais humanizada com o território e sua respetiva envolvência regional. Assiste-se desta forma à construção de expressões com uma identidade cultural específica, valorizando um conjunto de regras, valores e costumes das comunidades.

Para além destes aspetos, uma reflexão aprofundada e incisiva, tanto sobre materiais quer sobre técnicas a usar na construção das peças, vai mais além do que uma escolha meramente estética, porque uma escolha assertiva dos materiais locais pode contribuir para a sustentabilidade de um território, acautelada na observação de práticas ecológicas de respeito pelo ambiente e equilíbrio dos ecossistemas, assim como de responsabilidade social e ética no processo de desenvolvimento associado à criação e respetiva produção.

A articulação das diversas questões envolvidas no processo criativo, promovendo peças com um design voltado para a inovação social e o trabalho conjunto entre artesão e designer, tem como objetivo último a satisfação das necessidades dos usuários a quem se destinam os produtos, mas revelam também o cuidado posto na função simbólica dirigida ao imaginário referente a sensações experienciadas pelo usuário enquanto explorador de um território.

6.2. PERCURSO PARA A GÉNESE CRIATIVA

A investigação foi conduzida no sentido de dar resposta ao problema inicial. O foco primordial recaiu sobre a preservação das técnicas ancestrais, valorizando o trabalho manual. O processo criativo para a elaboração deste projeto passou pela recolha de amostras de materiais diversos: cabedal, bordados, feltro, cortiça e tecelagem.

A ideia da apropriação das geometrias existentes nas decorações das platibandas dirigiu-se inicialmente à sua aplicação a diferentes suportes: a têxteis aplicados em peças de mobiliário, a vestuário e a têxteis de decoração de interiores, tais como colchas, almofadas ou mantas.

Com o intuito de perceber qual seria o suporte mais apropriado para expressar os grafismos e as texturas contidos nas simbologias da herança cultural algarvia, efectuou-se um conjunto de contactos com artesãos e associações, com a ambição de reunir informação acerca das possibilidades criativas e das possibilidades técnicas existentes para a escolha mais adequada com vista à concretização deste projeto de design. Escolhido o tema faltava-nos o material de suporte. Nesse sentido, a investigação conduziu-nos à indústria de cortiça de S. Brás, a *Nova*

Cortiça, para tentar perceber as características do material e as diferentes técnicas de execução de tapetes em cortiça, com a representação das geometrias vernaculares.

A seguir foram visitadas as associações TASA e ASTA e as tecedeiras Maria Nunes, de Monchique, e Otilia Cardeira, de Cachopo, a Oficina de Tecelagem de Mértola, a Fundação Irene Rolo, em Tavira, o Loulé Design Lab e foram feitos contactos com fábricas de tecelagem no Norte de Portugal (Ferreira de Sá, Beiriz, Lusotufo e Desistart) ANEXO 3 – (Vídeos-Técnicas de tecelagem, indústrias e designers/artesãos). Também foram efetuados contactos com indústrias gráficas, para conhecer processos de impressão e respetivas aplicações a diversos suportes.

A seguir passámos para outros contactos: nomeadamente com associações e artesãos, para tentar perceber a viabilidade das diferentes técnicas a aplicar, de forma a que estas respeitassem o mais possível os desenhos originais.

Assim, fomos verificando e refutando hipóteses acerca da seleção de materiais. A cortiça, o feltro e o cabedal foram refutados por falta de expressividade e rigor na representação gráfica, de acordo com as exigências idealizadas.

A investigação para a elaboração do projeto de design revelou-se um processo de descobertas, nomeadamente, da necessidade de permeabilização numa cultura com raízes ancestrais. Esta investigação privilegia o contacto com artesãos, detentores de saberes tradicionais. Aquando das visitas de trabalho às tecedeiras, quer no Baixo Alentejo quer no Algarve, reuniu-se um conjunto de informações acerca dos pontos de tecelagem usados na arte de tecer, possíveis de verificar no APÊNDICE A – (Tabela – Pontos de tecelagem e suas características).

Crescemos ouvindo histórias acerca da importância de preservar o património natural e cultural. Quando o desafio foi lançado para o desenvolvimento de um projeto de design tornou-se evidente que era a memória gráfica que nos acompanha desde a infância que fazia sentido representar, preservar e divulgar, com o objetivo de captar a atenção do público-alvo para aspectos cruciais da cultura tradicional.

A escolha final, acerca de qual seria o suporte a utilizar para a aplicação das composições gráficas, incidiu sobre os tapetes e, posteriormente, sobre as tapeçarias, visto serem os suportes ideais, por permitirem grande liberdade criativa, diversidade na dimensão e grande detalhe ao nível da representação.

No decorrer da investigação foi estritamente necessário catalogar as diferentes possibilidades criativas para representação dessas mesmas geometrias, dada a variedade. Contudo, tendo em conta as características e objetivos do projeto de design, rapidamente todas as técnicas

tradicionais foram refutadas, APÊNDICE I – (Estudos para tapeçarias em bordado de Arraiolos), excepto a tecelagem tradicional. Além da decisão pela tecelagem tradicional, constatou-se que, dadas as características do desenho e texturas do original da composição gráfica, só um ponto específico seria próprio para a sua execução: o ponto de nó ou ponto de Beiriz, capaz de traduzir o desenho original do artista na sua perfeição, quer ao nível cromático quer a nível da textura, forma, linha e expressividade.

A tapeçaria, além de ser, tecnicamente, o suporte ideal para representar a riqueza de grafismos da herança cultural, oferece outra vantagem crucial: a verticalidade do suporte. Esta característica das peças de tapeçaria permite ao espectador, durante o processo de fruição, uma relação direta com as criações artísticas, onde são evidenciados detalhes e memórias ancestrais. Após a decisão da opção pelo design de tapeçarias para o desenvolvimento do projeto, a investigação dirigiu-se também ao campo da tapeçaria contemporânea. Foi efectuada uma pesquisa para o conhecimento do trabalho desenvolvido nesta área, onde a criatividade e a tecnologia caminham lado a lado para a criação de peças originais: ANEXO 1 – (Designers e outros artistas na tapeçaria contemporânea).

Este projeto de investigação em design apela à dimensão relacional e sensorial desde a sua génese até à difusão do mesmo. A mensagem contida nele contribui para gerar diálogos que por sua vez originam “sinapses” de promoção cultural nos diferentes interlocutores, onde a coleção de design de tapetes e tapeçarias se desdobra, tendencialmente, numa pluralidade de visões do mundo de acordo com experiência de cada qual.

6.3. PROJETO DLUSA

Os fundamentos do projeto DLUSA, para a criação de peças de design com recurso às tecnologias digitais e sua transposição para a tecelagem, passam pelo caminho da exploração da criatividade, conjuntamente com um trabalho de seleção de elementos gráficos existentes no património construído, sua reordenação, agrupamento, reinterpretção e transformação em algo novo.

Assim, parte-se de um original propositadamente criado e posteriormente ampliado e concretizado num desenho possível de ser lido pelas tecedeiras. O conceito a desenvolver pretende envolver o designer e o artesão num processo conjunto.

Os tapetes e tapeçarias serão produzidos em lã, matéria prima de eleição, tendo em conta as suas características nobres, capazes de proporcionar aos seus utilizadores ambientes

confortáveis, acolhedores e ecológicos.

6.3.1. Porquê DLUSA?

D (design) LUSA (Lusitânia)

Entre o ano 27 e 7 a.C. (séc. I a.C.) o Império Romano dividiu a Ibéria em províncias, *Lusitânia*, *Bética*, *Terraconensis*, correspondendo a primeira destas a grande parte do que é o atual território de Portugal (Figura 6.1). Apesar de, nessa época, os Lusitanos serem apenas uma entre várias tribos que ocupavam parcelas daquele território ibérico, nomeadamente os Turdetanos do sudoeste peninsular. Indiferente a maior ou menor rigor histórico, o termo Lusitânia permaneceu até aos dias de hoje no imaginário coletivo como uma espécie de pátria primitiva dos portugueses, por derivação: os Lusos.

O nome DLUSA pretende transmitir a permanência da identidade própria de um povo em tempos de globalização de massas.

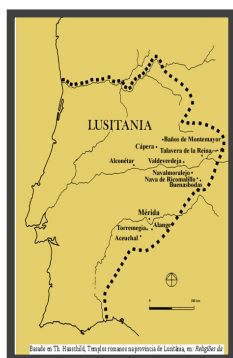


Figura 6.1. A ocupação romana no séc. I a. C. (imagem: autor desconhecido). Disponível em <https://cheveuxcrepusfrun.blogspot.com/2019/04/lusitania-mapa.html> (acedido em 20.11.2018)

6.4. OBJETIVOS DO PROJETO

O projeto de design procura promover peças de tapeçaria decorativa onde figuram desenhos essencialmente resultantes da interpretação e recriação artística das composições gráficas existentes nas ornamentações de platibandas.

Os objetivos do projeto de design são a produção e divulgação de um produto genuinamente português, com base na tradição e cultura do país e produzido com matéria prima natural. Pretende-se desenvolver criações com uma estética moderna, destacando-se as suas formas geométricas e cores evocativas de tradições algarvias. As cores da serra e do mar estão sempre presentes, ressaltando os dourados, verdes, azuis e ocre.

Este projeto incide sobre o modo como a cultura artesanal serve de fonte de informação,

inspiração para criações de design. Interessa compreender o caminho trilhado pelo designer no mundo do artesanato, sendo este fulcral para concretizar um produto com base assente num conhecimento de raiz cultural. É um projeto que visa uma aliança positiva entre as sensações de conforto e confiança, proporcionados por confecções assentes na utilização de matérias primas portuguesas e a fruição estética oferecida por abordagens criativas e inovadoras às linguagens visuais que atravessam a história de uma região.

As criações do projeto de design de tapetes e tapeçarias assumem-se como obras de arte autónomas, vocacionadas tanto para uso doméstico como para decoração de espaços públicos e institucionais, abertas, por conseguinte, à realização a diferentes escalas, sempre com o ponto comum de corresponder a públicos apreciadores de design inovador, mas com raízes na tradição cultural.

6.4.1. Objetivos específicos do projeto

Este projeto tem os seguintes objetivos específicos:

- promover a região e o país através de uma abordagem criativa de peças únicas. O conceito desenvolvido pelo projeto assenta na envolvimento entre o designer e o artesão, num processo simbiótico, levando à criação de produtos originais, evocadores de memórias e sensações oriundas de um imaginário coletivo antigo e memorável;
- quebrar barreiras conceptuais com a criação de coleções onde a tradição e inovação não são opostos; pelo contrário, aliam-se para mostrar o melhor da nossa tradição em conjugação com um design inovador;
- prosseguir uma visão de futuro sustentável, primando pelo uso de matérias primas biodegradáveis a par da aplicação de uma política dos 3 R (Reduzir, Reutilizar, Reciclar);
- colaborar com elementos decorativos para a casa do futuro, contribuindo desta forma para um mundo mais sustentável;
- pôr em destaque a importância do design no desenvolvimento de estratégias económicas e de comunicação, valorizando a cultura e as tradições ancestrais;
- trazer novas narrativas para o suporte da tecelagem, novas linguagens estéticas, cujo percurso criativo é representado através de uma linguagem atual e original;
- contribuir para preservar o património cultural popular e para a compreensão de um conhecimento ancestral que ao longo dos séculos se perpetua, transmitindo os saberes e

costumes que asseguraram a subsistência de pequenas comunidades que têm resistido dignamente ao fenómeno da globalização;

- Criar uma parceria dinâmica em torno das várias associações de tecelagem existentes, quer para a revitalização económica e criativa quer para a transmissão de saberes acerca desta área;
- estimular atitudes e competências empreendedoras em torno da tecelagem;
- gerar oportunidades para a geração de ideias inovadoras em produtos competitivos e exportáveis;
- promover a internacionalização do projeto DLUSA através de estratégias de marketing, utilizando uma abordagem criativa e original.

6.5. PLANEAMENTO E CALENDARIZAÇÃO

Inicialmente, será realizada uma pesquisa e coleta de composições gráficas existentes nas platibandas ornamentadas de casas tradicionais algarvias. Seguir-se-á a análise e interpretação dos mesmos e, posteriormente, surgirá a fase criativa e de experimentação para elaboração das coleções de padrões para tapeçarias. Na fase final do projeto, será executado um relatório e a apresentada a respetiva conclusão.

O prazo de implementação do plano de comunicação do projeto DLUSA no mercado aponta para um ano. Toda a estrutura de comunicação assenta em duas etapas distintas: a primeira acontecerá num prazo de seis meses. Dentro desse período, o objetivo é divulgar nos meios online o projeto DLUSA. Posteriormente, será criado um catálogo de produtos e feita a difusão pelos outros suportes de comunicação e respetiva apresentação junto dos possíveis compradores e distribuidores de lojas regionais. O objetivo seguinte será a expansão do projeto a outras regiões portuguesas.

No âmbito do plano de comunicação, esboçámos uma análise SWOT do projeto DLUSA, que apresentamos no APÊNDICE F.

6.5.1. Calendarização das fases do projecto DLUSA

O trabalho de investigação em cujo âmbito nasceu o projeto DLUSA desenvolveu-se, assente numa metodologia projetual segundo Bruno Munari, obedecendo a um cronograma definido para um período de 12 meses (Tabela 6.1). Por sua vez, a criação e desenvolvimento do projeto DLUSA propriamente dito rege-se por uma calendarização específica, inicialmente

subordinada à calendarização geral do trabalho de investigação, e posteriormente autónoma, com um horizonte temporal que ultrapassa a conclusão do trabalho de investigação (Tabela 6.2).

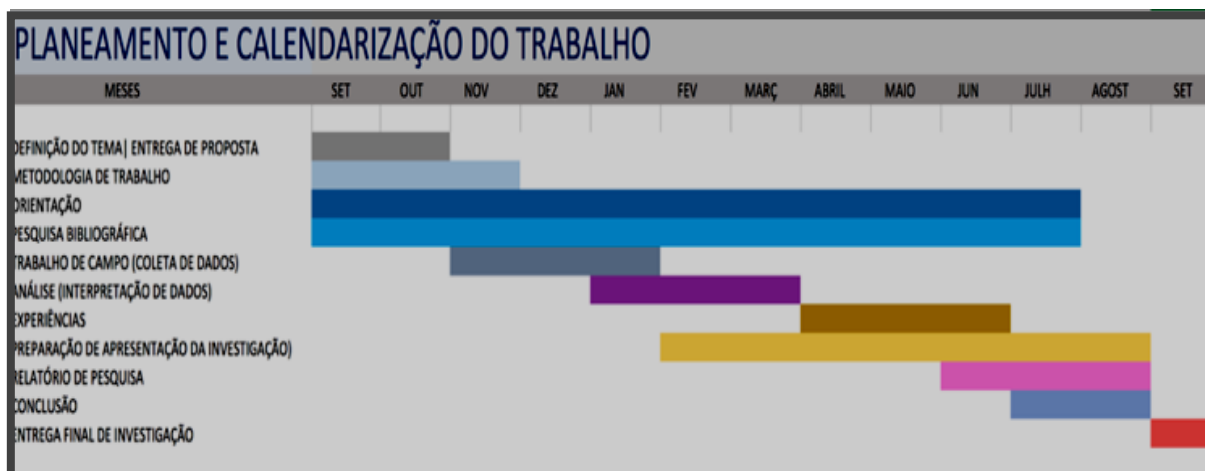


Tabela 6.1. Cronograma das ações para elaboração do relatório de investigação

CALENDARIZAÇÃO DAS FASES DO PROJECTO DLUSA	
FASE I	Contacto com associações, artesãos (entrevistas e estudos de casos), instituições, fábricas e lojas.
FASE II	Reconhecimento de técnicas ancestrais e matérias naturais. Visitas a exposições e museus.
FASE III	Investigação histórica e contemporânea de confeção de tapetes
FASE IV	Recolha de padrões (platibandas).
FASE V	Análise e conclusões da informação recolhida.
FASE VI	Definição da Identidade visual e os objetivos da mesma.
FASE VII	<i>Brainstorming</i> - Criação do projeto DLUSA.
FASE VIII	Elaboração do design de coleções diversas de tapetes.
FASE IX	Contacto com fábricas e lojas.
FASE X	Apoio logístico [CRIA (UALg)].
FASE XI	Estratégias de marketing para implementação.
FASE XII	Criação de suportes de comunicação visual: mupi, <i>flyers</i> , revista.
FASE XIII	Divulgação e venda do produto em loja e <i>online</i> (<i>website</i> , perfis de Facebook e de Instagram).

Tabela 6.2. Calendarização das fases de desenvolvimento do projeto DLUSA.

6.6. AS RAZÕES DA ESCOLHA DAS TAPEÇARIAS COMO SUPORTE PARA A CRIAÇÃO DO PROJETO DLUSA E SUAS CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS.

Através dos contatos efetuados e do estudo acerca do trabalho executado por fábricas e associações no campo da tecelagem, verifica-se que tanto a Fábrica de Beiriz como a Fábrica de Lusotufo oferecem características excelentes para execução dos tapetes e tapeçarias do projeto DLUSA. Contudo, a Ferreira de Sá, fundada em 1946, em Espinho é a mais indicada, devido às suas particularidades. Esta é identificada como uma das maiores e mais prestigiadas empresas que fabricam tapeçarias artesanais em Portugal e na Europa.

A Ferreira de Sá disponibiliza três técnicas de produção, nomeadamente o *hand-tufting* (tufado manual), o nó manual (ponto de Beiriz) e a tecelagem manual. A confeção dos tapetes é elaborada cuidadosamente, à mão, por artesãos de grande talento e paixão pela profissão.

Dada a qualidade e características de execução dos tapetes e tapeçarias da Ferreira de Sá, e por esta apostar em parcerias com designers, artistas e arquitetos por todo o mundo, poderá ser o local ideal para realizar as coleções do projeto DLUSA. Aqui existe uma combinação de arte e tradição que caminham lado a lado com a modernidade, onde afloram autênticas obras-primas, dando primazia à tradição e suas origens.

Os tapetes, na Ferreira de Sá, são executados com grande rigor, respeitando o pedido do cliente. Todos os detalhes são tidos em consideração: nomeadamente: tamanho, desenho e características técnicas. O resultado é uma experiência única, acompanhada por profissionais notáveis, que aconselham sobre as novas tendências, cores, texturas e materiais. Em resumo, um processo conjunto entre designers e artesãos, até se obter o produto final, numa tentativa de não negligenciar as origens da arte manual da tecelagem, com foco no desenho original. Para que tal aconteça, existem princípios organizacionais que a Fábrica Ferreira de Sá respeita meticulosamente: qualidade, design, prontidão, disponibilidade, excelência, flexibilidade, inovação e consciência ambiental.

6.6.1. O ponto de nó manual

A técnica do ponto de nó manual foi a eleita, entre a diversidade de pontos encontrados no reportório das técnicas ancestrais de tecelagem e também nas diversas visitas efectuadas a tecedeiras (APÊNCICE A – Pontos de tecelagem e suas características). No âmbito desta investigação, obtivemos informação riquíssima em obras de referência no campo da tecelagem,

com destaque para Morais (2006), onde é possível conhecer a diversidade de técnicas e pontos da tecelagem tradicional. Outros contributos preciosos para evidenciar, quer as escolhas técnicas quer a vertente da expressividade foram os estudos de casos apresentados nesta investigação.

O ponto de nó confere elevada expressividade às peças de tapeçaria, refletindo um trabalho minucioso e respeitante ao original do artista ao mais ínfimo detalhe. Para além destes aspetos, traduz a enorme sensibilidade das artistas tecedeiras, quer ao nível da utilização da cor, quer ao nível da forma. Assim, este ponto destaca-se perante os outros, por ser capaz de representar os elementos que compõem as peças de tapeçaria, com todo o requinte e minúcia, remetendo-nos para um território específico, traduzido nas peças de design de tapeçarias, através das texturas, dos revestimentos de cal e adornos de estuque, simbologias e cores. Esta técnica ancestral portuguesa, utilizada neste projeto, tem a capacidade de cativar a atenção do fruidor e transportá-lo para um espaço/tempo de valores e vivências pessoais, através das memórias facilitadas pela riqueza de detalhes que a mesma permite e também pelos elementos decorativos, ordenados segundo regras de composição em design.

O fator tempo é crucial na confeção dos tapetes e tapeçarias de nó manual. Estes requerem muito tempo na sua produção, assim como experiência e habilidade, através de um método de produção antigo. A técnica do ponto de nó faz parte da história da Ferreira de Sá desde 1946.

Nesta fábrica trabalham mais de 200 pessoas, maioritariamente mulheres, entre as quais cerca de 10 designers. São estas artesãs que dão continuidade a esta técnica, com a sua experiência ao trabalhar no setor, e conhecimento do “ponto Beiriz”, um ponto de nó manual de técnica única, designada por “ponto português”.

A qualidade e muitas vezes, o custo de um tapete é determinado pelo número de nós por centímetro. Neste caso, uma maior densidade significa melhor qualidade. É preciso cerca de um dia para uma artesã hábil executar 10 000 nós. Um tapete de boa qualidade terá mais de 80 nós por cada 2,54 centímetros (por vezes mais). Fábrica Ferreira de Sá. (s.d). Disponível em <https://ferreiradesa.pt/newsdet.php?i=130&lgc=PT> (acedido em 12.12.2018).

6.6.2. A força dos nós

Os nós são amarrados individualmente aos fios da urdidura por cada artesã, criando uma estrutura forte e muito resistente, reduzindo a probabilidade de os nós se soltarem com a continuação do uso; é como se os passos sobre os tapetes o esticassem, conferindo uma textura

espetacular. A utilização de cores com corantes vegetais naturais produz um especto orgânico que enriquece com o tempo.

6.6.3. O tempo e a criação de obras - primas

Durante a confeção manual dos tapetes com fibras naturais criam-se imperfeições deslumbrantes. São essas diferenças de materiais, existentes na sua produção, que atribuem a cada tapete um carácter único e muito apreciado. Devido às características do fabrico meticuloso, criar um tapete deste género pode durar vários meses. Ao ver um tapete de perto, os resultados são surpreendentes. O tempo revela uma obra-prima capaz de transformar um ambiente, levando consigo uma tradição com história, criatividade e muita arte com paixão.

6.6.4. Fibras naturais usadas na criação dos tapetes e tapeçarias

Na tecelagem podemos utilizar diversas matérias-primas nomeadamente o linho, o algodão, a lã e a seda. Contudo, as fibras têxteis mais utilizadas são o algodão e o linho. No entanto, por vezes existe uma combinação de diferentes tipos de fibras usadas na confeção das tapeçarias, sendo a teia sempre de algodão e a trama de linho, lã ou seda. Câmara Municipal de Tavira. *Artesanato*, (s.d). Disponível em http://www.cm-tavira.pt/site/content/turismo_artisanato/artisanato (acedido em 12.12.2018).

Ao utilizar a técnica do ponto de nó para a confeção das peças do projeto DLUSA, são usados os seguintes materiais: a juta para a construção da teia e a lã para os nós.

6.6.5. Lã fina – mohair

Mohair é uma fibra de luxo, como lã de caxemira. É uma das fibras naturais mais antigas. O cabelo luminoso do cabrito-angorá é especial por permitir tonalidades naturais, que vão do preto ao castanho, até ao branco. Esta, ao mesmo, tempo confere brilho e intensidade na cor.

6.6.6. Lã

A lã é uma fibra usada há milhares de anos nas criações têxteis por vários fatores: calor, suavidade, beleza, facilidade de manuseamento e resistência à sujidade.

A Lusotufto, empresa produtora de tapeçarias, implantada no mercado nacional e internacional, com mais de 70 anos de história, aponta no seu *website* os seguintes benefícios da lã: resiste a rugas, tem boas propriedades de isolamento térmico, é hipoalergénica, absorve poluentes

nocivos, os ácaros não gostam da lã, é anti estática, é fácil de limpar, é resistente à chama, é uma fibra natural renovável; é sustentável. [Adaptado de <http://www.lusotufto.pt/index.php?id=17&tbl=noticias> (acedido em 12.12.2018)].

6.6.7. Seda botânica e seda botânica *contract*

A seda botânica e a seda botânica contract são fibras que provêm da natureza e fazem uso da fotossíntese. Esta seda reflete um brilho atraente e torna-a adequada para o uso e confeção de tapetes.

6.6.8. Linho

O linho é uma fibra natural que é plantada e colhida sem a utilização de produtos químicos. Todo o processo respeita em plenitude o ambiente. Uma das principais características do linho é a sua durabilidade e resistência. Tal como a lã, este também apresenta uma elevada tolerância a nódoas e cheiros.



Figura 6.2. Esquema representativo das texturas das seguintes fibras naturais: *mohair*, lã, seda botânica e linho. Fábrica Ferreira de Sá. (s.d). O material perfeito para o seu tapete. Disponível em <https://ferreiradesa.pt/newsdet.php?i=151&lgc=PT> (acedido em 13/12/2018).

As matérias-primas eleitas para produção das tapeçarias do projeto DLUSA são a lã e a seda botânica, devido ao seu brilho natural.

6.6.9. Acabamentos de pontos tufados.



Figura 6.3. Acabamentos de pontos tufados da Fábrica de Tapetes Beiriz. (foto: autor desconhecido).



Figuras 6.4 a 6.5. Fábrica Ferreira de Sá, Espinho. (foto: autor desconhecido) Disponível em <https://www.ferreiradesa.pt/about.php> (acedido a 12.11.2018).

6.7. PROPOSTA DE CRIAÇÃO DE PADRÕES DE UMA COLEÇÃO DLUSA

Numa composição equilibrada, todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de "necessidade" de todas as partes. Uma composição desequilibrada parece acidental, transitória, e, portanto, inválida. Seus elementos apresentam uma tendência para mudar de lugar ou forma a fim de conseguir um estado que melhor se relacione com a estrutura total. (Arnheim, 2005, p.13).

Para a criação de padrões da coleção do projeto DLUSA quanto maior o número de elementos conhecidos por parte do designer (platibandas ornamentadas) maior a probabilidade de criar novas combinações gráficas e inovações. O objetivo do designer é qualificar o desenho tradicional e transformá-lo em novas manifestações, que traduzem uma nova linguagem visual e dinâmica cultural, com base em elementos ligados à cultura popular. A criação de padrões geométricos torna-se visualmente eficaz e funcional, fazendo uso de regras de composição, conferindo assim vida ao design e um toque de elegância e estilo.

Os padrões geométricos são particularmente eficazes para chamar a atenção. Contudo, é importante equilibrar a composição, utilizando outros elementos menos evidentes. Desta forma, o equilíbrio é estabelecido entre elementos mais vibrantes e outros menos vibrantes. Os espaços em branco estão presentes de forma a proporcionarem maior legibilidade das simbologias e menor densidade na percepção visual.

Em regra não pretendemos ultrapassar a utilização de três cores nas composições (com exceções pontuais). Pretendemos assim ir ao encontro de combinações equilibradas, quer em termos de cor quer em termos de formas. Nos padrões do projeto DLUSA a ideia é criar formas geométricas simples, por serem bastante eficazes a comunicar, gerando formas expressivas e densas. A combinação de cores vibrantes com padrões expressivos consegue um efeito apelativo e eficiente, mantendo a simplicidade, a elegância e a clareza de formas.

Assim, criam-se padrões extremamente simples e com linhas nítidas, usando uma paleta de cores igualmente simples e expressiva misturando formas, padrões e cores. O contraste do

preto e branco com padrões elementares também poderá ser uma opção, criando ambientes expressivos e contrastantes, destacando as formas ou padrões que nelas constam e criando um design impressionante, com impacto.

A seleção de elementos gráficos constitui um passo fundamental no processo criativo conducente a novas criações. Após as fases de trabalho de campo, com recolhas fotográficas de elementos decorativos na arquitetura, e de pesquisa documental sobre a mesma temática, inicia-se o trabalho de seleção e depuração de elementos gráficos que servirão de referências para os desenhos das coleções (Figura 6.8 e 6.9). Assim se inicia a criação de um verdadeiro corpo gráfico de padrões, aplicáveis à criação de tapeçarias, com raízes numa estética própria da arquitetura vernacular.

O passo seguinte pode considerar-se o início do processo criativo propriamente dito, pois se as etapas anteriores, apesar de implicarem já um olhar e um pensamento criativos, eram mais caracterizadas por uma atitude de prospeção, recolha e assimilação, já nesta fase passa a colocar-se a matéria-prima gráfica ao serviço da imaginação e da criatividade (Figura 6.6 e 6.7). Através de processos de construção/desconstrução, decomposição/recomposição, adição/subtração começam a surgir as primeiras composições, inicialmente restringidas a estudos monocromáticos, desenhados sobre fundo branco (Figura 6.10), onde posteriormente surgirão os elementos de mancha, cor, textura e padrões acessórios, cujos resultados finais são apresentados em (tabelas 6.3 e 6.4 do cap. 6.9).

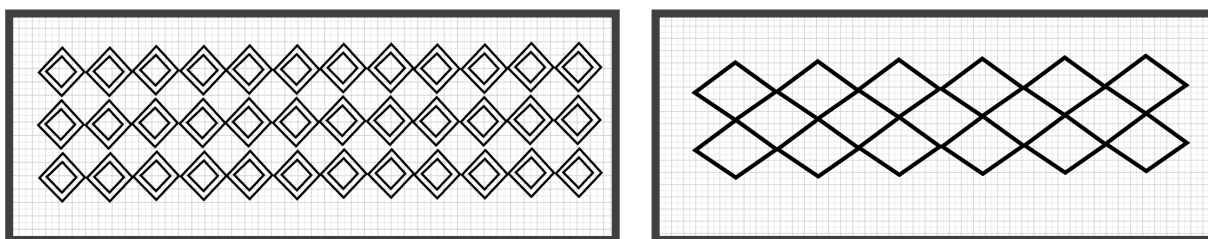


Figura 6.6 e 6.7 Estudos primários de padrões gráficos a partir de elementos gráficos da platibandas.

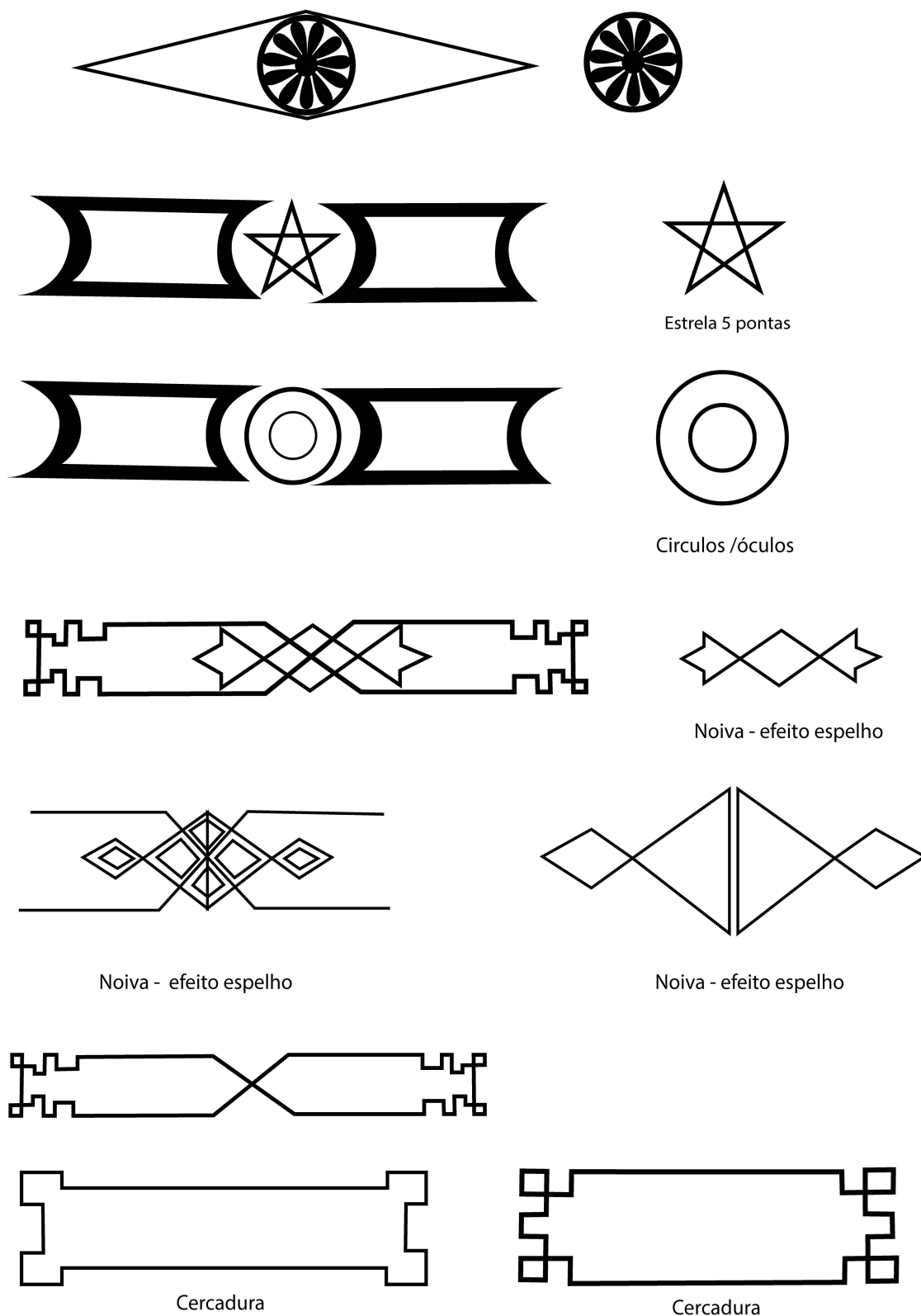


Figura 6.8. Seleção de elementos gráficos de platibandas como referências para desenhos de criações DLUSA.

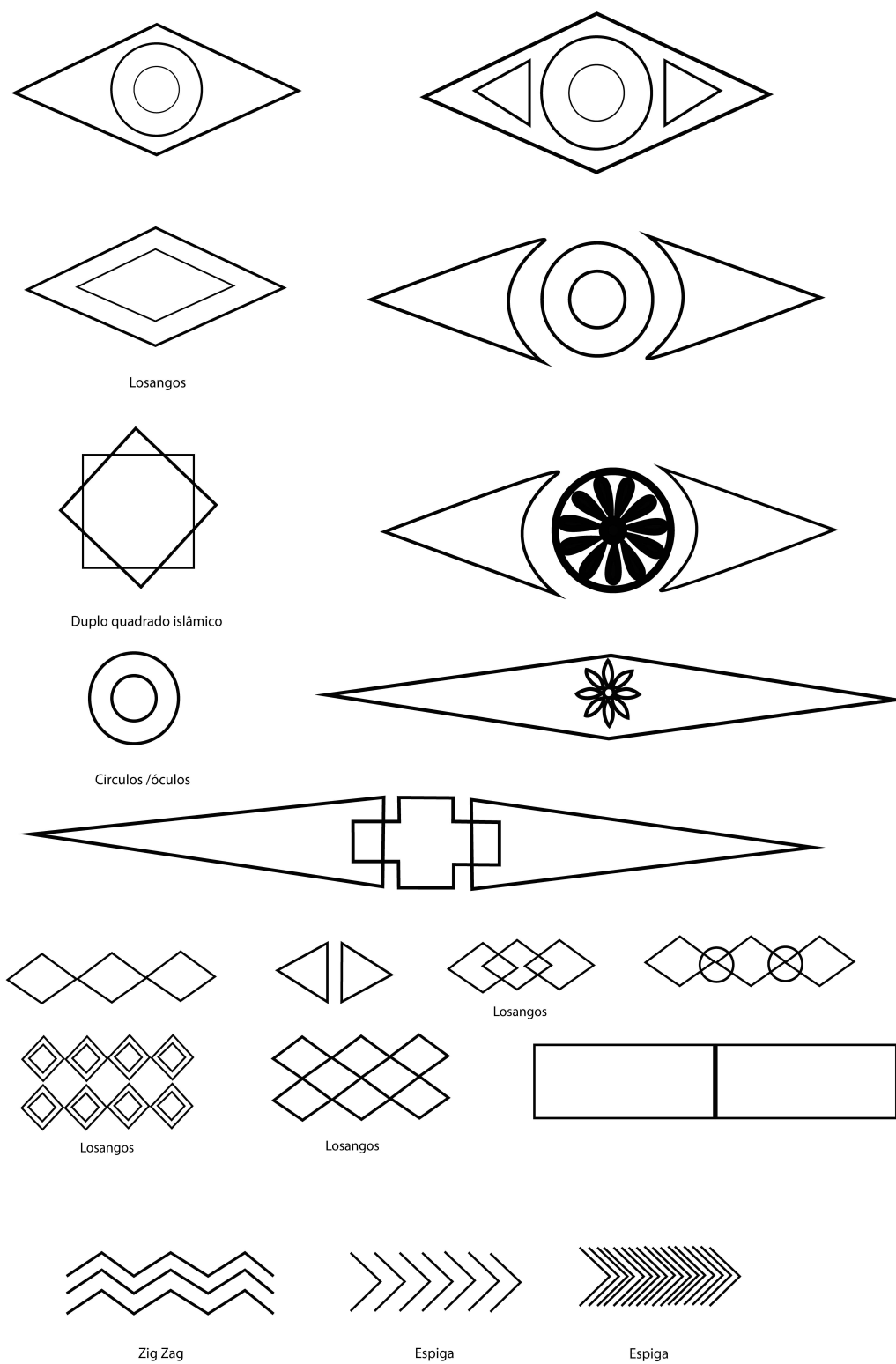


Figura 6.9. Seleção de elementos gráficos de platibandas como referências para desenhos de criações DLUSA.

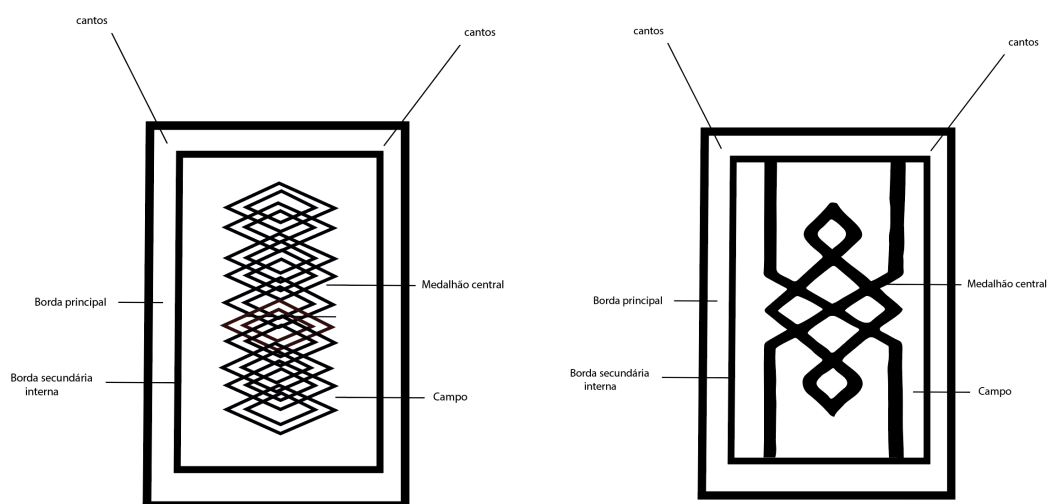


Figura 6.10. Estudos primários do processo criativo para coleção do projeto DLUSA (baseados na arquitetura tradicional da tapeçaria persa).

6.8. COLEÇÕES DO PROJETO DLUSA

As coleções do projeto DLUSA são evocativas de um Algarve atlântico, mas “impregnado” de Mediterrâneo cultural e natural. Nas criações artísticas encontramos essas influências a vários níveis: nas conjugações de cores utilizadas, nos padrões geométricos ou naturais (zoomórficos e vegetalistas), nas reproduções de texturas e nas formas. O projeto DLUSA disponibilizará inicialmente oito coleções de tapetes e tapeçarias. Para divulgação do projeto serão criadas brochuras com toda a informação necessária acerca dos seus produtos, desde a criação até ao processo de produção, além da apresentação das coleções (*Al-Gharb*, (Figura 6.11), *Balsa*, *Marenostrium*, *Rosmarinus*, *Almagre*; *Lynx*, *Zephyris* e *Levante*).

Toda a informação acerca das criações poderá ser visitada na página online criada numa plataforma “Wix” e aí ter acesso as todas as novidades acerca das mesmas, assim como a informações paralelas e ao calendário das participações em feiras nacionais e internacionais que possibilitam o contato direto com o projeto.

A filosofia do projeto DLUSA tem uma componente fundamental de promoção cultural da região e do país, através de uma abordagem criativa com a criação de peças únicas. O conceito desenvolvido assenta numa articulação de processos e ideias entre o designer e o artesão, originando criações evocadoras de memórias e sensações oriundas de um imaginário coletivo antigo e memorável. É um conceito que quebra barreiras conceptuais, com a criação de coleções onde a tradição e a inovação não são opostos, pelo contrário, aliam-se para mostrar o melhor da nossa tradição em conjugação com um design inovador.



Figura 6.11. Estudo para criação de tapete do projeto DLUSA (Coleção *Al-Gharb*). (foto– sala, Pixabay.com).

6.9. PLATIBANDAS ALGARVIAS, TAPETES BERBERES E TAPEÇARIAS DLUSA – UM TRIÂNGULO CRIATIVO

Partindo de elementos decorativos encontrados nas platibandas, estabelece-se, quanto aos processos da composição narrativa, (Tabela 6.3 e 6.4) um paralelismo entre os tapetes berberes e os tapetes e tapeçarias da coleção “*Al-Gharb*”, do projeto DLUSA,) onde podemos reconhecer os seguintes aspectos comuns (segundo adaptação de Lança, 2010), inversão e alternância de simbologias, sobreposição na construção dos motivos, reprodução de formas, simplificação de geometrias, justaposição, desconstrução e recomposição de um ou vários motivos geométricos ou vegetalistas e representação de elementos decorativos como triângulos, duplo quadrado islâmico, retângulos, espigas, círculos, losangos, quadrados, “zig-zag”, estrelas de cinco pontas, cruces, elementos, representativos da natureza, floreados, formas rudimentares, formas abstratas e objetos do cotidiano.

Na sequência do processo criativo são apresentadas duas tabelas relativas a elementos decorativos geométricos comuns aos tapetes berberes, às platibandas algarvias e às criações do projeto DLUSA.

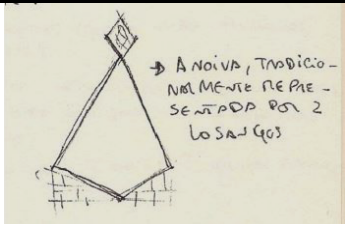





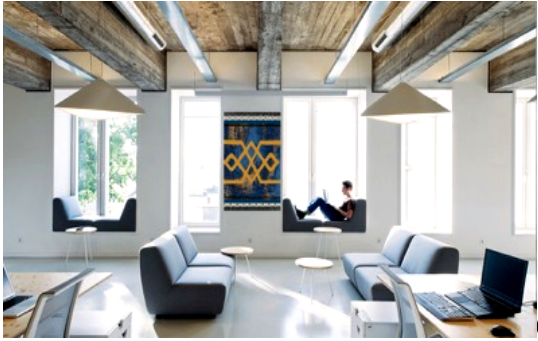
<p>GEOMETRIAS EM TAPETES BERBERES</p>	 <p>A</p>  <p>B</p>	 <p>C</p>
<p>PLATIBANDAS DE CASAS ALGARVIAS</p>	 <p>D</p>	 <p>E</p>
<p>TAPEÇARIAS DO PROJETO DLUSA</p>	 <p>F</p>	 <p>G</p>

Tabela 6.3. Elementos decorativos geométricos comuns aos tapetes berberes e às platibandas algarvias – NOIVA TRADICIONAL. Figuras: A – Representação geométrica da noiva tradicional berbere (desenho em diário de campo, de Telma Lança, baseado numa gravura do *Ensemble Artisanal* de Azrou. Extraído de Lança, 2010; B – Sobreposição na composição de um motivo; C – Imagem parcial de tapete berbere com representações da noiva tradicional. Extraído de Lança, 2010; D – Platibanda I, de casa em Luz de Tavira (foto: Margarida dos Santos); E – Platibanda II, de casa em Luz de Tavira (foto: Margarida dos Santos); F – Pormenor de tapeçaria do projeto DLUSA, inspirada nos elementos geométricos das platibandas; G – Tapeçaria do projeto DLUSA apresentada virtualmente em sala (foto autor desconhecido -wix.com).




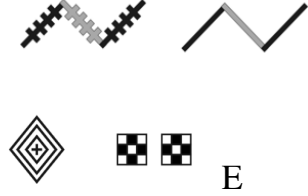


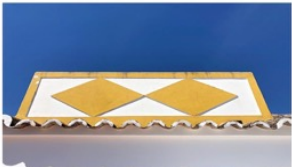


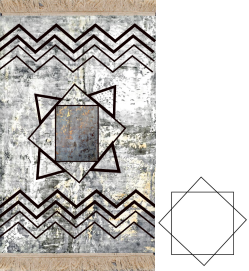
<p>TAPETES BERBERES</p>	 <p>A</p>	 <p>B</p>
<p>GEOMETRIAS EM TAPETES BERBERES</p>	 <p>C</p>	 <p>D</p> <p>E</p>
<p>DESENHO DE LOSANGOS</p>	 <p>F</p>	 <p>G</p>
<p>GEOMETRIAS EM PLATIBANDAS (Losangos e Zig-Zag)</p>	 <p>H</p>	 <p>I</p>
<p>TAPEÇARIAS DO PROJETO DLUSA</p>	 <p>J</p>	 <p>K</p>

Tabela 6.4. Elementos decorativos geométricos comuns aos tapetes berberes, às platibandas algarvias e a simbologias comuns a culturas islâmicas – LOSANGOS e DUPLO QUADRADO ISLÂMICO.

Figuras: A – Composição dominada por losangos. B – Barras e motivos geométricos; C – Caderno de campo de Telma Lança (in Lança, 2010); D – Inversão de motivos (in Lança, 2010) E – Olho-de-perdiz (in: Lança, 2010); F – Colchas de carapulo do Baixo Alentejo (Disponível em <https://www.scribd.com/doc/167415067/Mantas-Tradicionais-do-Baixo-Alentejo>); G – Pormenor de tapete berbere extraído de Lança, 2010; H – Platibanda de casa algarvia (foto: Margarida dos Santos, em Sta.Catarina da Fonte do Bispo); I – Casa algarvia com ornamentação decorativa: zig-zag e elemento similar a duplo quadrado islâmico (extraído de: Fernandes, J. M., & Janeiro, A., 2008); J – Tapeçaria do projeto DLUSA, inspirada em elementos geométricos de platibandas (losangos), apresentada virtualmente em sala (foto: pixabay.com); K – Tapeçaria do projeto DLUSA, inspirada em elementos geométricos de platibandas (duplo quadrado islâmico e zig-zag).

O ANEXO 2 – Recolha fotográfica de platibandas – contém a coleção fotográfica de exemplares de platibandas observados em trabalho de campo e considerados representativos para a ilustração desta exposição teórica, assim como de base ao trabalho criativo de elaboração das coleções do projeto DLUSA.

Na sequência desta abordagem a analogias com uma cultura específica e respetivas traduções pictóricas, (Tabela 6.3 e 6.4.) o processo de elaboração das coleções DLUSA trilhará caminhos exploratórios diversos, na busca de influências culturais e históricas sobre os processos criativos.

Pela indelével marca deixada pela cultura islâmica na nossa história, cujas manifestações artísticas podemos observar tanto em objetos da época sobreviventes à erosão do devir histórico, como em objetos contemporâneos onde a permanência de tais influências é inegável, o aprofundamento do seu estudo será uma inevitável prioridade. Assim, no APÊNDICE C – Influências externas na tecelagem do Baixo Alentejo: a cultura islâmica – apresentamos recolhas e pistas iniciais a essas explorações futuras.

6.10. COMUNICAÇÃO DOS PROCESSOS VISUAIS DO PROJETO DLUSA

- **estratégias de Marketing** – Elaboração do plano de comunicação, que inclui uma breve análise SWOT (apresentada no APÊNDICE F – Análise SWOT do projeto DLUSA);
- **conjunto de soluções visuais e de comunicação** (nos APÊNDICES G e H encontramos a explicação e estudos sobre, respetivamente, o logótipo do projeto DLUSA e meios de difusão do projeto DLUSA);
- **prototipagem** – Para a avaliação de detalhes produtivos e pormenores estéticos foram elaborados estudos para tapetes e tapeçarias (apresentados no APÊNDICE I - Estudos para tapeçarias em bordado de arraiolos). Posteriormente serão elaborados em ponto de nó.

6.11. APLICAÇÕES PROMOCIONAIS DAS COLEÇÕES DLUSA

Segundo Morais (2006), o caminho para um produto atingir reconhecimento de qualidade e diferenciação não dispensa o recurso às ferramentas do Design, da Qualidade e do Marketing, conjugadas em inter-disciplinaridade.

A estratégia promocional das coleções DLUSA passa pela elaboração de um conjunto de suportes de comunicação direcionados ao exterior, com os seguintes objetivos:

- alcançar o público-alvo;
- mostrar o melhor do projeto DLUSA: o seu design;
- difundir a missão do projeto DLUSA, a sua visão e os seus valores: confiança, sobriedade, qualidade, originalidade, criatividade, elegância, emoção, ética ambiental, perseverança. Para tal contamos com a produção gráfica, que consiste no conjunto de etapas necessárias para a materialização de ideias e conceitos criados através de diversos suportes gráficos | *layouts*, desde a simples impressão de cartões-de-visita, até à produção de catálogos. Nos APÊNDICES G e H – encontramos a explicação e estudos sobre, respetivamente, o logótipo do projeto DLUSA e meios de difusão do projeto DLUSA.

6.12. PÚBLICO ALVO DO PROJETO DLUSA

O público-alvo para o projeto DLUSA caracteriza-se por:

- ter interesses e hábitos culturais e ser apreciador de património e de herança cultural e histórica;
 - reconhecer a importância da arte e das tradições populares enquanto manifestações culturais dos povos;
 - Ser conhecedor e valorizar o papel do designer como agente de inovação artística e de ligação entre arte e objetos utilitários ou decorativos;
 - ter nível de instrução e económico médio-alto ou alto;
 - ter contacto assíduo com atividades culturais e artísticas e ser dotado de sentido estético e apetência pela comunicação e partilha de interesses em torno da arte e património;
- Por forma a conhecer as preferências e interesses do público-alvo do projeto DLUSA foi elaborado um inquérito ao público-alvo, apresentado no APÊNDICE E.

6.13. DESIGN SUSTENTÁVEL: ESTRATÉGIAS PARA CICLO DE VIDA DOS TAPETES E TAPEÇARIAS DLUSA.

A fim de evidenciar os aspetos fundamentais de todo o processo das escolhas e das estratégias em design, com especial incidência em boas práticas ambientais, elaborámos um diagrama

(Figura 6.12 - Estratégias de integração de sustentabilidade) e uma tabela (Tabela 6.5. Estratégias de design para ciclo de vida das tapeçarias DLUSA).

Ao revelar estes parâmetros estamos a definir e a dar ênfase aos pormenores e estratégias que melhor definem todos os aspetos da criação das peças do projeto DLUSA. As escolhas incidem sobre estratégias e materiais ecológicos: economia de meios, técnicas de confeção manuais, diminuição do uso dos recursos naturais, prolongamento do tempo de vidas das peças, com o intuito de reduzir a utilização de materiais e otimização do transporte.

Pela observação do diagrama das estratégias de integração podemos verificar que o projeto DLUSA se apresenta como uma alternativa à economia linear tradicional, visto ter como objetivo a criação de peças com ciclos de vida prolongados, e potencial de reutilização ou reciclagem no final do ciclo de vida, contribuindo assim para uma limitação de pegada ecológica. Este estudo definiu uma esquematização de parâmetros com foco nos seguintes aspetos: **1** – materiais de baixo impacto; **2** – processo de redução de materiais; **3** – manufatura - otimização das técnicas de produção; **4** – transporte - otimização do sistema de distribuição; **5** – uso - reduzir o impacto durante a utilização; **6** – otimização do tempo de vida; **7** – otimização do sistema no fim de vida das peças; **8** – novos conceitos desenvolvidos;

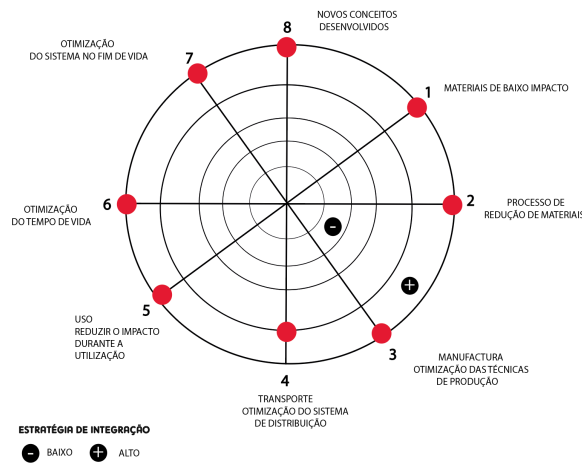


Figura 6.12. Estratégias de integração de sustentabilidade do projeto DLUSA. (Adaptado de Ana Mestre & Tim Cooper, *Circular Product Design. A Multiple Loops Life Cycle Design Approach for the Circular Economy*. in *The Design Journal An International Journal for All Aspects of Design* (Disponível em <http://www.tandfonline.com/loi/rfdj20>). (acedido a 25/2/2019)

Fator ecológico – Na Europa, onde a consciência ecológica vem crescendo ao longo das últimas décadas, já se exigem produtos ecologicamente otimizados na área têxtil. Em Portugal consciência também tem vindo crescendo de dia para dia. A consciência ecológica e o compromisso com as regras de proteção ambiental também fazem parte da filosofia do projeto

DLUSA, implementada nos processos de fabrico, nos suportes de impressão, nos materiais usados na produção dos tapetes, na utilização de lãs tingidas com pigmentos naturais, nas embalagens usadas para transporte dos tapetes e no uso de materiais reciclados na divulgação da marca no mundo da publicidade. Em suma, a filosofia do projeto DLUSA é indissociável de uma visão de futuro sustentável, primando pelo uso de matérias-primas biodegradáveis a par da aplicação de uma política dos 3 R (Reduzir, Reutilizar, Reciclar). A pretensão do projeto é poder colaborar com elementos decorativos para a casa do futuro, contribuindo desta forma para um mundo mais sustentável.

ESTRATÉGIAS DE DESIGN PARA O CICLO DE VIDA DAS TAPEÇARIAS DLUSA	ABRANDAR O CICLO DE VIDA DO PRODUTO	FECHAR O CICLO DE VIDA DO PRODUTO
1 – Seleção de materiais de baixo impacto.	Utilização de materiais recicláveis e biodegradáveis (lã). Tingimento natural /ecológico. Embalagem ecológica.	Reciclagem de materiais, decomposição natural e reutilização.
2 – Redução do uso de materiais no processo de confeção.	Limitação de diversidade de materiais.	Redução do impacto ambiental.
3 – Otimização de técnicas de produção.	Uso de técnicas tradicionais manuais de tecelagem.Tingimento natural.	Redução do impacto ambiental.
4 – Otimização do sistema de distribuição.	Redução de embalagens (menor volume no transporte). Recurso a transportes ecológicos (energia mais limpa e baixo consumo).	Redução do impacto ambiental.
5 – Redução do impacto durante o uso.	Limpeza a seco, usando produtos ecológicos.	Desperdícios úteis para reutilização noutras vertentes da indústria têxtil.
6 – Otimização do tempo de vida.	Uso de materiais resistentes, de longa duração. Serviço de manutenção (apoio ao cliente).	Serviço de recolha para reciclagem.
7 – Otimização do produto no fim de vida.	Utilização de materiais resistentes.	Reciclagem do produto ou criação de outras peças de arte com os desperdícios têxteis.
8 – Desenvolvimento de novos conceitos / revisão de design de produto.	Alternativas de produção (criação de peças com desperdícios têxteis).	Sensibilização da sociedade para a política dos 3 R (reduzir, reutilizar e reciclar).

Tabela 6.5. Estratégias de design para ciclo de vida das tapeçarias DLUSA. (Adaptado de Ana Mestre & Tim Cooper, *Circular Product Design. A Multiple Loops Life Cycle Design Approach for the Circular Economy.* in The Design Journal An International Journal for All Aspects of Design (<http://www.tandfonline.com/loi/rfdj20>). (acedido a 25.2.1019)

CAPÍTULO VII – APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE RESULTADOS

7.1. APRESENTAÇÃO DE RESULTADOS

Neste campo serão apresentados e analisados resultados referentes à recolha de dados diversos (pesquisa documental, trabalho de campo, registo fotográfico, entrevistas, questionários, histórias de vida, estudos de casos e inquéritos ao público-alvo).

INVESTIGAÇÃO NO PROJETO DLUSA	CONTRIBUTOS	INFLUÊNCIAS NO PROJETO DLUSA
PESQUISA DOCUMENTAL	Suporte teórico	Estrutura metodológica projetual; composição visual; eco/design; design; património; identidade visual, técnicas de tecelagem, design das coleções, valorização do património.
Identidade de um território	Inspiração, história, tradição.	Criatividade e simbologias para as coleções do projeto, tradição.
Influências culturais (berberes)	Simbologias, tradição, história.	Inspiração, analogias simbólicas.
Artesanato e as técnicas ancestrais	Técnicas ancestrais, <i>know how</i> ,	Tradição, técnica de tecelagem.
Design Relacional	Promoção de práticas culturais	Articulação e conjugação da realidade com saberes ancestrais.
Design sensorial	Afetividades, emoções, vivências, sensações.	Peças criativas com design sensorial.
Memória	Construir identidades a partir de ideias e pensamentos e vivências.	Lembranças de cariz histórico-cultural, afinidades culturais.
Design de comunicação	Elementos fundamentais de design, tecnologia digital, sistemas de comunicação	Utilização de tecnologia digital, composição visual, comunicação dos processos visuais.
Tecelagem Contemporânea	Diversidade de técnicas, criatividade e inovação.	Inspiração.
TRABALHO DE CAMPO	Corpo gráfico (padrões geométricos), recolha fotográfica e anotações, analogias simbólicas, tradição.	Criatividade, coleções de design inspiradas em geometrias vernaculares, construção de padrões geométricos.
ENTREVISTAS (RESIDENTES (Loulé Design Lab))	Metodologia projetual; relação artesão/designer, eco-design, criatividade; informação sobre design, estratégias de mercado, sustentabilidade ambiental,	Aplicação da vertente de design relacional (designer/artesão), inspiração, divulgação das peças de design, sustentabilidade ambiental, posicionamento no mercado.
HISTÓRIAS DE VIDA	Técnicas, materiais, estratégias de mercado;	Escolha assertiva da técnica e materiais para confeção das peças.
ESTUDOS DE CASO	Metodologias de projetos, Criatividade, divulgação, Inspiração; locais de confeção	Criatividade/inspiração; posicionamento no mercado, divulgação de peças em certames, revistas e feiras,
INQUÉRITOS POR QUESTIONÁRIO (público –alvo)	Conhecer preferências e impacto das composições visuais das peças.	Estratégias comerciais e estéticas.

Tabela 7.1. Análise de resultados e contributos referentes ao processo investigativo e criativo do projeto DLUSA.

De acordo com a descrição dos fenómenos analisados na Tabela 7.1, esta investigação contou com uma base de pesquisa que potenciou a possibilidade de criar novas composições gráficas com base nos resultados das recolhas efetuadas, no sentido de promover um território através do design de comunicação. Através desta análise sintética estabelecemos uma articulação e uma conjugação entre as diferentes partes constituintes da investigação, de forma a obter resultados, com foco na construção de algo novo: peças originais. Assim, ressaltamos o contributo dos seguintes aspetos:

- **pesquisa documental** – suporte teórico e estrutura metodológica projetual;
- **trabalho de campo** – simbologias, influências culturais/históricas;
histórias de vida – técnicas ancestrais, influências culturais (tecelagem tradicional);
- **entrevistas** (residentes Loulé Design Lab) – metodologia do processo criativo, sustentabilidade ambiental, articulação com os saberes ancestrais, divulgação de projeto;
- **inquéritos** (público-alvo) – apuramento de estratégias comerciais e estéticas;
- **estudos de casos** – criatividade, inspiração, estratégias de divulgação.

A interpretação de dados, em análise neste capítulo, funde teoria, conhecimentos empíricos e planeamento metódico (metodologias qualitativa de investigação e projetual) conduzindo a reflexões e revelações de um projeto com linguagem original de cariz histórico/cultural. O encadeamento de ideias ao longo desta investigação, cruzando a informação obtida, sempre com o auxílio de metodologias específicas, permitiu a fusão das mesmas, com foco na questão de investigação, deixando a descoberto aspetos estéticos, históricos, técnicas e sistemas de códigos que nos são transmitidos e adquiridos como padrões. Estes por sua vez são utilizados nas composições visuais implícitas nos tapetes e tapeçarias, com o intuito de os tornar num veículo de comunicação utilizando recursos emocionais ou elementos simbólicos, de maneira a sensibilizar pessoas através do simples reconhecimento dos motivos geométricos e a sua identificação.

Numa primeira abordagem começámos por compreender os contextos tecnológicos, históricos e culturais, com base em conversas com tecelãs e associações relacionadas com as atividades artesanais ou tradicionais. Considerámos tais contactos de grande importância, pela procura de melhor conhecimento do setor, pelos diálogos com saberes complementares e pela procura de futuras sinergias no desenvolvimento do projeto DLUSA. Posteriormente, efetuou-se uma reflexão acerca da relação entre as técnicas ancestrais e o design de comunicação.

Nesta sequência são apresentadas as análises dos resultados da pesquisa qualitativa referentes às recolhas efetuadas na investigação.

A investigação passou pelas seguintes etapas: contactos com fábricas, associações e tecedeiras, entrevistas, histórias de vida, estudos de casos e observação de padrões existentes em platibandas. Foram exibidos resumos dos resultados mais importantes, sob a forma de tabelas e/ou figuras, assim como uma análise comentada dos resultados obtidos.

As leituras iniciais revelaram-se de extrema importância para a consolidação das temáticas que delineiam a investigação. Contudo, o estudo exploratório estendeu-se a áreas alargadas, abarcando referências tangentes à pesquisa central (por exemplo, estudos histórico-geográficos, na procura de relações e influências sobre artes tradicionais locais), para um maior conhecimento e sustentação de todo o projeto. A participação em conferências, exposições e *workshops* também se revelou importante, pelo contributo na progressão do processo investigativo e posteriormente criativo.

A metodologia aplicada na criação deste projeto artístico, de obras únicas, permite desvendar o laboratório de experiências artísticas, fundido saberes e tradições onde se cruzam conhecimentos em várias áreas, num trabalho multidisciplinar (artes plásticas, design, tecelagem, tecnologia, etnografia, e sociologia), valorizando a importância de criar um projeto com design inovador, capaz de promover um território e a sua cultura inerente. Neste sentido, procura-se uma interligação entre um conjunto de fatores que, de forma direta ou indireta, contribuem para essa inovação.

A investigação realizada em trabalho de campo – recolhas fotográficas das platibandas, registos gráficos e anotações – foi essencial para conhecer os elementos decorativos em maior predominância e serviu de base para a criação de um corpo gráfico que mais tarde deverá contribuir para a criação de novas coleções no projeto DLUSA.

O estudo acerca de motivos decorativos e simbologias foi determinante na perceção de analogias entre as decorações das platibandas e algumas simbologias existentes noutras

culturas, nomeadamente na tapeçaria berbere, eventualmente resultantes de contactos entre culturas distintas. O recurso a outras simbologias derivadas de tradições tapeceiras do Norte de África poderá ser uma via a explorar futuramente em composições narrativas do projeto DLUSA. Nas peças criadas foram aplicados processos criativos análogos aos observados nos tapetes berberes: nomeadamente: sobreposição ou justaposição de elementos, inversão e alternâncias de simbologias, simplificação de formas e desconstrução de motivos geométricos. As decorações, simbologias e cores (ocre, almagre, azul cobalto, verde) existentes nas platibandas, e daí derivadas para criações do projeto DLUSA, desempenham um papel importante no reconhecimento da identidade de uma região, revelando-se frequentemente de forma icónica aos olhos de quem se relaciona com as mesmas.

Na análise de histórias de vida, o contacto com tecelãs revelou-se de extrema importância no esclarecimento de aspetos diversos, inerentes à atividade, nomeadamente técnicas ancestrais, suportes e materiais, assim como evidências acerca de muitas dificuldades neste setor. Estes depoimentos foram abrindo caminho, de forma a clarificar escolhas assertivas com o fim de evidenciar o projeto DLUSA e aproximar as pessoas a uma arte e a um espaço geográfico específico.

Relativamente aos estudos de casos, exhibe-se um resumo dos resultados mais importantes, sob a forma de tabelas e/ou figuras, e descreve-se o mais revelante, além de uma análise comentada dos resultados obtidos, referindo descobertas e resultados alcançados.

7.2. ANÁLISE DE RESULTADOS

A presente investigação, de carácter teórico-prático, caracteriza-se por um processo linear, contudo flexível, que cumpre com as premissas inicialmente estabelecidas, culminando num trabalho gráfico de carácter projetual com identidade visual, que ambiciona implementar-se no mercado nacional, e posteriormente internacional, com uma identidade *made in Portugal* bem vincada.

Este estudo multidisciplinar, inserido num contexto de elaboração de projeto, estendeu a sua pesquisa a áreas de conhecimento distintas, onde são articulados conhecimentos diversos, nomeadamente em design de comunicação, marketing, história, arquitetura e tecelagem, de forma a conseguirmos responder à questão de investigação e compreender os resultados obtidos.

A parte teórica deste projeto teve como objetivo a revelação do conhecimento dos saberes tradicionais e da sua relação com o design de comunicação, com o intuito de analisar as interseções existentes nesta relação, atendendo às seguintes condições: coerência, consistência, originalidade e objetividade.

Os resultados da investigação são fundamentados pelo conhecimento teórico obtido com o estudo das simbologias presentes nas platibandas, que estão na base de uma coleção (*Al-Gharb*) do projeto DLUSA, bem como todos os processos metodológicos inerentes ao projeto, com todas as suas especificidades, quer de materiais quer de técnicas associadas. A componente prática das criações do projeto DLUSA concentra em si mesma o entendimento das diferentes etapas e conjugações apreendidas no decorrer da investigação, onde se revelam novas possibilidades nas diversas criações elaboradas.

Revela-se assim um projeto com características muito peculiares: tapetes e tapeçarias executados em técnica manual de tecelagem, inspirados em particularidades culturais da região algarvia, mas com potencialidade e ambição para incluir outras regiões, sempre na procura de transportar consigo as respetivas histórias e identidades.

O projeto faz uso da criatividade como recurso eficaz para a inovação, adotando novas ideias e estratégias e cruzando tecnologia com conhecimento ancestral.

Uma primeira abordagem implicou a compreensão dos contextos tecnológicos, históricos e culturais que estão na base do projeto e essenciais para delinear a sua estrutura. Posteriormente, analisaram-se os conhecimentos ancestrais ligados à tecelagem e a sua relação com o design de comunicação, focando-se essencialmente nos campos do design relacional e design sensorial e memória.

Os resultados conseguidos através do design das composições apresentadas, com base em geometrias retiradas de composições de raiz tradicional, foram surpreendentes, traduzidos em peças únicas e com impacto.

Para chegar aos resultados exibidos houve todo um processo que passou pela investigação histórica, pelo conhecimento de simbologias (presentes em platibandas) e pela perceção das suas interpretações, por um estudo de influências externas, pela recriação de motivos e simbologias e pelo processo criativo do design dos tapetes e tapeçarias.

No sentido de aprimorar a linguagem estética aplicada ao processo criativo do projeto DLUSA, sentimos a necessidade de compreender e de estabelecer algumas relações compositivas, hipoteticamente existentes entre platibandas de casas algarvias e a tapeçaria berbere. Desta

forma, iniciou-se uma verificação acerca das simbologias comuns entre ambas as artes, devido à proximidade geográfica entre o Algarve e o Norte de África (Marrocos) e as afinidades culturais existentes entre ambos os territórios, resultado de séculos de relação civilizacional de diverso teor: ora antagónico, ora cooperante.

Após identificação de elementos compositivos e simbólicos e o conhecimento de alguns significados, houve uma vontade de perceber como é composto o processo criativo dos tapetes berberes, assim como encontrar semelhanças compositivas entre estes e as decorações das platibandas. Podemos constatar que em ambas as artes foram utilizados os seguintes processos nas composições: inversão e alternância de simbologias, sobreposição na construção dos motivos, reprodução de elementos, simplificação de geometrias, desconstrução e recomposição de um ou vários elementos geométricos, abundância de motivos angulosos e por vezes abstratos e conjugação com elementos vegetalistas.

O grafismo que povoa todo o imaginário de ambas as formas artísticas é caracterizado por grande diversidade criativa, repleto de ritmo e com intensa representação simbólica. Toda a panóplia de criações padronizadas é reflexo da expressão de um imaginário coletivo, representativo de povos com raízes culturais profundas, a que se somam especificidades inerentes ao gosto individual dos proprietários, tanto das platibandas como dos tapetes berberes, revelando criações em aberto que permitem ao observador liberdade de interpretação e geração de novas conjugações.

O conhecimento destes aspetos gráficos contribuiu para compreender a transversalidade do conhecimento ancestral e a forma como este se cruza com o design na atualidade, permitindo gerar projetos / produtos portadores de mensagens com significado e promover uma região.

Estas coleções destacam-se pela qualidade, simplicidade e elegância de formas, eliminando o supérfluo do desenho e originando composições impactantes, executadas numa técnica ancestral de tecelagem (ponto de nó) que confere às peças elevada qualidade e representações fiéis aos originais e únicas. Também nestas peças as cores contrastantes, típicas da arquitetura tradicional algarvia, contribuem para causar maior impacto. O resultado final é uma combinação entre a composição visual, o imaginário da alma de um povo e as cores evocativas de memórias. São estas características que revelam as peças do projeto DLUSA.

A qualidade gráfica e têxtil das coleções do projeto DLUSA poderia ser por si só o fator de atração de clientes. No entanto, o espírito do projeto ultrapassa a pretensão da mera atração estética pelo objeto. Antes, pretende apelar ao lado intangível das afetividades e das emoções e

acionar mecanismos sensoriais e memórias de vivências, ao mesmo tempo que promove um território e a sua identidade, com respeito pelo ambiente.

O valor da aposta em confeções do projeto DLUSA reside na opção pelo conceito implícito em cada criação, no contributo para a sensibilização sobre a importância do património cultural e para a preservação de técnicas ancestrais de tecelagem enquanto valores de diferenciação positiva no tecido empresarial português e reconhecidos no mercado global. É também um projeto que revela cuidados de sustentabilidade ambiental e recorre a matérias-primas biodegradáveis, hipoalérgicas, duráveis e confortáveis; recorre à tinturaria ecológica e valoriza o trabalho manual das teceiras, uma profissão em vias de desaparecimento.

O projeto DLUSA segue uma metodologia projetual segundo Bruno Munari. Contudo, a articulação com elementos extraídos das recolhas confere ao projeto uma lógica sequencial estruturada, de forma a permitir um encadeamento de ideias, conduzindo o projeto à obtenção de um resultado sólido e consistente, focado nos objetivos da investigação.

O objetivo principal desta investigação foi criar uma reflexão e um olhar sobre um território e os seus saberes ancestrais, para um melhor entendimento e utilização de métodos projetuais em design e suas ferramentas. Estes processos, ao serem intercedidas com o conhecimento ancestral, fazem surgir efeitos, originando peças de design assentes em matérias-primas como a lã pura, dando preferência a fiações e tinturarias portuguesas e com atenção a questões como a sustentabilidade, a confiança, a mensagem e seu sentido estético, a perceção e emoção e a utilidade para o usuário, visando a otimização do projeto com design.

No âmbito da descoberta do caminho que originou a criação do projeto DLUSA, desencadeou-se um leque de experiências e procuras que, após análise dos prós e contras, quer em termos de técnicas e materiais quer em termos de suportes, revelou a tapeçaria como a mais indicada, por oferecer uma perceção significativa das representações gráficas, evidenciando todo o potencial das simbologias e texturas existentes no património de casas algarvias.

Destacam-se três fatores decisivos:

- o seu carácter expressivo, que advém em boa parte do processo técnico executado, através do ponto de nó (ponto de Beiriz), usado na tecelagem tradicional, com resultados muito distintos de outras técnicas de tecelagem tradicional, com utilização de lançadeira;
- a reprodução fiel da obra original, fazendo sobressair cada detalhe com requinte e respeito pela obra desenhada; estas criações são reveladoras de uma perfeita simbiose entre o trabalho do designer e o trabalho artesanal;
- o suporte ideal para a exploração de novos horizontes conceptuais e expressão de novas

representações gráficas, em consonância com práticas e memórias de um conhecimento ancestral, quer devido às características do suporte utilizado quer pela dimensão física, capaz de traduzir, com forte impacto visual, alusões a um contexto histórico-geográfico específico, através de numa linguagem contemporânea.

7.3. INTERPRETAÇÃO DOS DADOS RECOLHIDOS

A interpretação dos dados recolhidos e respectiva articulação revelaram-se decisivas na preparação do caminho para obter as respostas às questões inicialmente colocadas. Sendo o projeto DLUSA baseado em três componentes (teórica, empírica e planeamento), a interpretação e cruzamento dos dados extraídos da articulação da parte teórica com a parte empírica conduz-nos a reflexões reveladoras de um projeto com uma linguagem de expressão artística que prima pelos seguintes aspectos: originalidade, coerência gráfica, credibilidade e objetividade na transmissão de mensagens. Estes são os atributos principais que definem as peças de design que compõem o projeto DLUSA.

As particularidades assimiladas são resultantes das influências, diretas ou indiretas, e dos contactos com pessoas e contextos que operaram transformações e buscas de direção no sentido de chegar aos resultados. Um dos principais contributos para este projeto foi a primeira visita ao Loulé Design Lab, que originou um despertar para as metodologias processuais desenvolvidas, com base na sustentabilidade, conduzindo desta forma o designer a refletir sobre todos os detalhes que antecedem a produção de um projeto no âmbito de uma investigação em design. Este projeto é assente numa relação de proximidade com artesãos e utilização de materiais ecológicos e também na valorização do trabalho manual, contribuindo para promover as profissões em vias de desaparecimento.

A par destes contatos, o conhecimento acerca de estudos de caso no campo da tapeçaria contemporânea, nomeadamente o conjunto das peças de design representadas na exposição Homeing, em Lisboa, sedimentou as ideias inicialmente definidas acerca da temática a seguir. Este conhecimento motivou a descoberta de novas abordagens criativas, assim como diferentes diretrizes para a divulgação e promoção de peças de design.

Também os contactos estabelecidos com tecelãs, fábricas, instituições e artesãos contribuíram para a exploração de novas realidades, atendendo à variedade de materiais, técnicas e processos, levando a traçar perspetivas e a tomar decisões sobre estratégias para o projeto,

afinando escolhas e possibilidades no campo da tecelagem, nomeadamente nas opções técnicas (utilização do ponto de nó ou Beiriz) e de utilização de recursos (utilização da pura lã).

No campo da pesquisa documental, podemos destacar algumas das obras e autores mais significativos para a consolidação da ideia de projeto, nomeadamente Cláudia Albino; Cláudio Torres; Orlando Ribeiro, José Bártolo, Telma Lança, Selma Pereira, Ana Mestre, Rodolf Arnheim, Bruno Munari, Kandisky e Marta Santos.

Bruno Munari confere estrutura metodológica ao projeto, permitindo desta forma um encadeamento sequencial, com o objetivo de criar peças únicas; Telma Lança, com as suas referências às simbologias existentes nos tapetes berberes, facilitou-nos o reconhecimento de analogias com simbologias presentes nas ornamentações das platibandas das casas algarvias e daí derivadas para composições do projeto DLUSA. Reconhecendo tais analogias e perceções simbólicas, o trabalho de campo trouxe-nos novas revelações, nomeadamente em torno de simbologias específicas – a noiva na simbologia berbere – e daí derivando para um caminho em torno da cultura islâmica. Nesse caminho, orientado no sentido de perceber ligações e pontos de contactos com culturas enraizadas na história algarvia, revelou-se crucial e entusiasmante o contributo de Cláudio Torres, nas suas referências à cultura islâmica, através do estudo de relações entre decorações presentes em cerâmicas e tapeçarias, como os elementos geométricos existentes nas mantas “*montanhac*” produzidas no Alentejo.

A simplificação gráfica e a escolha de elementos geométricos para as criações de design com ligações a culturas mais particularmente marcantes na história das regiões meridionais de Portugal resultam do trilhar desses caminhos e saberes. Assim, a identidade das coleções do projeto DLUSA reflete, em grande parte, o reconhecimento e a assimilação de traços culturais aqui referidos.

As entrevistas a residentes no Loulé Design Lab revelaram-se importantes pela convergência com o projeto DLUSA na adoção de metodologias projetuais comuns e com objetivos focados em enaltecer a relação entre artesão e designer de que resultam produtos de design sem descurar os aspetos sustentáveis (eco-design) e a criatividade.

O contributo dos estudos de caso verifica-se ao nível das metodologias de projetos com criatividade e na divulgação e inspiração, com base em elementos assentes em raízes culturais. Os inquéritos por questionário permitiram avaliar e conhecer preferências, assim como perceber o impacto das composições visuais das peças das coleções DLUSA e apurar estratégias comerciais e opções estéticas.

CAPÍTULO VIII – CONCLUSÕES

8.1. CONCLUSÕES GERAIS

Nesta investigação procurou-se evidenciar de que forma o design de comunicação, enquanto força mediadora, explora uma linguagem visual em vários momentos da pesquisa, encadeando-a nas várias abordagens dos conteúdos apresentados. O olhar do designer sobre o mundo e a técnica funcionam como intérprete de simbioses definidoras de peças reveladoras de expressão artística (projeto DLUSA), em que a comunicação em design é facilitada por uma linguagem visual acessível. Verificamos também que é possível criar um corpo gráfico de padrões geométricos, recorrendo à diversidade de grafismos existentes no património algarvio (ornamentações decorativas de casas tradicionais), capaz de gerar composições criativas originais que servem de base para as composições das coleções de tapetes e tapeçarias do projeto DLUSA, reveladoras de uma estética contemporânea e evocadores de memórias e sensações oriundas de um imaginário coletivo multiseular.

Esta linguagem, que compõe as peças do projeto DLUSA, é constituída por símbolos e significados, que por sua vez são suscetíveis de transmitir mensagens.

O objetivo é que as peças proporcionem interpretações múltiplas, todavia permitindo possibilidades de descodificação de significados assentes em elementos de comunicação visual. Este aspeto vai ao encontro da questão da investigação.

A criatividade é um recurso eficaz para a inovação, pela adoção de novas ideias e estratégias e, no caso concreto do projeto DLUSA, resultante do cruzamento entre tecnologia e conhecimento ancestral.

Todas as decisões são baseadas nas sensações e experiências de um lugar, com o objetivo de transformar em algo extraordinário o que aos olhos da sociedade era comum, estabelecendo proximidades com as pessoas, de forma a provocar emoções e contribuir para influenciar atitudes e comportamentos, comunicando sensações e criando impacto profundo através do design. Assim, o processo de fruição revela afinidades culturais e fomenta um sentimento de pertença comum e a necessidade da sua preservação.

O público-alvo das peças de tecelagem adquire, durante o processo de fruição, grande importância, por passar de fruidor a elemento participativo, num processo de estabelecimento de diálogos através das reações e percepções dos vários intervenientes. Todo este processo sensorial e cognitivo, inserido numa prática social, mantém-se em aberto numa relação com a produção cultural que se inspira num determinado contexto de uma identidade histórico-geográfica específica, criando um espaço de interação e crítica. Desta forma expande-se a área de ação do designer, nesta relação com as peças de tecelagem com mensagem cultural. A observação das peças do projeto DLUSA é conduzida por mapas mentais que nos fornecem sinais e associações, num paralelismo entre realidades perfeitamente interconectadas, de forma a entender e relacionar a sociedade e a cultura algarvias e sensibilizando pessoas para a beleza e importância da história.

Nesta dinâmica entra em campo o design relacional, pela interligação de todo o processo de construção de diálogos entre percepções, intervenções e reações surgidas durante a fruição dos tapetes e tapeçarias, estendendo-se o mesmo processo a um território onde podemos encontrar semelhanças com os elementos recolhidos e destacados nas composições do projeto DLUSA, envolvendo pessoas em sensações e emoções, que surgem interligadas numa experiência relacional com simbologias e elementos decorativos pertencentes ao património cultural.

Neste conceito de design, além de um foco centrado na preservação de uma identidade cultural, está também implícita uma visão de sustentabilidade ecológica. O *eco design* e o *slow design* privilegiam o respeito pela natureza e pelos recursos naturais.

Toda a atenção que existiu na criação do projeto DLUSA, nos maiores ou nos menores detalhes (pesquisas, contactos, metodologias, escolha de materiais ecológicos, técnicas artesanais, temáticas, tingimento natural, cor, forma), teve sempre presente a preocupação de preservar ambiente, técnicas e tradições, e de dar relevância a uma identidade regional moldada por múltiplas assimilações e transmissões culturais, fruto de uma história de muitos séculos de relação intensa e multifacetada com outros povos.

São estes os fatores que se revelam fundamentais para entender todo o percurso, de forma a mostrar como o design de comunicação contribui para promover o património cultural. A sua fruição devolve coesão às sociedades de forma inconsciente, mas crucial para o indivíduo, fortalecendo laços e sentimentos de pertença e contribuindo, local e globalmente, para um desenvolvimento económico e social sustentável.

O uso das novas tecnologias não é alheio ao processo, permitindo ao trabalho criativo uma qualidade final acrescida, ao potenciar sabiamente os elementos gráficos usados nas composições das coleções do projeto DLUSA, procurando garantir o sucesso do trabalho assente numa fusão entre tradição e inovação. Turismo, qualidade, respeito ambiental, riqueza, património, todos estes fatores constituem importantes recursos para a promoção de oportunidades, fundindo design com tradição, através do estabelecimento de sinergias que encerram em si elementos fundamentais para a delineação de uma interessante estratégia para promover peças com cultura inspiradas no património algarvio, eventualmente atrativas para um turismo de qualidade, além da divulgação além-fronteiras de diversas faces de um património regional riquíssimo, repleto de valores menos explorados e divulgados.

Relativamente às técnicas de execução de tecelagem e materiais usados no projeto DLUSA, deu-se primazia à utilização da técnica tradicional de tecelagem (ponto de nó) por esta representar mais fielmente o motivo original, assim como texturas, cores e geometrias.

Quanto aos materiais usados, a escolha incidiu na lã, por ser um material ecológico e biodegradável, de acordo com a consciência ambiental do projeto DLUSA, aplicada em todas as fases do projeto, até à distribuição das peças em lojas (técnica, tinturaria, materiais, embalagem, transporte e colocação em lojas), de forma a limitar a pegada ecológica.

A escolha do processo de produção está dependente do tipo de desenho apresentado para a execução da tapeçaria. Nem sempre é possível executar todas as peças em ponto de nó manual; contudo, são exequíveis em injeção de tufado *hand tufting*, principalmente quando é maior a complexidade dos desenhos a reproduzir na tapeçaria. Os resultados obtidos são bem diferentes entre estas técnicas: a primeira é equiparada a uma obra de arte, executada por um pintor, e a segunda a equiparada a um produto de impressora (mais próximo a uma estamperia), não se revelando tão vivo quanto a primeira.

A revelação deste processo permitirá, futuramente, a aplicação do mesmo a outras criações, até mesmo em áreas distintas, fundindo tradição com design e expandindo a prática do método projetual a outras geografias, utilizando outros elementos regionais, com foco na promoção de territórios e na sua identidade.

No decorrer das pesquisas para a elaboração do projeto DLUSA, reveladas neste relatório, a atuação da designer perante todo o processo criativo foca-se em salientar o papel fulcral da memória vivencial, das histórias de vida, da criatividade e da sensibilidade. Estes aspetos do espírito humano caminham lado a lado no contributo para criações artísticas impregnadas de história e são suscetíveis de despertar paixão nos fruidores.

As peças refletem um mundo de afetividades, emoções e memórias. A compreensão da memória coletiva é revelada a partir de evocações subconscientes de histórias de vida e recordações criadas através de mapas mentais surgidos a partir de imagens que são padrões sensoriais e visuais percebíveis, remetendo para um território e um tempo específicos. Estas contribuem para reconstituir tanto memórias pessoais como identidades de um território, reveladoras de peculiaridades passíveis de criar ligações, de acordo com as vivências quotidianas de cada um.

Neste processo exploratório, o conhecimento individual constrói mapas mentais de recordações conscientes, num processo que denota autoconhecimento, analisado por diferentes métodos de recolha, reavivando memórias e integrando-as num processo criativo para construção de peças com arte. A memória visual desencadeia um papel fulcral na criação de um projeto diferenciado, valorizado pelas lembranças de vivências entendidas através de sensibilidades e emoções. Estas revelam-se cruciais para o entendimento do caminho a trilhar, para a criação do próprio projeto e de toda a investigação associada.

Essas memórias também têm a capacidade de ativação da sensibilidade, tanto por parte do designer como por parte do observador/fruidor, neste caso concreto das peças de tapeçaria do projeto DLUSA.

Como pode o design de comunicação qualificar o património cultural?

Todo o estudo efetuado no decorrer desta investigação contribuiu para encontrar a resposta à questão de investigação. Assim, podemos compreender que o design de comunicação possibilita a transformação e modernização de imagens ou simbologias, de forma a transmitir uma linguagem articulada e adaptada aos nossos dias, ou seja, com ligações ancestrais e assente em conhecimento histórico, contudo, de cariz renovado.

Ao transpormos uma linguagem ancestral para um outro suporte, como é o caso da tapeçaria, através de ferramentas digitais, aquela é reestruturada de acordo com outras regras de composição visual, originando-se assim uma outra atmosfera, valorizada através do design de comunicação, em que os elementos estabelecem ligações entre si.

Neste processo entram o design relacional, o design sensorial e a memória. Ao fruirmos dos tapetes e tapeçarias do projeto DLUSA, são acionados mecanismos sensoriais e memórias de vivências e de lugares, ou mesmo paralelismos com outras ligações a elementos culturais reveladores de memórias coletivas. As memórias acionadas desencadeiam mapas mentais, valorizando lembranças repletas de sensibilidades e emoções transportadoras de mensagens, evidenciando a importância da riqueza patrimonial e das vivências com toda a envolvência

reflexiva de uma identidade territorial, estabelecendo dessa forma a proximidade entre pessoas e lugares, em afinidades nem sempre óbvias, mas muito sentidas, que, na observação e contacto com as peças do projeto DLUSA, nos envolvem num sentimento de pertença a lugares e nos fazem divagar num mar de cores, cheiros, sensações e formas.

8.2. CONTRIBUTOS DO ESTUDO

Este estudo contribuiu para acentuar e diversificar o conhecimento na criação de projetos com história, valorizando a importância da relação entre designer e artesão e a relação com a memória pessoal e histórias de vida.

A investigação para o projeto DLUSA revelou-se de grande interesse pela sua originalidade, mas principalmente pela sensibilidade em abordar aspetos da cultura algarvia, um bem precioso a preservar.

Uma abordagem criativa em tapeçaria, que se pretende poder divulgar Portugal através das suas criações únicas, num entendimento lógico da disposição dos elementos geométricos, devidamente distribuídos e contextualizados, numa vertente histórica com raiz cultural, onde a memória tem um papel crucial para fazer perdurar no tempo a herança da cultura popular.

Sensibilização e estímulo da sociedade para manifestações culturais, por vezes caídas no esquecimento e desvalorizadas (valorização da identidade de um território).

Manifestação da cultura mediterrânica, salientando cores, simbologias e sensibilização para o conhecimento das vivências de uma região.

Conjugação da abstração de formas, com o respeito pela tradição, desenhando com inovação sem, contudo, se desvincular das raízes culturais, executando as tapeçarias e tapetes com recurso a técnicas de produção baseadas no conhecimento ancestral.

Capacidade de conjugar e relacionar a cultura local e a possibilidade de transformar simbologias ancestrais em novas criações com design, através de técnicas tradicionais de tecelagem, revelando uma evolução estética dentro das tendências do mercado.

Perceção de como comunicar e divulgar um projeto com história.

Perceção de como promover um projeto e colocá-lo no mercado, através dos sucessivos contactos com fábricas, instituições, associações, artesãos, lojas, revendedores e empresas de design.

Conhecimento de entidades e apoios para auxílio de expansão de projetos em fase embrionária.

Criação de um projeto sustentável e ecológico, utilizando materiais naturais e manufatura tradicional, e aplicando o processo de tingimento natural, sem recorrer a químicos.

8.3. IDENTIFICAÇÃO DAS LIMITAÇÕES

Os fatores geográficos e económicos, por vezes, geram limitações que dificultam contatos com instituições, fábricas e exposições. Estes contatos são fundamentais para expandir o conhecimento e rasgar novos horizontes, que se traduzem em novas possibilidades, através de uma visão criadora.

A centralização de grandes exposições de design de interiores, quer nacionais quer internacionais, que permitem contactar com inovações técnicas e tecnológicas, criando grandes expectativas aos seus visitantes é outra das limitações. Eventos como Homo Faber, Homeing (Exponor), Maison & Objet ou Demotex primam pela qualidade e pelo contributo em revelar o melhor que se faz em Portugal.

Os elevados custos unitários das tapeçarias invalidam que estas cheguem facilmente a um maior número de pessoas, impossibilitando que novas experiências se transmitam facilmente aos potenciais fruidores.

8.4. PONTO DA SITUAÇÃO E PISTAS PARA INVESTIGAÇÃO FUTURA

A possibilidade de pensar no desenvolvimento deste projeto, de forma a ter uma repercussão futura e a que se revele num processo de trabalho para além desta investigação, é o objetivo principal de todo este processo, através de uma investigação exploratória, intersectando conhecimentos teóricos e empíricos, visando a promoção de um território.

Neste momento, o projeto encontra-se em fase de investigação, registando as técnicas de tecelagem e fábricas disponíveis, para o conhecimento e estabelecimento de parcerias para a execução das coleções do projeto DLUSA. Em maio, de 2019 o processo de registo da marca DLUSA deu entrada no INPI (Instituto nacional da propriedade industrial), o mesmo foi concluído após 4 meses. Este processo de registo foi, todo ele, apoiado pelo departamento do CRIA da Universidade do Algarve. Os contatos com fábricas e lojas têm sido vários e já com

algumas respostas positivas, o que potencia a possibilidade e a viabilidade da execução das criações e respetiva comercialização.

Na fase inicial do projeto foram executados vários desenhos de tapetes, assim como algumas miniaturas realizadas em técnicas de Arraiolos entre outras experiências menos significativas. O conhecimento das técnicas tradicionais de tecelagem, a percepção dos materiais utilizados e o convívio com as tecedeiras algarvias acrescentam um maior conhecimento, quer da técnica quer dos prós e contras acerca da execução dos próprios desenhos a criar.

O contato com a nossa tradição e cultura é revelador de grande inspiração para o desenvolvimento criativo. No sentido de começar a divulgar o projeto foi criado um *website*, e uma página no Facebook. Para além da divulgação virtual, também foram iniciados os primeiros contatos com lojas com o intuito de analisar o *feedback* emitido por parte do vendedor acerca do produto.

A recolha e análise dos estudos de casos têm trazido diversos detalhes importantes para o projeto DLUSA, em termos de técnicas, materiais, fábricas, concursos, feiras e certames. Estes são uma mais valia para enquadrar o projeto DLUSA noutras possibilidades, acrescentando inovação, estratégia e modernidade, para um melhor posicionamento no mercado.

Partindo do conhecimento adquirido até aqui, seria interessante investigar outras técnicas de tecelagem, de forma a possibilitar a fusão das mesmas, originando resultados ainda mais criativos e inovadores, no campo da tecelagem, sem descurar os elementos tradicionais.

Dado que esta investigação apenas compreendeu a zona geográfica de Algarve, se assim o entendermos, poderemos estender este estudo a outras regiões, ou outros temas, que permitam comparar e identificar semelhanças e diferenças entre as diversas regiões de Portugal (ou mesmo de nações próximas), explorando novas conexões e grafismos.

Também se equacionam possibilidades de criação de próximas coleções inspiradas em padrões de azulejos, chaminés algarvias e calçada portuguesa.

Outra possibilidade a desenvolver para contribuir para a projeção do projeto DLUSA é a procura de parcerias com unidades hoteleiras no Algarve e, posteriormente noutras regiões turísticas.

Nesse sentido, será imprescindível criar coleções distintas de tapetes e tapeçarias, diferenciando as coleções para clientes individuais das coleções para unidades hoteleiras, destacando as razões dessas mesmas diferenças.

CAPITULO IX – DISSEMINAÇÃO E FORMAÇÃO

9.1. DISSEMINAÇÃO

O projeto LDUSA participou nas seguintes exposições e conferências: ADM (Algarve Design Meeting, Fábrica da Cerveja, Faro, 2018 e ICM (International Conference Marketing & Design) Ualg, Gambelas, 2018.

A participação do projeto DLUSA em exposições contribuiu para a divulgação do mesmo e para a sensibilização relativamente a questões relacionadas com a proteção ambiental, preservação de técnicas ancestrais e da cultura tradicional algarvia, mas também para dar a conhecer o processo metodológico e criativo que compreende o projeto DLUSA.

Estas exposições inserem-se num contexto de ações de comunicação de projetos criativos que, além de ajudarem na divulgação do projeto, também possibilitam trocas de conhecimentos, fundamentais para a sua estruturação, assim como para criar um campo mais alargado de possibilidades da sua expansão, quer conceptualmente quer graficamente, e ainda para aprendizagem de estratégias de posicionamento no mercado.

Para a apresentação do projeto nas exposições, foi elaborado um poster com a metodologia projetual, onde incluiu explicações a nível da teoria e metodologia de design aplicados.

Na Figura 8. do APÊNDICE H (Meios de difusão do projeto DLUSA) é apresentado o poster do projeto DLUSA, elaborado no âmbito do Mestrado de Design de Comunicação para o Turismo e Cultura, ESEC (UAlg).

Em janeiro de 2020, o projeto DLUSA foi seleccionado a integrar a equipa dos residentes criativos do Loulé Design Lab. Situada no Palácio Gama Lobo, em Loulé, esta organização, promovida pela Câmara Municipal de Loulé, tem como objetivo a divulgação de projetos de design direcionados para a cultura local, em que os designers estabelecem uma articulação com artesãos, valorizando desta forma o trabalho manual e as técnicas ancestrais. Também promove projetos de investigação aplicada à produção de produtos de design inspirados na cultura local, dando sobretudo primazia a materiais ecológicos e a técnicas ancestrais. Este espaço funciona como um laboratório criativo, onde está presente a troca de conhecimentos e de ideias no seio

da comunidade criativa residente. O apelo à responsabilidade social do designer consiste essencialmente em valorizar a cultura e a identidade cultural criando peças únicas com ligações emocionais e respeito por um território e suas heranças culturais.

A 23 de março de 2020, o projeto DLUSA foi alvo de uma entrevista por parte da rádio TSF, para um programa radiofónico, no âmbito das comemorações dos 40 anos de existência do IEFP. Esta instituição pretende divulgar 40 histórias de ex-alunos que se destacaram na passagem pela instituição, com o intuito de revelar o seu percurso profissional até à atualidade. A entrevista enquadrou nesta grande reportagem detalhes que demonstram a importância das formações profissionais como suporte e complemento às formações académicas. Neste caso concreto a investigadora frequentou uma formação profissional de desenho gráfico, no Centro de Formação Profissional da Amadora, em 2004. Esta aprendizagem foi fundamental para um percurso profissional posterior e, após 2017, para a criação de desenhos para o projeto DLUSA no âmbito do Mestrado de Design de Comunicação para o Turismo e Cultura, na ESEC - UAlg. Este projeto apoia-se na utilização de competências em utilização de ferramentas digitais, adquiridas durante a formação do IEFP, para a elaboração das composições visuais em suporte digital. Mais tarde, a reportagem será também editada em vídeo, com o intuito de revelar os contributos das aprendizagens na formação do IEFP, mas então em contexto de trabalho, no Loulé Design Lab.

9.2. FORMAÇÃO E EDUCAÇÃO

A participação em *workshops* e conferências, durante a execução deste projeto, teve um papel importante para abrir caminhos e apetrechar a investigadora de conhecimentos, nomeadamente nos campos do design, estratégias de marketing e tecelagem e património cultural ANEXO 6 – (Listagem e certificados de participação em *workshops* e conferências).

Todos esses contributos foram bastante significativos para desenvolver estratégias de posicionamento do projeto no mercado e perceber algumas das dificuldades que existem na colocação do produto em lojas, feiras e certames, assim como possibilidades para fortalecer estratégias fundamentais para inovar com uma marca ou um projeto. O objetivo principal é caminhar para a competitividade e levar além-fronteiras um projeto de design com raízes culturais.

O estudo *in loco* de técnicas ancestrais foi também importante para conhecer o mundo da tecelagem e poder assim escolher a técnica que melhor serve o projeto DLUSA, acrescentando à sua riqueza simbólica expressividade e diversidade cromática.

BIBLIOGRAFIA

Albino, C. (2014). Os sentidos do Lugar, Valorização da Identidade do Território pelo Design. Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte.

Albino, C. (2017). *À procura de práticas sábias. Design e artesanato na significação dos territórios*. Faro: Cearte. Disponível em <https://ria.ua.pt/handle/10773/14286> (Acedido em 12/2/2017).

Almeida, O. T. (1995). Em busca da clarificação do conceito de Identidade Cultural - o caso açoriano como cobaia. *Comunicação apresentada nas Actas do Congresso do I Centenário da Autonomia dos Açores*, Ponta Delgada. Disponível em http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2183-35752018000200011 (acedido em 24/11/2018).

Ambiel, I. M., Andrade, A. B. P., Moura, M., & Tarozzo, M. J. (2016). Design contemporâneo e o resgate da memória: projeto interdisciplinar. *12º Congresso brasileiro de pesquisa e desenvolvimento em design*. Disponível em <http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/ped2016/0246.pdf> (acedido em 17/3/2019).

Arnheim, R. (2005). *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora* [trad. Ivone Terezinha de Faria]. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.

Barranha, H. (2016). *Património cultural: conceitos e critérios fundamentais*. Lisboa: IST Press e ICOMOS - Portugal. Disponível em <http://istpress.tecnico.ulisboa.pt/files/E-book-patrimonio.pdf> (acedido em 12/12/2018).

Bártolo, J. (2010, junho 17). Design relacional: algumas notas. *Reactor*. Disponível em <http://reactor-reactor.blogspot.com/2010/06/design-relacional-algumas-notas-e.html> (acedido em 16/3/2018).

Becker, H. S.(1999). *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Pioneira. Disponível

em http://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/necio_turra/PPGG - PESQUISA QUALI PARAGE OGRAFIA/becker – metodologia da pesquisa social0001.pdf

Best, K. (2009) *Gestão de design: gerir a estratégia, os processos e a implementação do design*. Portugal: Diverge Design.

Branco R. A. (1998). *A Percepção visual em Berkeley como operação interpretativa*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

Burdek, B. E. (2010). *História, teoria e prática do design de produtos*. São Paulo: Bürdek.

Brahic, M. (1998). *A tecelagem*. Lisboa: Editorial Estampa.

Branco, C., & Simão (1997). *Modos de fazer. Guia do artesanato algarvio*. Faro: Região de Turismo do Algarve.

Cardoso, C. S. (2018). *Griffe, uma reflexão visual sobre as marcas de luxo*. (tese de mestrado – Instituto Politécnico de Leiria - Escola Superior de Artes e Design Caldas da Rainha). Disponível em https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=2ahUKEwi7xdCNm5HjAhVuAWMBHR_XDQ4QFjABegQIAhAC&url=https%3A%2F%2Fonline.ipleiria.pt%2Fbitstream%2F10400.8%2F3470%2F1%2FCatarina_dos_Santos_Cardoso.pdf&usg=AOvVaw0Q40CrjGHoN5ksVgTj (acedido em 24/2/2019).

Correia, H. A. T. (2014). *Empreender em gestão do design, perfil e competências de um gestor de design*. E. S. A. D. M. Disponível em [https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/6578/1/empreender em gestão de design_perfil e competencias do gestor de design_hugo_alexandre_trindade.pdf](https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/6578/1/empreender_em_gestao_de_design_perfil_e_competencias_do_gestor_de_design_hugo_alexandre_trindade.pdf) (acedido em 24/2/2019).

Cavaco, C. (1976). *O Algarve oriental. As vilas, o campo e o Mar*, Vol. 1. Faro: Gabinete do Planeamento da Região do Algarve.

Creswell, J. W. (2007). *Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto* (2ª ed.). Porto Alegre: Artmed. [Tradução Luciana de Oliveira da Rocha]. Disponível em

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4238002/mod_resource/content/1/Creswell.pdf.(acesso em 11/12/2018).

Dias, J. P. & Brissos J. (eds.) (1994). *O Algarve revisitado*.

Elam, K. (2018). *Geometria do design. Estudos sobre proporção e composição*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Flusser, V. (2010). *Uma filosofia do design – a forma das coisas*. Lisboa: Relógio d'água Editores.

Fernandes, J. M. e Janeiro, A. (2008). *A casa popular do algarve, Espaço Rural e Urbano, Evolução e Atualidade*. Faro: CCDR Algarve.

Ferrão, H. (2002). *Desenho têxtil pré-industrial: ciclo do linho na aldeia de Limões*. Faculdade de Belas Artes. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/15589> (acesso em 26/1/2019).

Ferrão, H. (2011/12). ArteLab - Futuro - Tapeçaria Contemporânea. Inovação na Prática Artística em Contexto iperciberliberal. *Fabrikart, Arte, Tecnología, Industria, Sociedad. Innovación*. No 10. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 146-161.

Ferreira, Â. A. D. S., Neves, M. M., & Rodrigues, C. S. (2012). Perspectivas do papel do design no artesanato. In *XXII Jornadas Luso-Espanholas de Gestão Científica–Sociedade, Territórios e Organizações: Inclusões e Competitividade*. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD).

Forty, A. (2007). *Objetos de desejo - design e sociedade desde 1750*. [Tradução: P. M. Soares]. São Paulo: Cosac Naify. Disponível em <https://docslide.net/documents/forty-adrian-soares-pedro-maia-objetos-de-desejo-design-e-sociedade-desde.html> (acesso em 28/1/2019).

Frascara, J. (2000). *Diseño gráfico y comunicación*. Buenos Aires: Infinito.

Garcia, C. (2008). *Cacela terra de levante, memórias da paisagem algarvia*. Vila Real de

Santo António: Câmara Municipal de Vila Real de Santo António e Campo Arqueológico de Mértola.

Gonçalves, Victor S., Ana Catarina Sousa. 2017. «Serra e Mar. As Antigas Sociedades Camponesas em Loulé (Algarve)». Em Loulé: Territórios, Memórias, Identidades, 60–196. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Disponível em <https://www.researchgate.net/.../Serra-e-Mar-As-antigas-socie....> (acedido em 15/2/2018).

Gutierrez, M. J. R. (2010). *Design e herança cultural: "Pensar local" para "agir global"* (Tese de mestrado). Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.5/3303> (acedido 18/3/2019m).

Kandisky, W. (2006). *Do espiritual na arte* (7ª ed.) [Trad. M. H. de Freitas]. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Lança, T. (2010). *Geometria e silêncio das mulheres nos tapetes berberes do Médio Atlas* (tese de mestrado). Disponível em https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/5555/1/Dissertacao_Mestrado-Telma_Lanca.pdf (acedido em 18/2/2019).

Lucke, M., & André, M. (1986). *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4091392/mod_resource/content/1/Lud_And_cap3.pdf. (acedido 12/12/2018).

Luzia, Â., Magalhães, I., & Torres, C. (1984). *Mantas tradicionais do Baixo Alentejo*. Disponível em <https://pt.scribd.com/doc/167415067/Mantas-Tradicionais-do-Baixo-Alentejo> (acedido 18/12/2018).

Maia, M., Maia, M. (coords.) (2012). *Tavira islâmica*. Tavira: Museu Municipal de Tavira, Câmara municipal de Tavira.

Malavolta, C. (2017, agosto 29). Design e memória. *CarolMalavolta_TCC_2017*. Disponível em <https://medium.com/carolmalavolta-tcc-2017/design-eedf702a26d7> (acedido em 17/3/2019).

Medeiros, C. L., Lopes, F., Tostões, A. (2000). *Tecelagem Tradicional – Motivos e Padrões*. Lisboa: Livros e Leituras.

Mendes, A. R. (2012). *O que é património cultural*. Olhão: Gente Singular.

Mesquita, J. C. V. (1999). *O Marquês de Pombal e o Algarve. A Fábrica de Tapeçarias de Tavira*. Tavira: Câmara Municipal de Tavira.

Mesquita, J. V. (2006). *Tavira, o Marquês de Pombal e a fábrica de tapeçarias*. Disponível em <https://www.mesquita.com.br/>
SANTANA, D., LOPES, M. (coord). *Espírito e Poder. Tavira nos tempos da Modernidade*. Tavira: Câmara Municipal de Tavira.

Morais, J.R. (2014). *Práticas curatoriais e design relacional. Intersecções no exercício do design gráfico contemporâneo* (tese de mestrado). Disponível em https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/1714/1/Joana_Rebelo_Morais.pdf (acedido a 14/2/2019).

Moreira, F. A. T. (2011.). *Identidade cultural portuguesa: espaço de autonomia e diversidade*. Disponível em https://www.utad.pt/cel/wp-content/uploads/sites/7/2018/05/CEL_Cultura_5-1.pdf (acedido em 18/3/2019).

Moreira, D. A. (2002). *O método fenomenológico na pesquisa*. São Paulo: Pioneira Thomson.

Morais, C.C.C.P.(2006). *A tapeçaria e a suas técnicas de produção*. Universidade do Minho. Disponível em <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/5548>. (acedido em 2/01/2020).

Munari, B. (1968). *Design e comunicação visual*. Lisboa: Edições 70.

Munari, B. (1981). *Fantasia: invenção, criatividade e imaginação na comunicação visual*. Lisboa: Presença.

Munari, B. (1981). *Das coisas nascem coisas* [Trad. José Manuel de Vasconcelos]. Lisboa: Edições 70.

Nascimento, A. e Stertzing, K., (coord). (2012). *TASA – Técnicas ancestrais soluções atuais*. Faro: CCDR Algarve.

Nora, Pierre. (1984). *Lês lieux de mémoire*. Paris: Gallimard [Tradução autorizada pelo editor]
Disponível em: <http://www.memoriagraficabrasileira.org/> (acedido em 28/1/2019).

Oliveira, E. V., GALHANO, F., & BENJAMIM, P. (1991). *Tecnologia tradicional portuguesa. O linho* (2ª ed.). Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica. Centro de Estudos de Etnologia.

Panizza, F. J., (2004). *Metodologia e processo criativo em projetos de comunicação visual*. São Paulo. (tese de mestrado). Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27148/tde-04082006-120606/publico/metodo-criatividade.pdf> (acedido a 23/1/2019).

Pereira, S. E. M. S. (2012). *A tecelagem tradicional do Algarve. A última tecedeira da serra de Monchique* (Tese de mestrado). Disponível em [https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/3133/1/Tese Selma Silva Pereira.pdf](https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/3133/1/Tese%20Selma%20Silva%20Pereira.pdf) (acedido em 12/12/2018).

Quivy, R. & Campenhoudt, L. V. (1995). *Manual de investigação em ciências sociais* (4ªed.) [Trad. J. M. Marques, M. A. Mendes & M. Carvalho]. Lisboa: Gradiva.

Ribeiro, O. (1983). *Mediterrâneo, ambiente e tradição* (2ª ed.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Ribeiro, O. (1961). *Geografia e Civilização*. Temas Portugueses. Lisboa: Livros Horizonte.

Ribeiro, J. S. (coord.) (1991) *Tapeçarias de Portalegre*. Portalegre: Tapeçarias de Portalegre.

Riboldi, B. (s.d).Tapeçarias de Portalegre Candidatas a Património da Humanidade.Disponível em <http://www.conexaolusofona.org/tapeçarias-de-portalegre-candidatas-a-patrimonio-da-humanidade/> (acedido a 24/12/2018).

Rita, D. I. (2016). *Arte têxtil contemporânea e sustentabilidade*. (tese de doutoramento). Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/25106> (acedido em 10/10/2018).

Ruivo, I. S. (2010). Investigação em design : Interatividade entre metodologias profissionais e científicas. *INGEPRO - Inovação, Gestão e Produção*, 45-55. doi:10.1145/7

Santos, M. (2016). Os *stuccos* exteriores na região algarvia. *Pedra e Cal* (61), 16-20. Disponível em http://www.gecorpa.pt/Upload/Revistas/rev_61_artigo_16.pdf (acedido em 20/3/2019).

Santos, M., Pernão, J., Aguiar, J. & Costa, M. R. (2015). Uma leitura da arquitetura tradicional da região do Algarve do espaço urbano ao espaço rural: os repertórios dos ornatos em relevo e dos trabalhos em massa. *Promontoria Revista de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve*, 12 (12), 193-216.

Martins, S. C. (2014). Projecto TASA apresenta coleção inspirada nas mantas alentejans. Disponível em <http://projectotasa.com/das-mantas-para-a-mesa-geometria-cor-e-diaita/> 8a (acedido a 10/2/2019).

Sárquis, A. B., Glavam, A. K., Casagrande, J., Morais, A. S. A., Kiche, M.C. (2015). *Marketing sensorial na comunicação de marca: um ensaio teórico*. Disponível em <http://ucs.br/etc/revistas/index.php/RBGI/article/view/3614> (acedido em 08/1/2019).

Scolari, S.H. P. (2008). *Design e Emoção: um modelo de círculos de referências de emoções em Produtos*. Disponível em <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp083867.pdf> (acedido em 08/1/2019).

Sequeira, J. (2012). *Produção têxtil em Portugal nos finais da Idade Média*. (tese de doutoramento). Porto / Paris: Universidade do Porto e École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Stake, R.E. (2016). *A arte de investigação com estudos de caso* (4ª ed.) [Trad. A. M. Chaves] Lisboa: Fundação Clouste Gulbenkian.

Triviños, A.N.S. (1987). *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas. Disponível em http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Trivinos-Introducao-Pesquisa-em_Ciencias-Sociais.pdf (acedido em 2018, dezembro 13).

Tschimmel, K. (2011). *Processos criativos: A emergência de ideias na perspetiva sistémica da criatividade*. [Trad. Cláudia Gonçalves]. Lisboa: Escola Superior de Artes e Design.

Vasconcelos, L. A. L. (2009). *Uma investigação em metodologias de design*. Disponível em https://www.academia.edu/210533/Uma_Investigação_em_Metodologias_de_Design (acedido em 22/1/2019).

WEBSITES

Arte islâmica

http://www.santiagomacias.org/PUBL/ARTIGOS/Museu%20de%20Mertola_catalogo%20geral_2014.pdf

Comunicação visual

<https://dcv1anocc.blogs.sapo.pt/1538.html>

Designer de interiores

<https://www.cjc-interiordesign.com/pt/articles/sidewalk-heritage>

<https://www.cjc-interiordesign.com/pt/home/colecao-tapetes>

<https://www.facebook.com/Maria-Barros-Design-de-Interiores-162126726677/>

Empresas de tecelagem

<http://www.mtportalegre.pt/pt/>

<https://largodoscorreios.wordpress.com/2015/03/18/visita-guiada-manufactura-de-tapecarias-de-portalegre/>

<http://empresasmais.pt/online/tapecarias-que-criam-uma-simbiose-entre-design-e-tradicao/>

Estatística

<https://eco.sapo.pt/2017/11/09/textil-a-caminho-do-melhor-ano-de-sempre-nas-exportacoes/>

<https://www.portugaltextil.com/exportacoes-crescem-no-1o-trimestre/>

Estamparia de padrões

<https://www.youtube.com/watch?v=OSygQwn6h3o>

Entrevistas

<https://www.sabado.pt/vida/pessoas/detalhe/claudio-torres-mertola-tornou-se-grandiosa-porque-houve-aqui-uma-corrída-ao-ouro-ha-2700-anos>

<https://www.sabado.pt/vida/pessoas/detalhe/claudio-torres-portugal-pode-ajudar-a-desviar-a-juventude-magrebina-do-daesh>

<https://www.jn.pt/micro-sites/fazemos-bem/noticias/interior/a-historia-da-tapeteira-de-espinho-que-leva-arte-para-o-chao-das-lojas-dior-4081828.html>

Exposições de tecelagem

<https://www.facebook.com/tvguadianaoficial/videos/portalegre-exposição-de-tapeçaria-o-ponto-e-o-pixel/788352971350511/>

Homeing: <https://ferreiradesa.pt/pdf/catalogoLISBONROOTS.pdf>)

Fábricas de tecelagem

<https://www.youtube.com/watch?v=jGN3Bxb8tcw>

<http://www.conexaolusofona.org/tapeçarias-de-portalegre-candidatas-a-património-da-humanidade/>

<http://www.mtportalegre.pt/pt/noticias/view/9/tapeçarias-de-portalegre-levam-a-roma-pecarara-de-munari>

<https://www.youtube.com/watch?v=jGN3Bxb8tcw>

<https://www.tapetesbeiriz.pt>

<http://www.ledo.pt>

<https://ferreiradesa.pt/products.php?lgc=PT>

<http://www.lusotufo.pt>

<https://www.ecolaportugal.com/pt/home-2/>

<https://ferreiradesa.pt/newsdet.php?i=130&lgc=PT>)

<http://www.lusotufo.pt/index.php?id=17&tbl=noticias>

<https://www.ferreiradesa.pt/about.php>

Feiras e certames (design de interiores)

<http://homeing.exponor.pt/>

<https://www.homofaberevent.com/>

Galerias de tecelagem

<http://www.mtportalegre.pt/pt/galeria>

Investigação

<https://pt.scribd.com/doc/37937019/Quivy-e-Campenhoudt-Manual-de-Investigacao-em-Ciencias-Sociais>

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3122/2459>

Lojas

<https://www.timeout.pt/lisboa/pt/compras/as-melhores-lojas-de-decoracao-de-lisboa>

<https://www.timeout.pt/lisboa/pt/compras/dolival-casa>

<https://mom.maison-objet.com/en/category/rugs>

Platibandas

<https://www.sulinformacao.pt/2018/03/imagens-de-um-singular-algarve-as-platibandas/>

<https://gripedasaves.wordpress.com/2013/12/28/luz-de-tavira-arquitectura-tradicional-platibandas-algarve/>

https://www.facebook.com/filipe.dapalma.39/media_set?set=a.198242580649479&type=3

Prémios de design interiores

<https://retaildesignblog.net>

Revistas de decoração

<https://www.maison-objet.com/en>

<https://www.maison-objet.com/en/paris/news/maison-take-a-quick-preview>

Retalhistas de tapeçarias:

Jmnclagoa.com.pt

<http://www.fltap.pt/>

<https://www.europages.pt/empresas/Itália/Retalhista/tapeçaria.html>

Tecelagem

https://pessoasfronteirasobjetos.wordpress.com/?fbclid=IwAR24qgrzcs1bRMfd0Lm0U8SmfC5QrqUBIBP_taW6OACV2b6loqUGjz20T_8

<http://aervilhacorderosa.com/2010/10/mantas-alentejanas/>

<https://journals.openedition.org/medievalista/780>

<http://alcoutimlivre.blogspot.com/2011/02/mantas-de-la.html>

Tingimento de lã

<https://www.youtube.com/watch?v=Amb7sTcD3HE>

<https://ferreiradesa.pt/newsdet.php?i=146&lgc=PT>

Vendedores de tapeçarias

<https://www.homify.pt/profissionais/2488484/ias-tapeçarias>

<https://www.tapetao.com>

Projetos e associações

<http://louledesignlab.pt/residentes-e-incubados/>

<http://louledesignlab.pt/sobre/>

https://www.ccdr-alg.pt/site/sites/ccdr-alg.pt/files/recortes/20141008_tasa_portaljardim.pdf

<http://projectotasa.com/das-mantas-para-a-mesa-geometria-cor-e-diaita/>

<http://projectotasa.com/das-mantas-para-a-mesa-geometria-cor-e-diaita/>

APÊNDICES E ANEXOS

APÊNDICES

A - Tabela de pontos de tecelagem e suas características

B - Tabela esquemática sobre design relacional

C - Influências externas na tecelagem do Baixo Alentejo: a cultura islâmica

D - Entrevistas a criadores de projetos residentes no Loulé Design Lab

E - Inquéritos ao público-alvo do projeto DLUSA

F - Análise SWOT do projeto DLUSA

G - Estudos de logótipo para o projeto DLUSA

H - Meios de difusão do projeto DLUSA

I - Estudos para tapeçarias em bordado de Arraiolos

APÊNDICE A – TABELA – PONTOS DE TECELAGEM E SUAS CARACTERÍSTICAS.

TÉCNICAS DE TECELAGEM E OUTROS PONTOS	CARACTERÍSTICAS
Latch hooking	Esta técnica decorativa (engate de trava), utiliza as seguintes ferramentas: ganchos, tesouras, fios, lã, agulhas e tecidos diversos.
Tufado manual (Hand Tufted)	As carpetes de tufado manual nascem da simbiose entre técnica artesanal, design e alta tecnologia, o que nos abre um universo infinito de possibilidades, em termos de forma, tamanho, composição e estilo.*
Tecelagem manual (hand woven)	Tapeçarias são tecidas manualmente em teares horizontais. Versáteis e disponíveis tanto para interiores, como para exteriores.*
Ponto de nó ou Beiriz (hand knotted)	Exclusivos e facilmente adaptáveis aos estilos clássicos e contemporâneo, os tapetes de nó manual nunca perdem as suas características originais.*
Ponto de nó com laçada	O fio é trabalhado de uma forma contínua criando um efeito de laçada. Disponível em https://www.facebook.com/twohandstextilstudio/
Carapulo	“As colchas de carapulo têm a teia em linho e a trama em lã e os motivos são obtidos através da técnica dos puxados. Para além de serem particularmente bonitas, conjugam a frescura do linho com o aconchego da lã (...). O belíssimo azul indigo dos cobertores e das colchas é obtido através do anil (<i>indigofera tinctoria</i>).” Disponível em https://panosdaterra.wordpress.com/tag/tecelagem/
Pé de galo	O pé galinha é um desenho extremamente simples de executar em tear manual e nunca sai de moda. O pé de galo é um desenho bastante parecido, apenas um pouco maior.
Ponto de sarja	Este ponto tece-se com lançadeira usando lã, algodão ou linho. O resultado é um tecido mais grosso. Para executar este ponto no tear são necessários quatro liços e quatro tremedeiras (pedais). Para a confeção da mantas “ <i>montanhac</i> ” é utilizado a sarja quebrada. Oficina de Tecelagem de Mértola.
Ponto tafetá	O ponto tafetá é executado em tear usando a lançadeira. Este ponto é o mais básico e o mais importante; a partir deste conseguimos realizar diversos desenhos. Para tecer este tecido é necessário um tear com dois liços. O resultado é um tecido mais fino, utilizando os seguintes materiais: lã, linho, algodão.
Arraiolos (bordado)	“O chamado ponto de <i>Arraiolos</i> é um ponto cruzado oblíquo composto por duas meias cruces, uma das quais tem o dobro do comprimento da outra. Essas duas meias cruces, que formam um ponto de Arraiolos completo, fazem-se ambas dentro da mesma altura do tecido.” Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Tapete_de_Arraiolos

Tabela 1. Pontos de tecelagem e suas características.* (Adaptado Fábrica Ferreira de Sá. Disponível em <https://www.ferreiradesa.pt/products.php?p=handknotted>).

APÊNDICE B – TABELA ESQUEMÁTICA SOBRE DESIGN RELACIONAL

<p>DESIGN RELACIONAL</p> <p><i>Encontra-se numa nova fase, na terceira grande fase da história do design moderno: uma era de design relacional e contextual (...) caracterizada pelo interesse pelas metodologias relacionais. Andrew Blauvelt, em 2008, em Toward Relational Design</i></p> <p><i>Participar numa criação coletiva, como alguma coisa iniciada antes de nós que, presumidamente, continuará depois de nós e nos dá a impressão de uma força que passa através de nós. Italo Calvino, Furti ad arte</i></p>	
<p>INVESTIGAÇÃO EM DESIGN</p>	<p>- <i>Estudo do artificial. Segundo Herbert Simon;</i></p> <p>- <i>Visão Sistémica. Idem;</i></p> <p>- <i>Alcançar uma forma de conhecimento, na configuração, composição, estrutura, finalidade, valores e significado de coisas e sistemas realizados pelo homem. (Archer, 1981:30-47)</i></p>
<p>O PAPEL DO DESIGNER</p>	<p>- (...) <i>os designers deverão propor projetos orientados a ações destinadas a transformar situações existentes em situações desejadas. Herbert Simon, p.85.</i></p> <p>- (...) <i>a sua atuação opera sobre as representações culturais e, enquanto mediadores culturais, os designers necessitam de as traduzir – a tradução cultural, conceito que tem a sua origem na etnologia (...);</i></p> <p>- <i>O designer para traduzir tem que saber interpretar, desenvolvendo uma ação de criação de sentido que, por analogia, podemos considerar semelhante ao processo descrito por Roland Barthes (1967) para a criação de sentido num texto clássico: “O escritor deverá ir do significado para o significante, do contexto para a forma, da ideia para o texto, de paixão para a expressão. (Barthes, apud Hjelm, 2002);</i></p> <p>- <i>Os designers são os que imaginam para além do possível e, por isso, constroem através da poesia, novas dimensões do ser e novos rumos à história (Providência, 2012:37);</i></p> <p>- José Bartolo sublinha a atividade de mediador cultural do designer na atualidade nas suas relações com o não designer do seguinte modo:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>O designer será o agente de uma transformação efetiva de determinados aspetos da realidade.</i> 2. <i>Designer e não designer funcionam, dentro deste modelo, como “parceiros epistémicos” na construção política e social, devendo o designer assumir uma “objetividade forte” (Harding, 1991) (...) Tal objetividade permite dar conta eficazmente das diferentes – e porventura contraditórias – perspectivas, posições e motivações, que se confrontam numa dada situação social, que permite – numa palavra – ao designer o exercício de mediação (Bártolo, 2014 a in Vilar, 2014:107); (...) as formas de comunicação culturais – Live streaming, de partilha em rede – tornam as relações entre a produção e a receção imediatas, marcadamente relacionais, logo potencialmente reversíveis (Bártolo, 2014);</i> <p>- A atividade dos designers é tendencialmente relacional e contextual;</p> <p>- O exercício de mediação na era da informação – necessário à atividade do designer é exponenciado pelos próprios meios de comunicação integrando os recetores destinatários como Coautores;</p> <p>- Estes processos de Design relacional podem ser observados em muitos projetos, nomeadamente, (...) recorrendo às Técnicas Artesanais como chave de leitura para a valorização das identidades dos territórios;</p>

DESIGN INDUSTRIAL	<p>- <i>Design industrial consiste em projetar a forma do produto, isto é, integrar e articular todos os fatores que de um modo ou de outro participam do processo constitutivo da forma do produto. (...) alude-se tanto aos fatores relativos à utilização, à fruição e ao consumo individual ou social do produto (fatores funcionais, simbólicos ou culturais) como aos que se relacionam com a sua produção (fatores técnicos-económicos, técnico-construtivos, técnico-sistémicos, técnico-productivos e técnico-distributivos)</i> (Maldonado, 2009:14)</p> <p>- <i>(...) a actividade do Design, implica uma visão contextual da realidade e, uma vez que não é uma actividade autónoma, tal como o disse Maldonado, será necessariamente relacional.</i></p> <p>- <i>“O processo de tradução em Design terá que ser interativo, incremental e reflexivo explorando possibilidades. (...)”</i></p> <p>- <i>Não há soluções definitivas, mas sim evolutivas, que terão, no entanto, que ser desenvolvidas em função de contextos específicos (...) as acções rigorosamente definidas pelos designers resultam também elas circunstanciais, provisórias e, conseqüentemente sempre incompletas face às alterações de contexto que naturalmente acontecerão sempre;</i></p> <p>- <i>O uso da vida contemporâneo exige um saber essencialmente performativo, que ao invés de fundamentar pela razão o conhecimento seja capaz de promover a sensibilidade, os afectos e a intuição: o reencontro entre o ser humano e as origens</i> (Quental, 2009:113);</p> <p>- <i>O Design apresenta-se, deste modo, como um mediador cultural que através diversas abordagens da realidade – holística e simultaneamente epistemológica que a conhece e identifica; hermenêutica que a interpreta; ontológica que a traduz e transcria; e ainda fenomenológica que a comunica através de diversos meios – procura estabelecer interfaces de entendimento entre os vários actores que interferem numa determinada realidade;</i></p>
--------------------------	--

Tabela 1. Síntese de ideias chave contidas no capítulo “O design relacional” (pp. 83-105), em Albino (2014). (Todas as citações não identificadas pertencem a Cláudia Albino.)



Figura 1 – Diagrama-síntese de conceitos estruturantes (design relacional) acerca do projecto DLUSA, adaptado de Cláudia Albino em Albino (2014).

APÊNDICE C – INFLUÊNCIAS EXTERNAS NA TECELAGEM DO BAIXO ALENTEJO: A CULTURA ISLÂMICA

“Não é exagero dizer-se que a manta do Alentejo é provavelmente a mais antiga marca de origem, no panorama dos têxteis tradicionais portugueses, que sobreviveu até aos nossos dias. O seu fabrico terá começado por volta dos séculos XIII-XIV e manteve-se ininterruptamente até ao século XX, atravessando os sucessivos ciclos industriais.

A produção de mantas de lã está associada à prática da pastorícia, numa zona que se estende da Serra Algarvia até ao Baixo Alentejo, passando pelos concelhos de Mértola, Alcoutim, Castro Verde e Almodôvar. As iluminuras de um dos códices das Cantigas de Santa Maria, de Afonso X, datável do século XIII, sugerem que existiriam, já em tempos medievais, dois sistemas decorativos diferentes: a manta de riscas, objecto do quotidiano, e a manta grave, com figuras geométricas, na sua variante “*montanhac*”. Fiz o exercício de justapor as imagens das iluminuras com fotos actuais de mantas alentejanas e é espantoso verificar a persistência dos desenhos.” (Figura 1) Disponível em <https://panosdaterra.wordpress.com/2015/01/02/manta-do-alentejo-um-tesouro-textil-nacional/>).



Figura 1 – **A, C** – Iluminuras de um dos códices das Cantigas de Santa Maria, de Afonso X, datado do século XIII; **B** - Manta de riscas; **D** - Manta grave, “*montanhac*”. Disponível em <https://panosdaterra.wordpress.com/2015/01/02/manta-do-alentejo-um-tesouro-textil-nacional/> (acedido em 23/11/2018).



Figura 2 – (esquerda) - Manta “*montanhac*” de Mértola (foto: Autor desconhecido). (Disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/505318020678418617/>).

Figura 3 – (direita) - Pormenor da atual Manta “*montanhac*” (Oficina de Tecelagem de Mértola). (Disponível em <https://panosdaterra.wordpress.com/2015/01/02/manta-do-alentejo-um-tesouro-textil-nacional/>).

Como refere Cláudio Torres a propósito das mantas tradicionais do Baixo Alentejo

(..)a manta grave, principalmente na sua variante mais conhecida – “montanhac”, com funções mais decorativas e maior valoração social que lhe permite honras de altar nas belas iluminuras de Afonso X. Tanto um como outro entroncam, como vimos em tradições semelhantes das serras norte africanas, fazendo certamente parte de um mesmo e coerente conjunto morfológico. Contemporânea, temos uma outra linguagem decorativa que se filia nas mais longínquas volutas, curvas e contracurvas, gregas e espirais, gavinhas e eras [SIC], difundidas em todo o Mediterrâneo alexandrino e depois romano que, num processo imparável de geometrização, cobriu o tardo-romano de círculos tangentes, secantes ou inscritos, num emaranhado de restos vegetalistas que tiveram o seu último momento no zoo e fito-morfismo da arte cordovesa dos séc. IX e X. Neste sábio e racional entrelaçar da decoração palatina de Medina azahra, vemos ainda a grande escola dos centros urbanos orientais do Mediterrâneo. (1984, p.56 e 58).

(...) olhando para o modelo ‘montanhac’ percebe-se de imediato a ‘marca’ islâmica. Algumas das peças cerâmicas encontradas nas escavações arqueológicas de Mértola apresentam os mesmos estilos decorativos das mantas tradicionais. Temos aqui o exemplo de um alguidar [Figura 4] do período africano (s. XII-XIII), com uma barra ‘montanhac’. Mais uma vez, a justaposição não deixa dúvidas(...) Joana Sequeira, (2015). Panos da Terra História e tradição dos têxteis. Disponível em <https://panosdaterra.wordpress.com/2015/01/02/manta-do-alentejo-um-tesouro-textil-nacional/> (acedido em 14/1/2019).



Figura 4 – (esquerda) - Alguidar do período africano, com uma barra ‘montanhac’, séculos XII-XIII. (Museu de Mértola). Joana Sequeira, (2015). Panos da Terra História e tradição dos têxteis. Disponível em <https://panosdaterra.wordpress.com/2015/01/02/manta-do-alentejo-um-tesouro-textil-nacional/>

Figura 5 – (direita) – Manta grave, “montanhac”. Joana Sequeira, (2015). Panos da Terra História e tradição dos têxteis. Disponível em: (<https://panosdaterra.wordpress.com/2015/01/02/manta-do-alentejo-um-tesouro-textil-nacional/>)

Como refere Joana Sequeira acerca dos “Panos da Terra - História e tradição dos têxteis.”

Como resultado da antiga e intensa relação entre o Alentejo e a cultura do Norte de África, além de muitos outros aspetos culturais, podemos encontrar manifestações da cultura islâmica em registos gráficos decorativos dos mais diversos objetos utilitários. Os motivos geométricos presentes em cerâmicas islâmicas são aplicados noutros suportes, nomeadamente em mantas e colchas e noutros artefactos ligados à tecelagem, como rocas ou testeiras de mulas. Também na cultura algarvia podemos observar uma profusão de elementos decorativos geométricos a que não será certamente abusivo deduzir uma contribuição dessa herança do gosto decorativo islâmico, nomeadamente em platibandas e chaminés. Entre as geometrias que povoam esse imaginário coletivo encontramos, por exemplo: losangos, triângulos, “noivas”, “x”, linhas quebradas (zig-zag) ou elementos circulares sobrepostos. Joana Sequeira, (2015). Panos da Terra História e tradição dos têxteis. Disponível em (<https://panosdaterra.wordpress.com/2015/01/02/manta-do-alentejo-um-tesouro-textil-nacional/>).

O conjunto de figuras que aqui apresentamos constitui uma primeira síntese exemplificativa da busca de analogias artísticas e referências gráficas que servem de estudo base ao trabalho para futuras criações artísticas aplicáveis às tecelagens DLUSA.

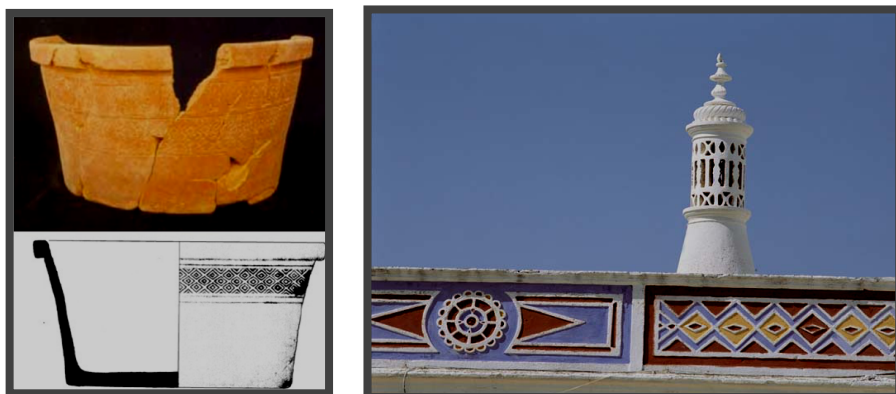


Figura 6 — (esquerda) — Alguidar islâmico (séculos XII-XIII), com decoração incisa e impressa (Museu de Mértola). (Disponível em <https://panosdaterra.wordpress.com/2015/01/02/manta-do-alentejo-um-tesouro-textil-nacional/>)

Figura 7 — (direita) - Platibanda de casa tradicional algarvia (Olhão) com pormenores geométricos, nomeadamente uma barra sequencial de losangos. (Disponível em <https://folhadodomingo.pt/historiador-francisco-lameira-lembra-que-a-chamine-rendilhada-nao-e-a-tradicional-algarvia/>)



8

9

10

11

Figuras 8 a 11 — Elementos decorativos com semelhanças formais.

Figura 8 — Peça de cerâmica islâmica do castelo de Silves. Disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA17/isabelinacio1703.html>.

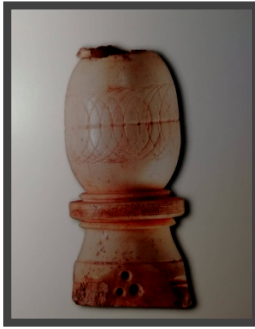
Figura 9 — Pormenor de platibanda da casa algarvia (lágrima), Almancil. (foto: autor desconhecido).

Figura 10 — Chaminé algarvia de 1910, com decoração similar, Travessa da Caridade em Tavira. (foto: Margarida dos Santos).

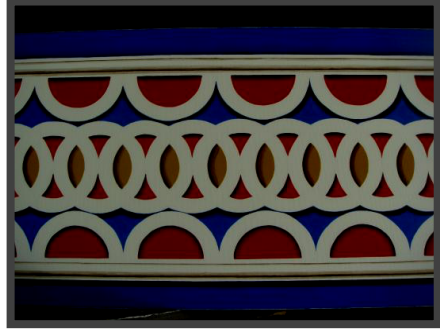
Figura 11 — Pormenor de platibanda, Desbarato, Santa Catarina da Fonte do Bispo. (foto: Margarida dos Santos).



12



13



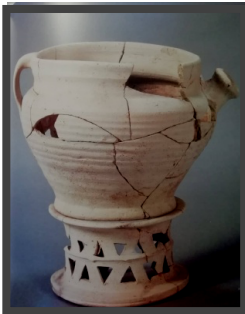
14

Figuras 12 a 14 – Elementos decorativos com semelhanças formais.

Figura 12 – Casa algarvia com platibanda, Cacela. (foto: Margarida dos Santos).

Figura 13 – Fragmento de Torre de Roca em osso trabalhado, (Séculos XII/XIII). (Museu Islâmico de Tavira).

Figura 14 – Platibanda de casa Algarvia, (Campinas de Faro). (foto: autor desconhecido).



15



16



17

Figuras 15 a 17 – Elementos decorativos com semelhanças formais.

Figura 15 – Suporte de Bule (século XII – XIII). (Museu Islâmico de Tavira).

Figura 16 – Sanaa, uma das maiores cidades de terra do Iémen. (Disponível em https://run.unl.pt/bitstream/10362/5080/1/Trindade_2008.pdf).

Figura 17 – Muro de casa algarvia, Cacela, estrada N125. (foto: Margarida dos Santos).

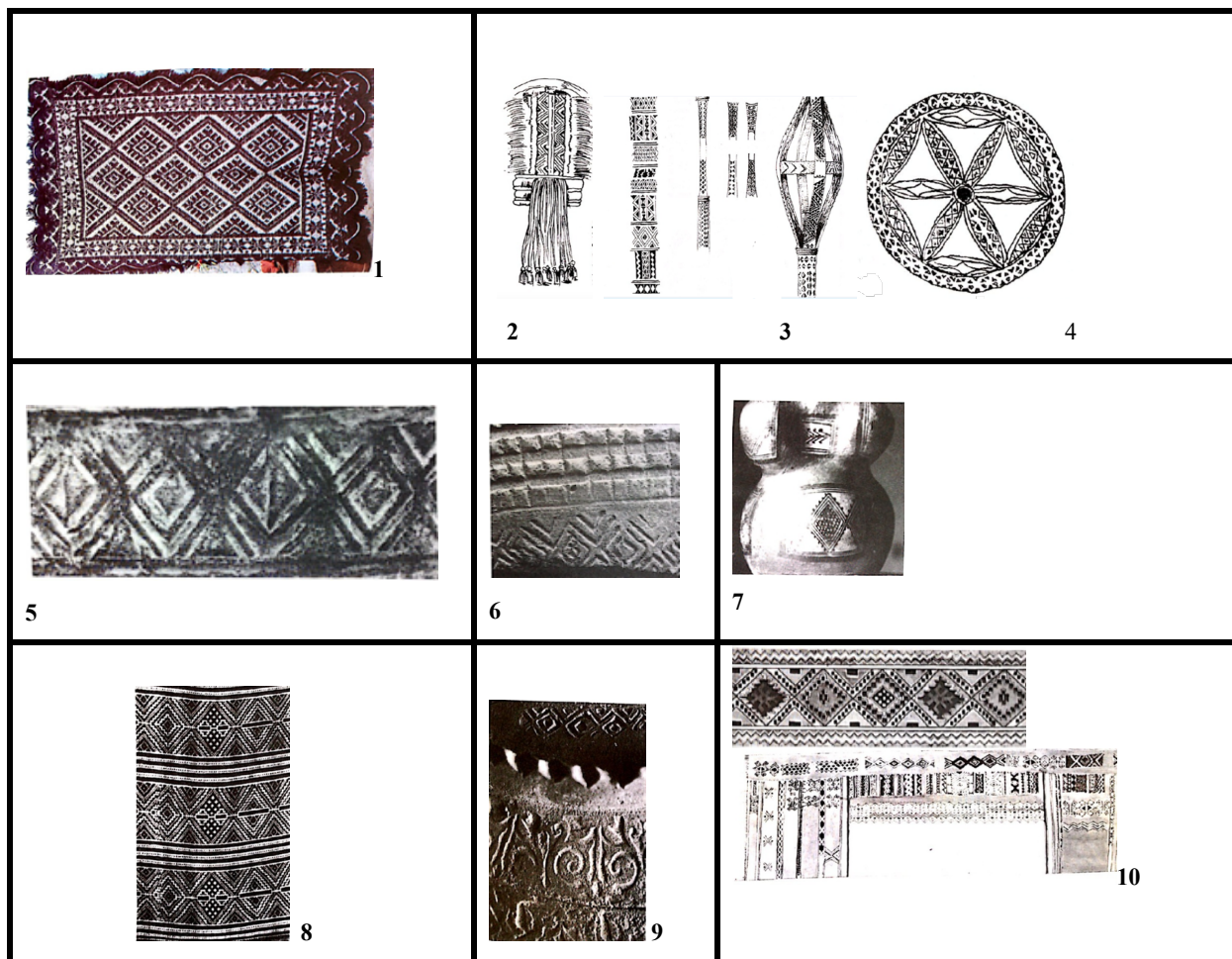


Tabela 1 – Decorações geométricas existentes na cerâmica e tecelagem islâmicas, sobreviventes até à atualidade através de diversas aplicações em objetos do quotidiano. (Figuras: Cláudio Torres. Disponível em <https://www.scribd.com/doc/167415067/Mantas-Tradicionais-do-Baixo-Alentejo>).

Figura 1 – Colchas de carapulo do Baixo Alentejo (Séc. XVII e XVIII).

Figura 2 – Testeira de mula do Baixo Alentejo (segundo Sebastião Pessanha, *Terra Portuguesa*).

Figura 3 – Roca da Serra algarvia em madeira (segundo Fernando Galhano, *Objetos e alfaias decoradas*, Junta de Investigação do Ultramar, Lisboa, 1968).

Figura 4 – Cossoiro do Baixo Alentejo.

Figura 5 – Peça de cerâmica islâmica vidrada, provavelmente utilizada como elemento decorativo arquitetónico (Museu de Mértola).

Figura 6 – Bordo de um alguidar islâmico com decoração incisa e impressa (Museu de Mértola).

Figura 7 – Peça de cerâmica popular da Kabília (Argélia).

Figura 8 – Motivo decorativo de uma manta de Laghouat (Argélia).

Figura 9 – Fragmento de talha islâmica não vidrada, onde se nota no registo inferior a culta decoração vegetalista mediterrânica e no registo superior o arcaico entrançado de losangos (Museu de Mértola).

Figura 10 – Esteira e manta de Bouthaleb (Argélia).

<p>ACHADOS ARQUEOLÓGICOS ISLÂMICOS DE TAVIRA</p>				
	1	2	3	4

Figura 1. “Fragmento de Talha. Séculos XII/XIII d.C.; cerâmica. Palácio da Galeria em Tavira. Fragmento de talha constituído por asa e bojo. A face externa apresenta decoração estampilhada a vidro verde. A decoração surge na totalidade do fragmento, em posição horizontal, apresentando motivos arquitetónicos, geométricos e fitomórficos. Macias, Santiago (1996) – Mértola Islâmica. Estudo Histórico – Arqueológico de Mértola. Maria Maia, Manuel Maia.”;

Figura 2. “Fragmento de talha. Séculos XII/XIII d.C.; cerâmica, BNU, em Tavira. Fragmento de pança de talha. A face exterior encontra-se vidrada a verde, enquanto a interior apresenta uma aguada de cor alaranjada. A decoração é estampilhada com motivos arquitetónicos e fitomórficos, dispostos na horizontal. Maria Maia, Manuel Maia.”

Figura 3. Fragmento de bordo de talha. Séculos XII/ XIII d.C.; Cerâmica. BNU em Tavira. Fragmento de talha correspondente à zona do bordo. Face externa vidrada a verde dourado e decorada com motivos geométricos na parte superior do bordo, abaixo, abaixo da qual é visível uma cartela com motivos epigráficos.

Figura 4. Fragmento de tampa. Séculos XII/ XIII d.C.; cerâmica. BNU em Tavira. Tampa hemisférica achatada, com fecho hermético, como a superfície externa vidrada a verde com tons dourados. A peça apresenta decoração incisa geométrica e fitomórfica. A face interna encontra-se esmaltada a branco. Gomes, Rosa Varela (1991). “Cerâmicas islâmicas do Castelo de Silves”. Xelb. 1. pp. 122. Maria Maia, Manuel Maia.

Tabela 2 – Decorações geométricas e peças de cerâmica islâmica, análogas a platibandas e chaminés de casas algarvias.

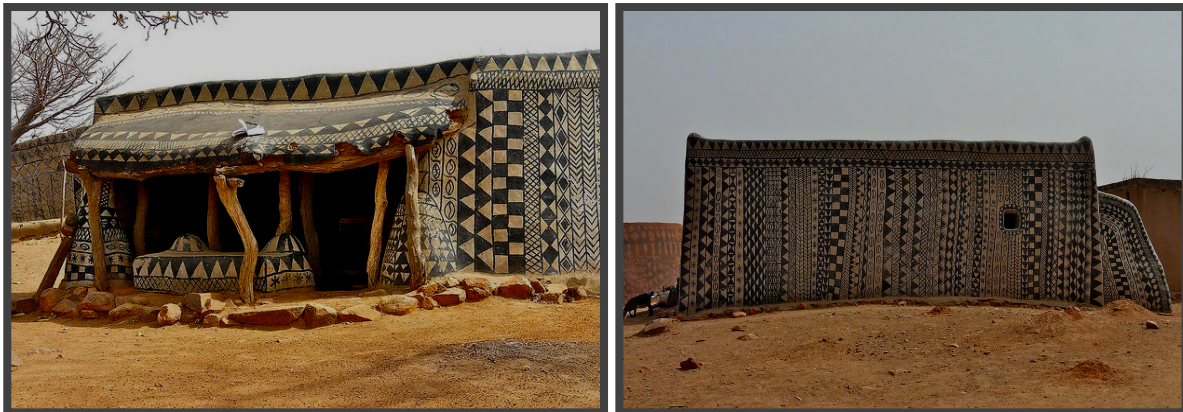


Figura 18 – Manta de lã de Mértola (foto: autor desconhecido). Decoração em espiga. (Disponível em <http://www.vozda planicie.pt/noticias/mantas-de-la-de-mertola-com-ig>) (acedido em 2/12/2018).



Figura 19 – Cerâmica Berbere. Representação de sequência de losangos (foto: autor desconhecido).

Em escavações arqueológicas foram descobertas as mais antigas obras de arte de África ligadas a estes chamados Proto mediterrânicos, que estão na origem das maravilhas artísticas do Neolítico. Estão mesmo, e este facto é importante, na origem da arte berbere. Existe uma similitude entre estas decorações capsianas ou neolíticas e as que os berberes usam ainda hoje nas suas tatuagens, tecelagens e pinturas em cerâmica ou nas paredes, que é difícil rejeitar toda a continuidade neste gosto pela decoração geométrica. Frederico Mendes Paula (2016). História de Portugal em Marrocos. Disponível em <https://historiasdeportugalemarrocos.com/2016/09/03/os-berberes/>. (acedido em 20/12/2019).

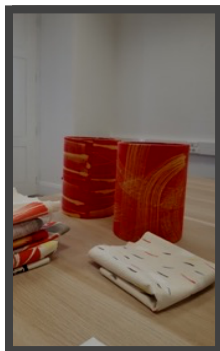


Figuras 20 (esquerda); **21** (direita). Habitação e mausoléu decorados do povo Kassena, Burkina Faso (fotos: Rita Willaert) Rita Willaert (2014). O povo kassena e as obras de arte em que habitam.

Disponível em: <https://culti-e-popi.blogspot.com/2014/09/o-povo-kassena-e-as-obras-de-arte-em.html>.

APÊNDICE D – ENTREVISTAS A CRIADORES DE PROJETOS RESIDENTES NO LOULÉ DESIGN LAB

CATARINA GUERREIRO (grafismos e padrões para têxteis), Loulé Design Lab



Em que consiste o projeto?

O meu projeto chama-se Grafismos e Padrões. A minha formação é em design gráfico e eu especializei-me em design de padrões para têxteis. O meu projeto pretende interceptar esses dois mundos: o grafismo e os padrões para têxteis. O projeto tinha uma série de linhas de intenções que partiam sempre do desenho do padrão, o que pode ser feito quer desenvolvendo artesanalmente uma linha de têxteis quer tentando fazer padrões e trabalhar com indústrias locais. Os focos eram esses, mas entretanto mudei de ideias: o que eu queria mesmo fazer era criar a estamperia artesanal. Em última instância, vender o produto a metro, a que cada pessoa daria ao tecido a vida que quisesse, só que, para aliciar e testar a adesão decidi fazer um produto para ver como podem os meus tomar vida. Então pensei explorar o mercado da decoração e comecei por fazer almofadas e *abat-jours* e oferecer então aos clientes essa possibilidade da compra do tecido a metro. Tenho uma ligação muito afetiva com o meu trabalho; gosto muito do que faço, mas não sei se as outras pessoas terão as mesmas reações, o que é assustador, mas penso que seja apenas nesta fase inicial.

Que motivações, inspirações e influências a levaram a criar o mesmo? Exemplos de outros projetos?

Estou a pensar fazer uma leitura minha do que é Loulé. Somos influenciados por tudo o que nos rodeia e o contexto humano também é muito importante. Como estive ausente de Portugal 8 anos, pensei também criar um padrão que refletisse essa minha viagem, o que talvez venha a

fazer mais tarde. No fundo, o que me inspira é o ato de criar, de descobrir técnicas, de explorar, ver o trabalho dos outros designers...

De que forma o contexto geográfico, ou seja o território onde opera, influencia o projeto?

[Respondido atrás.]

Que dificuldades encontrou no lançamento e desenvolvimento do projeto?

As dificuldades vêm principalmente da insegurança e das dúvidas em relação ao sucesso do projeto e à aceitação pelas pessoas do que pretendo transmitir. O risco, inclusive financeiro, também é uma dificuldade.

Na sua opinião, de que forma o design se relaciona com o património?

Os padrões estão presentes no património, isto é, se observar com esse olhar. Existe uma relação física e simbólica.

Como classifica as peças desenvolvidas?

São objetos decorativos, têxteis de estamperia artesanal aplicados em produtos funcionais para o lar.

A que materiais e técnicas recorre preferencialmente?

Os materiais são os tecidos. Atualmente estou a utilizar uma técnica chamada *discharge*, que consiste em retirar o corante com um produto descolorante. Vou também utilizar a pintura direta sobre tecido, com pigmentos, a serigrafia, eventualmente o *block print*.

Que importância têm as questões de sustentabilidade no projeto?

Com o têxtil não é fácil. No uso da cor utilizam-se pigmentos químicos. O que pretendo fazer é utilizar algodão orgânico, tecidos naturais (ex: linho) e utilizar ao máximo produtos de comércio local.

Existem, ou existiram, parcerias com artesãos? Quais?

Ainda não pensei em parcerias. Talvez no desenho do produto. Está em aberto. Mas, por exemplo, os *abat-jours* foram executados por uma senhora em trabalho manual. Nesse sentido

poderá ser considerada uma artesã, apesar de fazer algo que não consideramos propriamente artesanato.

Como descreve essa experiência de trabalho em comum? Que pontos de ligação existem ou existiram?

Fiquei admirada e muito agradada, de haver aqui (Almancil) alguém que fosse capaz de executar esse trabalho.

Quais os pontos positivos e negativos dessa(s) parceria(s)?

Positivo: já referido. Negativo: senti que são mundos diferentes e questionei se me poderia ensinar e ela sentiu isso como uma certa ameaça ao seu trabalho, talvez por me ver como um cliente que perderia se me ensinasse.

Identifique as maiores virtudes do trabalho em comum entre designer e artesão?

[Respondido atrás.]

De que modo o design de comunicação pode qualificar e promover o património cultural?

Pode ajudar com novas leituras, a conferir maior eficácia na comunicação de experiências e pode ser uma ferramenta para fazer releituras do património e sensibilizar para a sua importância.

Acerca da implementação do produto no mercado quais foram os passos iniciais?

Primeiro o desenvolvimento do produto, depois penso recorrer à loja *pop-up* para a promoção inicial e contactos com decoradores locais, além da promoção *on-line*.

Que balanço faz do trabalho desenvolvido até aqui?

Ainda não há muito balanço a fazer, mas o facto de estar aqui (Loulé Design Lab) já é muito positivo.

Que ambições futuras para o projeto?

Ter um espaço físico e ter pessoas a trabalhar comigo com técnicas manuais.

Para a continuidade do projeto encara a possibilidade de novas parcerias com artesãos?

Sim.

MANOLI ORTIZ (Estampagem têxtil e feltro), Loulé Design Lab



Em que consiste o projeto?

Utilizar a *Cistus ladanifer* (esteva) em estampagens naturais e concretizar a parte de marketing (embalagens, marca, *website*...).

Que motivações, inspirações e influências a levaram a criar o mesmo? Exemplos de outros projetos?

A motivação de utilizar a matéria-prima local: as plantas (a esteva é uma planta típica do Sul), encontrar-me com designers e trocar ideias.

De que forma o contexto geográfico, ou seja o território onde opera, influencia o projeto?

Vivo numa reserva natural [Sítio Classificado] onde se encontram mais de 500 plantas medicinais. Ao falar do meu projeto divulgo também o sítio da Rocha da Pena – Penina, muito visitado por turistas a fazer caminhadas ou escalada.

Que dificuldades encontrou no lançamento e desenvolvimento do projeto?

Até agora nenhuma dificuldade.

Na sua opinião, de que forma o design se relaciona com o património?

A utilização de plantas locais e a publicidade ao sítio.

Como classifica as peças desenvolvidas?

Memórias das plantas.

A que materiais e técnicas recorre preferencialmente?

Tecidos de linho, algodão e seda, papel de algodão e plantas.

Que importância têm as questões de sustentabilidade no projeto?

Total. Utilizo água da nascente, plantas locais e não importo nenhum material.

Existem, ou existiram, parcerias com artesãos? Quais?

Sim. Os que trabalham a madeira e os tecidos.

Como descreve essa experiência de trabalho em comum? Que pontos de ligação existem ou existiram?

Muito positiva. São todos projetos sustentáveis.

Quais os pontos positivos e negativos dessas parcerias?

Positivo: criações mistas. Negativo: encontrar o equilíbrio certo do preço de venda.

Identifique as maiores virtudes do trabalho em comum entre designer e artesão?

Nunca faltam ideias.

De que modo o design de comunicação pode qualificar e promover o património cultural?

Sensibilização para que as plantas são matéria viva e divulgação da flora que se encontra na Rocha da Pena.

Acerca da implementação do produto no mercado: quais foram os passos iniciais?

Procura de um logo ou de uma marca.

Que balanço faz do trabalho desenvolvido até aqui?

Crescente e profissional.

Que ambições futuras para o projeto?

Criar peças fixas que estejam sempre à venda (também *on-line*). Exemplos: almofadas e lâmpada portátil.

Para a continuidade do projeto encara a possibilidade de novas parcerias com artesãos?

Sim. Dessa forma pode-se melhorar a divulgação.

MARGARIDA CARTAXO (tecelagem tradicional), Loulé Design Lab



Em que consiste o projeto?

Criação de padrões de tecidos, com motivos inspirados no património e cultura locais (desenhos das platibandas, etc.), com o objetivo de criar objetos têxteis de pequenas dimensões, como por exemplo bolsas, capas para cadernos, cortinas para vidros de pequena dimensão, utilizando, sempre que possível, fibras naturais: linho, lã, algodão, seda ou cânhamo e experimentar utilizar outros materiais da região, como a palma.

SANDRA LOURO (*LikeCork*), Loulé Design Lab



Em que consiste o projeto LIKECORK?

Criação de mobiliário e acessórios para casa em que a cortiça é o material principal e é conjugada com diferentes materiais, de forma a retirar o melhor partido das propriedades da cortiça e dar nobreza e dignidade a uma material-prima tão portuguesa.

Que motivações, inspirações e influências a levaram a criar o mesmo? Exemplos de outros projetos?

Gosto particularmente pelo material, por todas as características e potencial que tem e por uma relação afetiva familiar. Influência na cultura do Algarve, sobretudo, nas coisas simples do quotidiano algarvio – fechaduras das portas, gradeamentos e cantarias das portas e janelas, platibanda e trabalhos de massa, ladrilhos do chão, mobiliário antigo, calçada Portuguesa, etc.

De que forma o contexto geográfico, ou seja, o território onde opera, influência o projeto?

Tem a ver com a cultura onde nasci, o que olhamos diariamente e como olhamos. Os materiais e os recursos que temos à nossa volta e como designer, aprendi a utilizar esses recursos, matérias e a saber olhar.

Que dificuldades encontrou no lançamento e desenvolvimento do projeto?

Foi-se desenvolvendo lentamente, à medida da disponibilidade e da criatividade, nada de esforço, porque a meta não é o negócio, mas sim uma realização pessoal.

Na sua opinião, de que forma o design se relaciona com o património?

O design expressa o olhar, a vivência e o sentimento daquele que desenha (designer) sobre o património.

Como classifica as peças desenvolvidas?

Minhas.

A que materiais e técnicas recorre preferencialmente?

Depende dos objetivos pretendidos, mas desde a produção manual à maquinaria de CNC.

Que importância têm as questões de sustentabilidade no projeto?

Procuramos trabalhar com a cortiça, que já por si é uma matéria prima renovável, e reciclável e com outras matérias primas da terra com as mesmas características.

Existem, ou existiram, parcerias com artesãos? Quais?

Trabalhamos com artesãos e a indústria, de modo a conseguir tirar o partido que queremos das peças. Assim, de artesãos temos a Olaria Algarvia (barro) a Oficina de (Caldeireiro) de Loulé – (cobre), Domingos Vaz (cestaria), Odete (empreita).

Como descreve essa experiência de trabalho em comum? Que pontos de ligação existem ou existiram?

Tem que se conseguir extrair a experiência do artesão e leva-lo a trabalhar mais além, o que ainda não experimentou, mas que, pela sabedoria que tem, vai conseguir fazer, embora ele próprio por vezes nem acredite. Para nós é um desafio e para o artesão também. Esta partilha faz-nos crescer juntos e alegrar-nos juntos.

Quais os pontos positivos e negativos dessa(s) parceria(s)?

Negativos, é que os artesãos não são máquinas e os processos de produção são demorados e nem sempre com o nível de perfeição exigido, nem quantidades necessárias.

Positivos, é sempre uma aprendizagem em conjunto e descoberta.

Identifique as maiores virtudes do trabalho em comum entre designer /artesão?

[Respondido atrás.]

De que modo o design de comunicação pode qualificar e promover o património cultural?

Dá informação sobre a peça final e valoriza a inspiração.

Acerca da implementação do produto no mercado quais foram os passos iniciais?

Mostrar e promover o produto em feiras e exposições.

Que balanço faz do trabalho desenvolvido até aqui?

É um trabalho de que me orgulho muito!

Que ambições futuras para o projeto?

Conquistar mais mercado e dar às pessoas peças que lhes sejam úteis e gostem de utilizar.

Para a continuidade do projeto encara a possibilidade de novas parcerias com artesãos?

Sim claro, o artesanato português e algarvio é de extrema qualidade.

SOFIA CORREIA (OFICINA POETA AZUL), Loulé Design Lab



Em que consiste o projeto Oficina Poeta Azul?

A Oficina Poeta Azul cria produtos que são peças que têm o objetivo de ser também ferramentas a que nós chamamos ferramentas do devaneio. Peças em que haja uma interação com o utilizador e que tenham uso, mas que também sejam bonitas o suficiente para que sejam consideradas peças. São ferramentas e peças ao mesmo tempo e têm três desafios: usar materiais naturais e locais, o mais possível.

Esta peça, por exemplo?

Esta embalagem é das cartolinas do Prado da Lousã, uma das fábricas mais antigas da Europa. Depois temos o burel da Serra da Estrela, que é um feltro artesanal de ovelha-bordaleira e um tecido de cortiça com aglomerado. Também usamos madeira de oliveira, proveniente de podas agrícolas. O nosso projeto é um elogio ao mundo rural.

O segundo desafio é o uso das ferramentas tecnológicas: nós temos cruzado esses materiais com o design digital.

Portanto, vocês têm as texturas e as geometrias, inspiradas no património, e passam-nas para o computador?

O nosso design é decidido ao computador. Os desenhos e os padrões são feitos ao computador.

Alteras as composições ou és fiel aos originais?

Esse é o terceiro aspeto: os padrões que usamos são padrões do património. No início começámos a fazer só detalhes arquitetónicos (eu e o meu marido somos arquitetos e foi o que nos interessou inicialmente). Também detalhes mais conversáveis: os das platibandas, dos azulejos, dos ladrilhos, dos cunhais, calçadas, chaminés, etc. Nós decidimos fazer coleções para chamar a atenção para a diversidade existente no Algarve. Em vez de fazermos um pouco de cada, decidimos fazer coleções: temos as coleções dos azulejos, dos ladrilhos, das platibandas (dos padrões contínuos e dos adornos), dos cunhais... Quisemos dar muita atenção a cada grupo porque no Algarve há muita diversidade.

Outra coisa que quisemos fazer, apesar da minha tendência ser mais *funk* e de poder misturar uns com os outros, foi seguir a fidelidade aos padrões: não alterar por nada os padrões que escolhemos (agora também temos os peixes, a que chamamos Coleção Lota de Quarteira). A nossa interpretação do padrão, a nossa criatividade artística, vai ser posta em último lugar. Isso eu posso fazer em casa, mas na Oficina Poeta Azul não. Vamos ser vias de transmissão desse património. O objetivo é somente a transformação do desenho original em peça. Isso sim, requer muitas alterações, mas são alterações técnicas com o objetivo de serem o mais subtil possível e o mais fiel ao padrão, para que a pessoa possa experienciar o que eu imagino que os meus avós experienciavam. Essa é a minha motivação para este projeto: trazer para o nosso quotidiano e para o nosso futuro, para o futuro dos meus filhos, a riqueza gráfica que existia no tempo dos meus avós. Porque eu vivi em Nova Iorque 10 anos, comecei a criar lá os meus filhos, e senti falta disto. Embora seja uma cidade muito rica em muitos aspetos, faltava-lhe estes. Então comecei a fazer

pequenos jogos para eles mostrarem na escola a falarem da cultura portuguesa. Assim, com a Oficina Poeta Azul queremos que qualquer pessoa possa ter estes objetos, os possa usar, mas que no seu quotidiano, na sua vida contemporânea, possa experienciar essa riqueza.

Estas peças têm um objetivo de decoração ou para além disso poderão ser usadas, neste caso, como bases?

Elas são, antes de mais, bases para quentes. No entanto, poderão ser, como antes também se fazia, penduradas nas paredes, sendo portanto objetos decorativos. E há pessoas que lhes dão outras utilizações. É isso que nós queremos: que as peças ganhem vida nas mãos das outras pessoas. Por exemplo, com os carimbos podem fazer-se muitas criações. Essa é a peça mais ferramenta das nossas criações. Mas todas as peças têm essa função.

Que motivações, inspirações e influências a levaram a criar o projeto? Exemplos de outros projetos?

Fazer uma ponte entre o tempo dos meus avós, o Algarve dos meus avós. Criar pontes com esse Algarve com o qual eu me conseguisse relacionar. Como sou muito visual, muito gráfica e gosto de objetos, foi esta a forma de o fazer. Foi essa a inspiração.

Esta não é a primeira marca que eu tento ter. Tive uma em Nova Iorque, onde por termos acesso a material (restos) de fábrica, começámos um pequeno projeto e sabíamos que queríamos ter uma oficina quando viéssemos para Portugal. Inicialmente era para fazer pesquisa para a arquitetura e depois era para prestar serviços, mas rapidamente, tendo as ferramentas todas e a mestria das ferramentas (demorámos muito tempo a pesquisar tudo o que podíamos fazer com a nossa máquina a laser, que é neste momento a ferramenta que temos). Foi também a ferramenta que influenciou o que nós conseguimos fazer. Por isso é que estes objetos são todos pequenos. Também o facto de podermos criar um produto imediato. Temos uma ideia, podemos logo testá-la e podemos, em muito pouco tempo, criar a embalagem. Fazemos tudo na nossa oficina. Temos capacidade para muito rapidamente fazer protótipos, testar e criticar. É muito usual os nossos modelos preferidos não serem os escolhidos. Se há uma peça de que gostamos demasiado, é porque ela está em desequilíbrio no projeto e portanto tem que sair do grupo e, geralmente, é sacrificada porque o nosso produto é uma coleção. As peças têm que ter harmonia.

As impressões nas embalagens,, também são feitas por vós?

Sim, na nossa própria impressora. Nós utilizamos ferramentas diversas, desde muito simples e arcaicas a muito sofisticadas como a impressora 3D.

E as impressões na madeira?

São carimbadas por nós, com os carimbos que fabricamos, numa borracha própria para laser. Neste caso, não é um material natural e local, mas é o mais indicado para fazer carimbos para papel. No caso de carimbos para cerâmica, que também fazemos, já pode ser em madeira.

De que forma o contexto geográfico, ou seja o território onde operam, influencia o projeto?

Influencia bastante. Nós viemos para cá morar há 5 anos, temos 3 filhos e temos que andar muito de carro. Todas estas platibandas estão no nosso percurso quotidiano. Também já aconteceu fazermos sessões fotográficas a pé, mas a maior parte dos nossos projetos surgem quando estamos a fazer a nossa vida e vemos as platibandas e começamos a fotografá-las, para fazermos as nossas coleções, para podermos fazer a seleção dos projetos, para experimentar. As réguas foram um dos projetos iniciais.

Que dificuldades encontrou no lançamento e desenvolvimento do projeto?

Quando iniciámos a nossa ideia pensámos vender só para lojas. Isso foi uma dificuldade porque estávamos numa área geográfica muito contida e as lojas precisam de uma área muito mais vasta, devido à competitividade entre elas. Além disso, as lojas têm os seus próprios desafios financeiros e por vezes não é compatível com ter o nosso projeto numa determinada loja. Ter os produtos na loja à consignação não é praticável e o outro método exige o investimento da loja: é como uma parceria em que eu ofereço um bom preço à loja, mas em troca quero as coisas bem expostas. Esse tipo de trabalho demora muito tempo a fazer.

Outra dificuldade que estamos a ter é a criação do *website*. Dificuldade no sentido conceptual e porque na realidade gostamos mais de fazer as outras coisas relativas ao projeto. Mas temos que ser nós a fazê-lo. Temos que nos “amarrar à cadeira” e fazer. Outros desafios são o projeto ter que crescer, existir um espaço físico, ter um *stock* para o *website*, saber quem vai gerir isso diariamente. O desafio do projeto é sermos apenas dois e não a tempo inteiro; paralelamente, também temos outra marca: a *Make Mais*, que presta serviços; ajuda outras pessoas a desenvolver produto.

Como classifica as peças desenvolvidas?

Falta resposta.

A que materiais e técnicas recorre preferencialmente?

[Respondido atrás.]

Que importância têm as questões de sustentabilidade no projeto?

Há uma preocupação de sustentabilidade do projeto a nível ecológico (utilização de madeira de podas, utilização de materiais locais...).

A sustentabilidade financeira também é muito importante. Quando produzimos os nossos objetos, a definição dos tamanhos tem a ver com a divisão dos materiais, a forma como nos chegam, como fazemos os cortes: tem uma relação com a forma como os vamos executar. A produção é muito metódica, ou não conseguiríamos ter estes valores (não necessariamente muito baratos mas acessíveis a qualquer pessoa).

Existem, ou existiram, parcerias com artesãos? Quais?

Como descreve essa experiência de trabalho em comum? Que pontos de ligação existem ou existiram?

Não lhe chamo parcerias. Não são parceiros: nós pomos todo o risco, todo o investimento. Temos colaboradores; queremos muito trabalhar com outras pessoas. Para crescermos, em vez de termos um trabalhador na nossa oficina, desenvolvemos produtos que não conseguimos fazer sozinhos. Por exemplo, as bases dos carimbos dos peixes são de cerâmica; logo, temos que trabalhar com ceramistas. Uma parte do projeto é feita na oficina de barro do Loulé Criativo. Na cosedura dos cadernos trabalhamos com encadernadores, artesãos locais. Para as serigrafias também recorremos a colaboradores.

Quais os pontos positivos e negativos dessas parcerias?

Pontos positivos: termos o trabalho feito, ou seja, haver tarefas com que não temos que nos preocupar. Pontos negativos: nem sempre essa relação corre bem, principalmente quando a pessoa com quem trabalhamos ainda não tem a prestação de serviços bem desenvolvida.

Desafios que têm corrido bem são puxarmos os limites, pedir às pessoas coisas que normalmente não fazem. Temos trabalhado com pessoas muito profissionais, que conseguem fazer experiências para tornar as coisas possíveis e comunicar connosco até onde podemos ir (ex: as barras de barro

que são as bases dos nossos carimbos são muito grossas e geralmente o barro vermelho é mais fino. Estamos a puxar muito os limites. É um desafio para o ceramista. O detalhe dos peixes também teve de ser corrigido digitalmente para poder corresponder aos desafios da serigrafia.

Identifique as maiores virtudes do trabalho em comum entre designer e artesão?

É difícil responder a isso, porque não somos designers de formação, mas arquitetos, e tentamos não fazer demasiado design, tanto que as nossas peças são minimalistas a nível de design, o que tem a ver com a ferramenta que utilizamos. Esta vai definir o design. Uma platibanda, como se tivesse sido arrancada da parede: os limites são definidos pelo material, pela técnica e a própria platibanda; portanto, não é uma forma inventada por nós. Mas nós não somos a favor dessa tensão entre o designer e o artesão, que é uma questão que se tem levantado muito. Nós também somos artesãos. Se não fizéssemos estas peças na nossa oficina, o projeto Oficina Poeta Azul não poderia existir. Se nos puséssemos a desenhar e depois entregar a um artesão, não conseguiríamos esta diversidade. Quando pedimos um trabalho a um colaborador nós pedimos uma tarefa muito específica, porque nós já preparámos o trabalho todo. Pedimos uma prestação de serviços altamente profissional.

De que modo o design de comunicação pode qualificar e promover o património cultural?

Temos essa ambição enorme nos nossos projetos. Por exemplo, nestas bases de copos que são as rosáceas centrais das platibandas, são quatro diferentes porque queremos dar essa intenção de diversidade. Quando eu mostro as peças às pessoas, num evento, se de facto estão interessadas em património, há um interesse porque isto é uma forma de interagir, como se fizéssemos um *zoom* dentro do detalhe arquitetónico, e não só por motivos decorativos, mas porque podemos interagir com elas. Há uma resposta muito positiva dos nossos clientes. Com os carimbos dos azulejos, quando se carimba em malha, vai-se construir um outro padrão que não estava lá, e essa forma de poder interagir com os padrões arquitetónicos estimula o interesse por esses padrões. Como são objetos pequenos, podem levar as qualidades do património local para todo o mundo.

Acerca da implementação do produto no mercado: quais foram os passos iniciais?

O primeiro passo foi graças ao Loulé Criativo. Há dois anos convidaram-nos a participar no Desassossego dos Arcos e nós tivemos a ideia de lançar nesse evento a Oficina Poeta Azul. Trabalhámos intensivamente durante um mês para o lançamento. A fase decisiva foi termos uma cerimónia de lançamento exposta ao público, com muita afluência. Posteriormente, começámos a

fazer contatos diretos com lojas. Depois passámos a participar em eventos, quando percebemos que as lojas não estavam a dar a resposta esperada. Gosto do contato direto com os clientes, e este verão, já sendo o segundo, já tive clientes repetidos e que vinham à minha banca explicar as coisas a outras pessoas.

Isto é a ponta do *iceberg*. Temos na prateleira muito mais ideias do que as que estão disponíveis. Temos dificuldade em geri-las e manuseá-las. Nós não fazemos objetos personalizados, porque financeiramente não seria viável: a peça seria cara para o comprador e nós corríamos o risco de ganhar fama de careiros.

Que balanço faz do trabalho desenvolvido até aqui?

É algo que precisamos de fazer... Mas pode-se dizer que é positivo.

Que ambições futuras para o projeto?

A grande ambição, ou melhor, necessidade urgente, é de facto a construção do *website*.

Para a continuidade do projeto encara a possibilidade de novas parcerias com artesãos?

Sim. E damos prioridade aos que são designers-artesãos, ou seja, pessoas que consigam entender o design e o artesanato como uma coisa única.

APÊNDICE E – INQUÉRITOS AO PÚBLICO-ALVO DO PROJETO DLUSA

Questionário:

- 1 - Ao observar as peças de tapetes e tapeçarias do Projeto DLUSA considera que estas transmitem sensações, e memórias de uma região?
- 2 - Conhecendo o projeto DLUSA, sentir-se-ia motivado a comprar os tapetes e tapeçarias?
- 3 -Atendendo a que os tapetes e tapeçarias são executados em lã natural, considera que os mesmos oferecem as melhores condições para si e para o ambiente, considerando aspetos de conforto, higiene e manutenção, e que são ecológicos?
- 4 - Considera equacionável comprar este género de produto *online*?
- 5 - Considera preferível comprar este género de produto em loja?
- 6 - Para além da temática das platibandas, representada nas confeções do projeto DLUSA, gostaria de ver representadas outras temáticas?
- 7 - Gostaria que uma das temáticas representadas fosse a temática dos azulejos na arquitetura algarvia?
- 8 - Considera que as peças contribuem para satisfazer necessidades relativamente à sua funcionalidade, conforto, ambiente e estética?
- 9 - Relativamente à questão da promoção do património algarvio, considera que o projeto é importante para sensibilizar as pessoas para a importância de contribuir para a preservação a identidade de um território?
- 10 - Considera este projeto importante, no sentido em que promove património cultural através das técnicas de tecelagem tradicional e temáticas tradicionais em conjugação com o design de comunicação?
- 11 - Considerando que cada peça poderá ter cerca de 2m x 1,5m, ou mais, e é confeccionada manualmente, através de técnicas de tecelagem tradicionais, levando aproximadamente 2 meses a ser executada, considera o fator tempo impeditivo para a compra das mesmas?

RESPOSTAS	SIM	NÃO	NÃO SEI
PERGUNTAS DO INQUÉRITO			
1	11	0	0
2	11	0	0
3	8	0	3
4	10	0	1
5	10	0	1
6	10	0	1
7	11	0	0
8	11	0	0
9	11	0	0
10	11	0	0
11	0	11	0

Tabela 1. Síntese dos resultados do inquérito efetuados ao público-alvo do projeto DLUSA.

Síntese de avaliação de perceções entre a análise às respostas aos inquéritos e aos contactos diretos de apresentação do projeto.

Podemos verificar através das respostas dos inquiridos, assim como durante a apresentação do projeto a diferentes pessoas (lojistas, tecelãs, comerciais, organizações e particulares). que foram atingidos os objetivos pretendidos pela investigação, evidenciando-se os seguintes aspetos:

Relevância – Podemos referir que, de acordo com a interação estabelecida através do inquérito efetuado a possíveis compradores de produtos do projeto DLUSA, estes correspondem às expectativas e necessidades (estéticas e utilitárias) dos utilizadores.

Eficácia – De acordo com o inquérito acerca das criações do projeto DLUSA, elaboradas a partir de uma seleção de padrões gráficos provenientes de uma estética vernacular, podemos constatar que este obteve uma grande eficácia junto dos presumíveis compradores, revelando grande entusiasmo e sensibilização pelas questões do património algarvio, o que dignifica e enaltece um território com história, potenciando a viabilidade da preservação da sua identidade.

O projeto DLUSA revelou-se eficaz, devido a um conjunto de escolhas realizadas através de uma articulação de materiais sustentáveis, técnica de tecelagem tradicional e uma estética contemporânea, mas evocativa de memórias ancestrais, em conjugação com o design de comunicação e design relacional e memória. Este projeto apresenta-se elegante, original, com qualidade e conforto, conferindo as melhores condições para os seus utilizadores e para o ambiente.

Impacto – As criações do projeto DLUSA provocam um impacto positivo nas pessoas, sensibilizando-as para a sua contribuição para a preservação da identidade de um território.

Sustentabilidade – O projeto DLUSA é bem aceite pela criação de peças de design sustentáveis, de acordo com as suas características ecológicas, reveladas desde a escolha de materiais, confeção e tingimento à divulgação de valores de sustentabilidade.

Memória – Também durante o processo de fruição, foram accionadas memórias de vivências de lugares onde os presumíveis compradores criaram ligações a elementos culturais, estabelecendo desta forma uma proximidade entre pessoas e lugares.

CONTRIBUTO DOS INQUÉRITOS PARA O PROJETO DLUSA

Após definição de contornos na preparação dos inquéritos, com o objetivo de melhor intervir junto dos inquiridos, efectuaram-se os contactos com os mesmos. Para obtenção de resultados estabeleceu-se um conjunto de questões, apresentadas neste apêndice, de forma clara e incisiva com o intuito de as mesmas espelharem de igual forma as respostas às questões propostas. Para tal, existiu uma seleção criteriosa de diferentes profissionais, apresentados em 6.12. Público alvo do projeto DLUSA, optando também por diferenças de género, conseguindo desta maneira um leque abrangente e o mais eclético possível, dentro dos contornos definidos.

Assim sendo, a escolha recaiu sobre profissões tais como designer, bibliotecária, gestor cultural, professor, advogada, gerente de seguros, bióloga, terapeuta, geógrafo, marketer e político. Desta forma os critérios para a seleção dos inquiridos foram pensados no sentido de criar um universo em que a experiência e o conhecimento dos intervenientes abranjam áreas diferenciadas, conferindo uma maior amplitude na recolha de dados e percepções perante as questões apresentadas.

Para além dos aspetos referidos na síntese de avaliação de percepções, neste apêndice foi também possível analisar o contributo dos 11 inquéritos realizados para o projeto DLUSA, de acordo com os resultados apresentados (Tabela 1. Síntese dos resultados do inquérito efetuados

ao público- alvo do projeto DLUSA). Contudo, para além dos inquéritos aqui apresentados, é de referir também a importância dos diversos contactos efetuados com instituições (IAPMEI, AICEP, Loulé DesignLab, CRIA, Fábrica Ferreira de Sá, Desistart, Lusotrafo, TASA, ASTA, Fábrica de cortiça Pelcor, Oficina de Tecelagem de Mértola, Câmara Municipal de Tavira, União de Freguesias de Tavira, Fundação Irene Rolo, tecedeiras, residentes criativos do Loulé Design Lab, lojistas, arquitetos, designers, público-alvo e entrevistados do Loulé Design Lab), visto estes permitirem obter, de forma análoga, o *feedback* acerca das criações de design do projeto DLUSA, bem como outros aspectos relevantes. Esta informação é obtida através de reações, percepções e opiniões. Apesar de estes contactos não serem quantificados em tabela, podemos presumir um número aproximado de uma centena de pessoas com opiniões qualificadas.

O resultado destes contactos permitiu perceber um leque de informações cruciais para a maturação de ideias, viabilidade económica e eficácia da comunicação gráfica. Permitiu também o seguinte:

- constatar que as criações do projeto DLUSA promovem sensações e memórias através de uma linguagem estética contemporânea, embora de cariz vernacular;
- perceber que o projeto DLUSA obtem grande aceitação por parte do público-alvo;
- o reconhecimento da importância da divulgação e promoção do património algarvio e respectiva identidade cultural;
- constatar que o público-alvo contribui para a divulgação da mensagem;
- perceber quais os meios de comunicação mais eficazes para divulgação/venda do projeto DLUSA;
- verificar que o elevado valor das peças - 2m x1,5m custará aproximadamente 2500 € – não invalida a sua compra;
- concluir que o compasso de espera – cerca de um mês e meio – para a confeção de cada peça não é impeditivo para a sua compra ;
- constatar que as opções, quer a nível das técnicas tradicionais quer das temáticas seleccionadas para ilustrar as peças são muito apreciadas.

Inquéritos apurados:

1 - Ao observar as peças de tapetes / tapeçarias do Projeto DEUSA considera que estas transmitem sensações, e memórias de uma região?

Sim
 Não
 Não sei

2 - Conhecendo o projeto DEUSA sentir-se-ia motivado a comprar os tapetes / tapeçarias?

Sim
 Não
 Não sei

3 - Atendendo a que os tapetes / tapeçarias são executados em lâ natural, considera que os mesmos oferecem as melhores condições para si e para o ambiente, considerando aspetos de conforto, higiene e manutenção e ecológicos?

Sim
 Não
 Não sei

4 - Considera equacionável comprar este género de produto online?

Sim
 Não
 Não sei

5 - Considera preferível comprar este género de produto em loja?

Sim
 Não
 Não sei

6 - Para além da temática das platinhas, representada nas coleções do projeto DEUSA, gostaria de ver representadas outras temáticas?

Sim
 Não
 Não sei

7 - Gostaria que uma das temáticas representadas fosse a temática de artejais na arquitetura algarvia?

Sim
 Não
 Não sei

8 - Considera que as peças contribuem para sensibilizar as pessoas relativamente à sua funcionalidade, conforto, ambiente e estética?

Sim
 Não
 Não sei

9 - Relativamente à questão da promoção do património algarvio, considera que o projeto é importante para sensibilizar as pessoas para a importância de contribuir para a preservação a identidade de um território?

Sim
 Não
 Não sei

10 - Considera este projeto importante no sentido em que promove património cultural através das técnicas de tecelagem tradicional e artesanais em conjugação com o design de comunicação?

Sim
 Não
 Não sei

11 - Considerando que cada peça poderá ter cerca de 2m1x1m, se o mesmo é confeccionado manualmente através de técnicas de tecelagem tradicionais, levando aproximadamente 2 meses a ser executado, considera o fator tempo impeditivo para a compra das mesmas?

Sim
 Não
 Não sei

PROJETO DEUSA SUA DEFINIÇÃO E OS SEUS CONTOURNOS

O património cultural tem uma importância fulcral na identidade dos indivíduos e das comunidades. Assim, com o intuito de consolidação da memória coletiva e de reafirmação de uma diversidade cultural global, é hoje consensual a necessidade da sua preservação. Segundo Mendes (2012), "na sociedade, as funções da memória no indivíduo são desempenhadas pelo património cultural", pois é ele "quem gera e fomenta uma solidariedade orgânica entre os membros do corpo social, uma coesão ou convergência moral traduzida no sentimento de pertença a uma mesma comunidade". Em consonância com o autor referido podemos acrescentar que o património cultural não só permite que nos reconhecamos, mas também que sejamos reconhecidos,

Figura 1 – Inquéritos ao público-alvo - Noélia Simão

1 - Ao observar as peças de tapetes / tapeçarias do Projeto DEUSA considera que estas transmitem sensações, e memórias de uma região?

Sim
 Não
 Não sei

2 - Conhecendo o projeto DEUSA sentir-se-ia motivado a comprar os tapetes / tapeçarias?

Sim
 Não
 Não sei

3 - Atendendo a que os tapetes / tapeçarias são executados em lâ natural, considera que os mesmos oferecem as melhores condições para si e para o ambiente, considerando aspetos de conforto, higiene e manutenção e ecológicos?

Sim
 Não
 Não sei

4 - Considera equacionável comprar este género de produto online?

Sim
 Não
 Não sei

5 - Considera preferível comprar este género de produto em loja?

Sim
 Não
 Não sei

6 - Para além da temática das platinhas, representada nas coleções do projeto DEUSA, gostaria de ver representadas outras temáticas?

Sim
 Não
 Não sei

7 - Gostaria que uma das temáticas representadas fosse a temática de artejais na arquitetura algarvia?

Sim
 Não
 Não sei

8 - Considera que as peças contribuem para sensibilizar as pessoas relativamente à sua funcionalidade, conforto, ambiente e estética?

Sim
 Não
 Não sei

9 - Relativamente à questão da promoção do património algarvio, considera que o projeto é importante para sensibilizar as pessoas para a importância de contribuir para a preservação a identidade de um território?

Sim
 Não
 Não sei

10 - Considera este projeto importante no sentido em que promove património cultural através das técnicas de tecelagem tradicional e artesanais em conjugação com o design de comunicação?

Sim
 Não
 Não sei

11 - Considerando que cada peça poderá ter cerca de 2m1x1m, se o mesmo é confeccionado manualmente através de técnicas de tecelagem tradicionais, levando aproximadamente 2 meses a ser executado, considera o fator tempo impeditivo para a compra das mesmas?

Sim
 Não
 Não sei

Figura 2 – Inquéritos ao público-alvo - Pedro Santos

<p>1- Ao observar as peças de tapetes / tapeçarias do Projeto DLESA considera que estas transmitem sensações, e memórias de uma região?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>2- Conhecendo o projeto DLESA sentir-se-ia motivado a comprar os tapetes / tapeçarias?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>3- Atendendo a que os tapetes / tapeçarias são escutados em lá natural, considera que os mesmos oferecem as melhores condições para si e para o ambiente, considerando apenas conforto, higiene e manutenção e ecológicos?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>4- Considera equacionável comprar este género de produto online?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>5- Considera preferível comprar este género de produto em loja?</p>	<p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>6- Para além da temática das platibandas, representada nas confeções do projeto DLESA, gostaria de ver representadas outras temáticas?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>7- Gostaria que uma das temáticas representadas fosse a temática de artejoas na arquitetura algarvia?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>8- Considera que as peças contribuem para utilidade, funcionalidade, relativamente à sua funcionalidade, conforto, ambiente e estética?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>9- Relativamente à questão da promoção do património algarvio, considera que o projeto é importante para sensibilizar as pessoas para a importância de contribuir para a preservação a identidade de um território?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>	<p>10 - Considera este projeto importante no sentido em que promove património cultural através das técnicas de tecelagem tradicional e técnicas tradicionais em conjugação com o design de comunicação?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>11- Considerando que cada peça poderá ter cerca de 2m x 1,5m, se apenas é confeccionada manualmente através de técnicas de tecelagem tradicionais, levando aproximadamente 2 meses a ser executada, considera o fator tempo impeditivo para a compra das mesmas?</p> <p><input type="radio"/> Sim <input checked="" type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>
---	---	--

Figura 3 – Inquéritos ao público-alvo - Dora Queiroga

<p>Considero-se importante desenvolver um questionário direcionado ao público-alvo no sentido de conhecer as opiniões do consumidor. Esta abordagem é pertinente no sentido de conhecer o perfil do cliente e potenciais compradores. Ao conhecer os gostos e necessidades do público-alvo fica mais fácil ir ao encontro das suas necessidades.</p> <p>1- Ao observar as peças de tapetes / tapeçarias do Projeto DLESA considera que estas transmitem sensações, e memórias de uma região?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>2- Conhecendo o projeto DLESA sentir-se-ia motivado a comprar os tapetes / tapeçarias?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>3- Atendendo a que os tapetes / tapeçarias são escutados em lá natural, considera que os mesmos oferecem as melhores condições para si e para o ambiente, considerando apenas conforto, higiene e manutenção e ecológicos?</p> <p><input type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input checked="" type="radio"/> Não sei</p> <p>4- Considera equacionável comprar este género de produto online?</p>	<p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>5- Considera preferível comprar este género de produto em loja?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>6- Para além da temática das platibandas, representada nas confeções do projeto DLESA, gostaria de ver representadas outras temáticas?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>7- Gostaria que uma das temáticas representadas fosse a temática de artejoas na arquitetura algarvia?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>8- Considera que as peças contribuem para utilidade, funcionalidade, relativamente à sua funcionalidade, conforto, ambiente e estética?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>9- Relativamente à questão da promoção do património algarvio, considera que o projeto é importante para sensibilizar as pessoas para a importância de contribuir para a preservação a identidade de um território?</p>	<p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>10 - Considera este projeto importante no sentido em que promove património cultural através das técnicas de tecelagem tradicional e técnicas tradicionais em conjugação com o design de comunicação?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>11- Considerando que cada peça poderá ter cerca de 2m x 1,5m, se apenas é confeccionada manualmente através de técnicas de tecelagem tradicionais, levando aproximadamente 2 meses a ser executada, considera o fator tempo impeditivo para a compra das mesmas?</p> <p><input type="radio"/> Sim <input checked="" type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>
---	--	--

Figura 4 – Inquéritos ao público-alvo - Daniela Gonçalves

<p>1- Ao observar as peças de tapetes / tapeçarias do Projeto DLUSA considera que estas transmitem sensações, e memórias de uma região?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>2- Conhecendo o projeto DLUSA sentir-se-ia motivado a comprar os tapetes / tapeçarias?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>3- Atendendo a que os tapetes / tapeçarias são executados em li natural, considera que os mesmos oferecem as melhores condições para si e para o ambiente, considerando suposto conforto, higiene e manutenção e estéticas?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>4- Considera equacionável comprar este género de produtos online?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>	<p>5- Considera preferível comprar este género de produtos em loja?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>6- Para além da temática das plantinhas, representada nas confeções do projeto DLUSA, gostaria de ver representadas outras temáticas?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>7- Gostaria que uma das temáticas representadas fosse a temática de azulejos na arquitetura algarvia?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>8- Considera que as peças contribuem para salvaguardar o património relativo a suas funcionalidade, conforto, ambiente e estética?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>9- Relativamente à questão de promoção do património algarvio, considera que o projeto é importante para sensibilizar as pessoas para a importância de contribuir para a preservação a identidade de um território?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>	<p>10- Considera este projeto importante no sentido em que promove património cultural através das técnicas de tecelagem tradicional algarvia tradicional em conjugação com o design de comunicação?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>11- Considerando que cada peça poderá ter cerca de 2m1x15m, ou maior é confeccionada manualmente através de técnicas de tecelagem tradicional, levando aproximadamente 2 meses a ser executada, considera o fator tempo impeditivo para a compra das mesmas?</p> <p><input type="radio"/> Sim <input checked="" type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>
--	--	--

Figura 5 – Inquéritos ao público-alvo - Jorge Corvo

<p>1- Ao observar as peças de tapetes / tapeçarias do Projeto DLUSA considera que estas transmitem sensações, e memórias de uma região?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>2- Conhecendo o projeto DLUSA sentir-se-ia motivado a comprar os tapetes / tapeçarias?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>3- Atendendo a que os tapetes / tapeçarias são executados em li natural, considera que os mesmos oferecem as melhores condições para si e para o ambiente, considerando suposto conforto, higiene e manutenção e estéticas?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>4- Considera equacionável comprar este género de produtos online?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>	<p>5- Considera preferível comprar este género de produtos em loja?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>6- Para além da temática das plantinhas, representada nas confeções do projeto DLUSA, gostaria de ver representadas outras temáticas?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>7- Gostaria que uma das temáticas representadas fosse a temática de azulejos na arquitetura algarvia?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>8- Considera que as peças contribuem para salvaguardar o património relativo a suas funcionalidade, conforto, ambiente e estética?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>9- Relativamente à questão de promoção do património algarvio, considera que o projeto é importante para sensibilizar as pessoas para a importância de contribuir para a preservação a identidade de um território?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>	<p>10- Considera este projeto importante no sentido em que promove património cultural através das técnicas de tecelagem tradicional algarvia tradicional em conjugação com o design de comunicação?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>11- Considerando que cada peça poderá ter cerca de 2m1x15m, ou maior é confeccionada manualmente através de técnicas de tecelagem tradicional, levando aproximadamente 2 meses a ser executada, considera o fator tempo impeditivo para a compra das mesmas?</p> <p><input type="radio"/> Sim <input checked="" type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>
--	--	--

Figura 6 – Inquéritos ao público-alvo - Conceição Ribeiro

<p>1- Ao observar as peças de tapetes / tapeçarias do Projeto DLUSA considera que estas transmitem sensações, e memórias de uma região?</p> <p><input type="radio"/> Sim X <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>2- Conhecendo o projeto DLUSA sentir-se-ia motivado a comprar os tapetes / tapeçarias?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>3- Atendendo a que os tapetes / tapeçarias são executados em lá natural, considera que os mesmos oferecem as melhores condições para si e para o ambiente, considerando aspetos de conforto, higiene e manutenção e ecológicos?</p> <p><input type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input checked="" type="radio"/> Não sei</p> <p>4- Considera equacionável comprar este género de produtos online?</p> <p><input type="radio"/> Sim <input checked="" type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>	<p>5- Considera preferível comprar este género de produtos em loja?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>6- Para além da temática das platibandas, representada nas confecções do projeto DLUSA, gostaria de ver representadas outras temáticas?</p> <p><input type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input checked="" type="radio"/> Não sei</p> <p>7- Gostaria que uma das temáticas representadas fosse a temática de arazéis na arquitetura algarvia?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>8- Considera que as peças contribuem para satisfazer necessidades relativamente à sua funcionalidade, conforto, ambiente e estética?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>9- Relativamente à questão da promoção do património algarvio, considera que o projeto é importante para sensibilizar as pessoas para a importância de contribuir para a preservação a identidade de um território?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>	<p>10 - Considera este projeto importante no sentido em que promove património cultural através das técnicas de tecelagem tradicional e artesanato tradicionais em conjugação com o design de comunicação?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>11- Considerando que cada peça poderá ter cerca de 2m x 1,5m, ou maior e é confeccionada manualmente através de técnicas de tecelagem tradicionais, levando aproximadamente 2 meses a ser executada, considera o fator tempo impeditivo para a compra das mesmas?</p> <p><input type="radio"/> Sim <input checked="" type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>
--	---	---

Figura 7 – Inquéritos ao público-alvo - Teresa Rosalino

<p>1- Ao observar as peças de tapetes / tapeçarias do Projeto DLUSA considera que estas transmitem sensações, e memórias de uma região?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>2- Conhecendo o projeto DLUSA sentir-se-ia motivado a comprar os tapetes / tapeçarias?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>3- Atendendo a que os tapetes / tapeçarias são executados em lá natural, considera que os mesmos oferecem as melhores condições para si e para o ambiente, considerando aspetos de conforto, higiene e manutenção e ecológicos?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>4- Considera equacionável comprar este género de produtos online?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>	<p>5- Considera preferível comprar este género de produtos em loja?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>6- Para além da temática das platibandas, representada nas confecções do projeto DLUSA, gostaria de ver representadas outras temáticas?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>7- Gostaria que uma das temáticas representadas fosse a temática de arazéis na arquitetura algarvia?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>8- Considera que as peças contribuem para satisfazer necessidades relativamente à sua funcionalidade, conforto, ambiente e estética?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>9- Relativamente à questão da promoção do património algarvio, considera que o projeto é importante para sensibilizar as pessoas para a importância de contribuir para a preservação a identidade de um território?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>	<p>10 - Considera este projeto importante no sentido em que promove património cultural através das técnicas de tecelagem tradicional e artesanato tradicionais em conjugação com o design de comunicação?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>11- Considerando que cada peça poderá ter cerca de 2m x 1,5m, ou maior e é confeccionada manualmente através de técnicas de tecelagem tradicionais, levando aproximadamente 2 meses a ser executada, considera o fator tempo impeditivo para a compra das mesmas?</p> <p><input type="radio"/> Sim <input checked="" type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>
---	---	---

Figura 8 – Inquéritos ao público-alvo - Alberto Corvo

<p>1- Ao observar as peças de tapetes / tapeçarias do Projeto DLUSA considera que estas transmitem sensações, e memórias de uma região?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>2- Conhecendo o projeto DLUSA sentir-se-ia motivado a comprar os tapetes / tapeçarias?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>3- Atendendo a que os tapetes / tapeçarias são executados em lá natural, considera que os mesmos oferecem as melhores condições para si e para o ambiente, considerando aspetos de conforto, higiene e manutenção e ecológicos?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>4- Considera equacionável comprar este género de produto online?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>	<p>5- Considera preferível comprar este género de produto em loja?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>6- Para além da temática das platibandas, representada nas confecções do projeto DLUSA, gostaria de ver representadas outras temáticas?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>7- Gostaria que uma das temáticas representadas fosse a temática de azulejos na arquitetura algarvia?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>8- Considera que as peças contribuem para <u>sustentáveis, acessíveis</u>, relativamente à sua funcionalidade, conforto, ambiente e estética?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>9- Relativamente à questão da promoção do património algarvio, considera que o projeto é importante para sensibilizar as pessoas para a importância de contribuir para a preservação a identidade de um território?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>	<p>10 - Considera este projeto importante no sentido em que promove património cultural através das técnicas de tecelagem tradicional <u>cooperativas</u> tradicionais em conjugação com o design de comunicação?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>11- Considerando que cada peça poderá ter cerca de 2m1x1,5m, ou <u>maior</u> é confeccionada manualmente através de técnicas de tecelagem tradicionais, levando aproximadamente 2 meses a ser executada, considera o fator tempo impeditivo para a compra das mesmas?</p> <p><input type="radio"/> Sim <input checked="" type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>
--	--	--

Figura 9 – Inquéritos ao público-alvo - Cristina de Jesus

<p>1- Ao observar as peças de tapetes / tapeçarias do Projeto DLUSA considera que estas transmitem sensações, e memórias de uma região?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>2- Conhecendo o projeto DLUSA sentir-se-ia motivado a comprar os tapetes / tapeçarias?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>3- Atendendo a que os tapetes / tapeçarias são executados em lá natural, considera que os mesmos oferecem as melhores condições para si e para o ambiente, considerando aspetos de conforto, higiene e manutenção e ecológicos?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>4- Considera equacionável comprar este género de produto online?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>5- Considera preferível comprar este género de produto em loja?</p>	<p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>6- Para além da temática das platibandas, representada nas confecções do projeto DLUSA, gostaria de ver representadas outras temáticas?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>7- Gostaria que uma das temáticas representadas fosse a temática de azulejos na arquitetura algarvia?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>8- Considera que as peças contribuem para <u>equilibradas, acessíveis</u> relativamente à sua funcionalidade, conforto, ambiente e estética?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>9- Relativamente à questão da promoção do património algarvio, considera que o projeto é importante para sensibilizar as pessoas para a importância de contribuir para a preservação a identidade de um território?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>	<p>10 - Considera este projeto importante no sentido em que promove património cultural através das técnicas de tecelagem tradicional <u>cooperativas</u> tradicionais em conjugação com o design de comunicação?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>11- Considerando que cada peça poderá ter cerca de 2m1,5m, ou <u>quadrado</u> é confeccionada manualmente através de técnicas de tecelagem tradicionais, levando aproximadamente 2 meses a ser executada, considera o fator tempo impeditivo para a compra das mesmas?</p> <p><input type="radio"/> Sim <input checked="" type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>
---	--	---

Figura 10 – Inquéritos ao público-alvo - José Mateus Costa

<p>1- Ao observar as peças de tapetes / tapeçarias do Projeto DLESA considera que estas transmitem sensações, e memórias de uma região?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>2- Conhecendo o projeto DLESA sentir-se-ia motivado a comprar os tapetes / tapeçarias?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>3- Atendendo a que os tapetes / tapeçarias são executados em li natural, considera que os mesmos oferecem as melhores condições para si e para o ambiente, considerando supor saúde, conforto, higiene e manutenção e estéticos?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>4- Considera equacionável comprar este género de produto online?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>	<p>5- Considera preferível comprar este género de produto em loja?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>6- Para além da temática das plantinhas, representada nas condições do projeto DLESA, gostaria de ver representadas outras temáticas?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>7- Gostaria que uma das temáticas representadas fosse a temática de artejato na arquitetura algarvia?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>8- Considera que as peças contribuem para saludar saúde, bem-estar relativamente à sua funcionalidade, conforto, ambiente e estética?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>9- Relativamente à questão da promoção do património algarvio, considera que o projeto é importante para sensibilizar as pessoas para a importância de contribuir para a preservação a identidade de um território?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>	<p>10 - Considera este projeto importante ao nível em que promove património cultural através das técnicas de tecelagem tradicionais o artesanato tradicional em conjugação com o design de contemporâneo?</p> <p><input checked="" type="radio"/> Sim <input type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p> <p>11- Considerando que cada peça poderá ter cerca de 2m x 1,5m, ou maior é confeccionada manualmente através de técnicas de tecelagem tradicionais, levando aproximadamente 2 meses a ser executada, considera o fator tempo impeditivo para a compra das mesmas?</p> <p><input type="radio"/> Sim <input checked="" type="radio"/> Não <input type="radio"/> Não sei</p>
---	--	---

Figura 11 – Inquéritos ao público-alvo - Isa Simão

FATORES CRÍTICOS DE SUCESSO (ANÁLISE SWOT)

STRENGTHS (FORÇAS) – O que o projeto DLUSA faz bem; o que lhe acrescenta valor em comparação com a concorrência.

O projeto DLUSA tem um carácter único, exclusivo e diferenciador de qualquer outro do mesmo âmbito. Nenhum outro se dedica a criações artísticas resultantes do estudo do património de uma região e com o objetivo paralelo da promoção e valorização desse mesmo património.

WEAKNESSES (FRAQUEZAS) – Os pontos fracos do projeto DLUSA; o que deve melhorar.

Sendo, nesta fase inicial, essencialmente um projeto, visa a criatividade, sem deter os meios de fabrico dos produtos. A materialização física das suas criações concretiza-se com recurso a fabricantes que simultaneamente estão no mercado como criadores, podendo tornar-se competidores mais fortes por já deterem todos os meios de produção, desde a peça desenhada à sua produção e distribuição.

OPPORTUNITIES (OPORTUNIDADES) – Condições exteriores ao projeto DLUSA que beneficiam a sua atuação no mercado.

O crescente interesse por Portugal como destino turístico “na moda”, que passa, entre outras razões, pelo grande interesse pela cultura e tradições do país, poderá ser um fator potenciador do interesse além-fronteiras por um produto inovador e atual, mas com raízes na ancestralidade cultural. No mesmo sentido, poderá contribuir para uma maior visibilidade do projeto e dos seus produtos a própria visibilidade internacional de Tavira como comunidade representativa de Portugal no reconhecimento pela UNESCO da Dieta Mediterrânica como Património Mundial e Imaterial da Humanidade.

THREATS (AMEAÇAS) – Condições externas ao projeto DLUSA que prejudicam a sua atuação no mercado.

A relativa instabilidade dos mercados internacionais, em que os períodos de prosperidade e de crise alternam em ciclos quase imprevisíveis, faz com que o lançamento no mercado de um produto novo, que não seja de primeira necessidade, esteja sempre exposto a uma considerável margem de risco antes de uma implantação sólida no mercado.

APÊNDICE G – ESTUDOS DE LOGÓTIPO PARA O PROJETO DLUSA

LOGÓTIPO

A estratégia de comunicação do projeto DLUSA é apoiada principalmente nas cores preta, vermelha e dourada, como elementos unificadores de toda a imagem da marca. Desenvolve-se desta forma, uma imagem que se pretende elegante e sofisticada, ilustrando o conceito de “um mundo que se molda e revela um futuro inovador”, promovendo uma linha de comunicação limpa, forte e universal. A intenção é a sua aplicação a diversos suportes de promoção, divulgados de acordo com a atuação da marca/empresa, ao longo de todo o ano. A cor preta surge como contraste entre as cores ocre, azul, castanho e vermelho.

IDEIA PARA O LOGÓTIPO

No *brainstorming* para a criação do logótipo para o projeto de design foram contempladas as estratégias de posicionamento de mercado. Assim, o facto de existir uma divergência aparente entre a linguagem gráfica do logótipo e as criações da coleção DLUSA, inspiradas no património tradicional, com a representação das respetivas cores predominantes, não invalida a opção pela utilização no logótipo de outras cores (dourado, cinza, preto), sem aparente ligação direta ao património algarvio. Esta estratégia reflete uma abordagem contemporânea, com o objectivo de aliciar um público-alvo específico.

Foram considerados os seguintes aspetos:

- ser único e singular, equilibrado e tecnicamente viável;
- ser simples, sem ser simplório;
- atrair e seduzir;
- permanecer atual, mesmo com o passar do tempo, sem elementos que se caracterizam por épocas ou por modas;
- ser claro e atraente, tanto colorido como a preto e branco, e ter a capacidade de manter íntegros e legíveis todos os seus elementos, mesmo sofrendo alta redução;
- não apresentar detalhes excessivos ou efeitos rebuscados com grande quantidade de cores, para não dificultar a reprodução e encarecer a impressão;
- ser facilmente reproduzível em medias diferenciados.

COR NO LOGÓTIPO

Na identidade visual da marca DLUSA, as cores existentes para versões diferentes são o vermelho (pantone P 48-8C), o cinza escuro (pantone P 179-12C), dourado (P 876C) e o preto. Contudo, pode ser utilizada apenas uma cor, cinza ou dourado, quando a versão principal não pode ser aplicada (por exemplo, sobre fundos de cor).

O vermelho é uma cor quente que, significa vibração, *glamour*, requinte, paixão e energia. A sua junção com o preto sugere sobriedade. A cor preta, na publicidade, está associada a uma empresa ou marca. Indica nobreza e transmite uma sensação de seriedade, elegância, dignidade, luxo e sofisticação. A utilização da cor dourada para cartões de visita, etiquetas, entre outros pormenores dos materiais de divulgação do projeto de design, representa principalmente um produto luxuoso, intuitivo, valioso e com prestígio.

PÁSSARO

O símbolo do pássaro é representativo do imaginário das coleções existentes no projeto DLUSA. A inspiração para a criação da identidade visual partiu do pássaro denominado tecelão (*Cacicus chrysopterus*). “O seu nome científico significa: do Espanhol *cacicus*, “cacique”, nome para caciques, utilizado no caribe espanhol, e do Grego *khrusos*, “ouro”, “dourado” “amarelo”, e de *ptera*, “asa”, logo, *khrusopteros*, “de asa dourada, de onde o seu nome comum “tecelão-de-asa-dourada”, ou “Golden-winged cacique”. dourada.” (Disponível em: wikiaves.br/wiki/tecelão).

Esta ave tece um ninho, de grande perfeição com cerca de 58 centímetros, em forma de bolsa, muito inspirador para um projeto dirigido à tecelagem tradicional. No interior da sua estrutura encontramos metáforas de elementos geométricos alusivos às decorações apresentadas nos tapetes; no topo da cabeça, uma coroa, representação de uma promessa de imortalidade, memória, dignidade e qualidade, de olhos postos no futuro. As patas do pássaro, diferentes e pouco trabalhadas, representam o caminho árduo da criatividade para atingir um fim.

De natureza leve e divina, o pássaro surge como um mensageiro de culturas, levando nas suas asas geometrias que representam metafóricamente os elementos que povoam um território, num voo determinado e com objetivos bem definidos, sempre com o foco na alma de um povo que alberga em si uma identidade cultural diferenciada e inigualável.

TIPOGRAFIA

No logótipo do projeto DLUSA é utilizada a fonte tipográfica Arial Bold. Arial é da família tipográfica sem serifa, surgida no início do século XIX; caracteriza-se pela uniforme espessura dos seus caracteres e prima pela legibilidade. Esta tipografia faz parte da identidade visual do projeto DLUSA e deve ser sempre respeitada, para que todo o material de comunicação seja coerente e a sua escolha tipográfica mantenha uma relação com o significado do conteúdo da mensagem.

LOGÓTIPO | VERSÕES

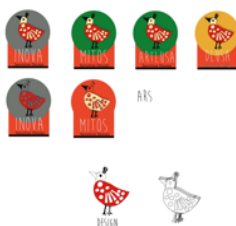


Figura 2. Identidade visual do projeto DLUSA – versão final.

O logótipo tem três versões oficiais, a cinza e dourado (Figura 2). Para reforçar o peso e a visibilidade da marca DLUSA devem ser aplicadas, sempre que possível, as versões a cores. Na impossibilidade de reproduzir o logótipo a cores, existe a versão a preto e branco e de alto contraste; estas só deve ser aplicada quando existam limitações ao uso de cor, ou quando a técnica de reprodução o exija, salvaguardando sempre a melhor leitura do logótipo.

Porém, para obter os resultado pretendidos, é necessário analisar qual é o processo de impressão mais adequado, com base na estética, resistência do material, tiragem, entre outros, aspetos, além de garantir que as principais etapas de produção sejam cumpridas com eficiência.

ESTUDOS PARA CRIAÇÃO DE LOGÓTIPO



APÊNDICE H – MEIOS DE DIFUSÃO DO PROJETO DLUSA

Os objetivos da utilização dos meios de comunicação, quer online quer offline, são um excelente contributo para a transmissão de informações com extrema rapidez e facilidade, divulgando as peças de design, na tentativa de angariar novos clientes, mas também o posicionamento do projeto. Para colocar o projeto DLUSA no mercado é crucial elaborar um plano estratégico de comunicação criativo, para a sua divulgação. Nesta sequência criou-se um conjunto de suportes direcionados ao exterior. A intenção é atingir determinados objetivos, nomeadamente alcançar o público-alvo e os possíveis compradores. Para isso há que mostrar o melhor que se faz no projeto DLUSA, o seu design, e difundir a sua missão, a sua visão e os seus valores: confiança, sobriedade, qualidade, originalidade, criatividade, elegância, emoção, ética ambiental e perseverança. Para tal contamos com a produção gráfica, que consiste no conjunto de etapas necessárias para a materialização de ideias e conceitos criados através de diversos suportes gráficos, desde a impressão de um simples cartão de visita até à produção de catálogos elaborados, *layouts*, *flyer*, logótipo, criação de um *Website*, perfis no Facebook e Instagram.

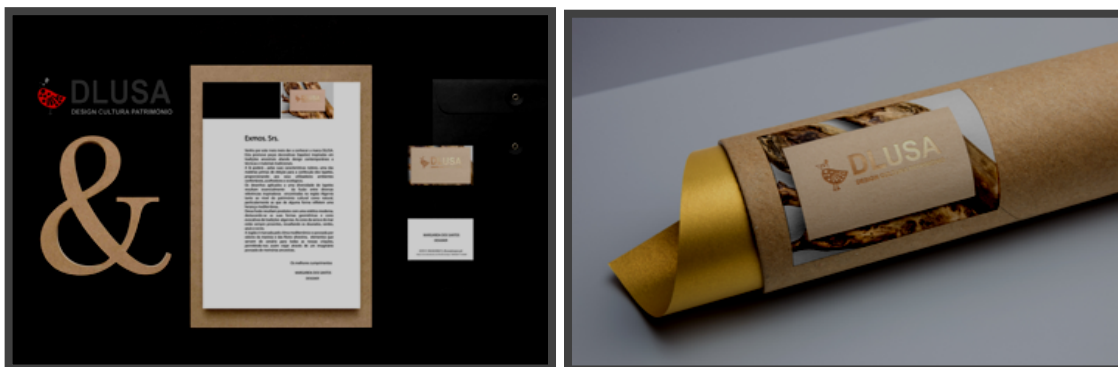


Figura 1e 2. Aplicações de identidade visual do projeto DLUSA.



Figura 3. Aplicações de identidade visual do projeto DLUSA.

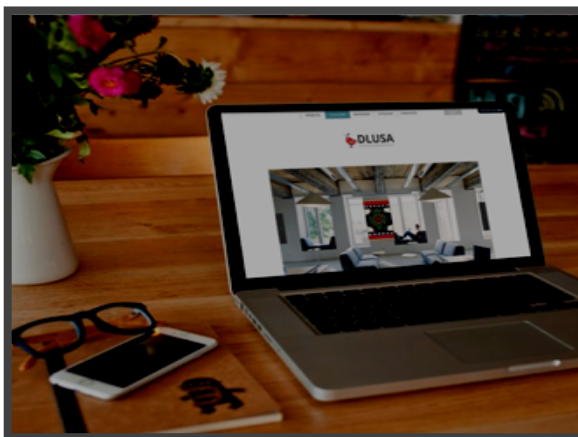
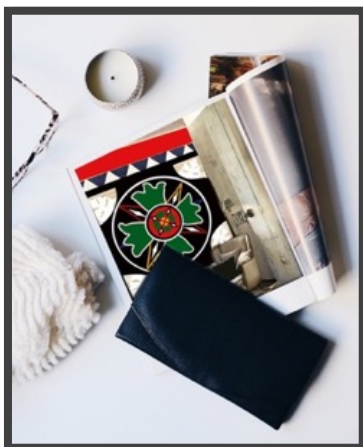


Figura 4 e 5. Publicação em suporte analógico (revista) e digital (*Website*, Facebook, Instagram).

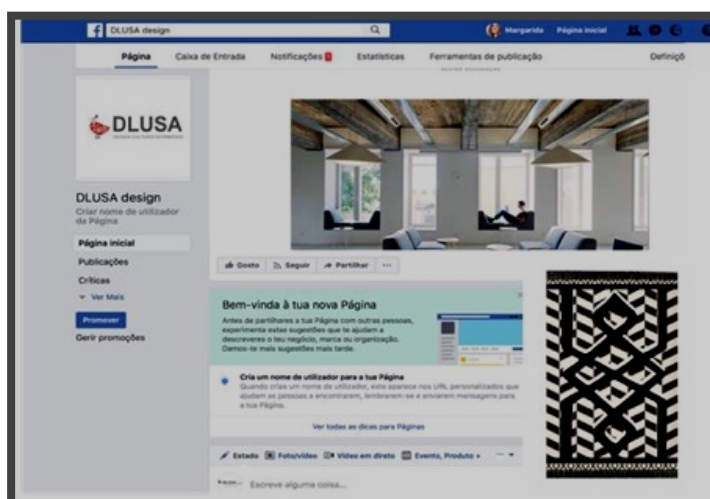


Figura 6 e 7. Divulgação em *mupi* e perfil no Facebook.

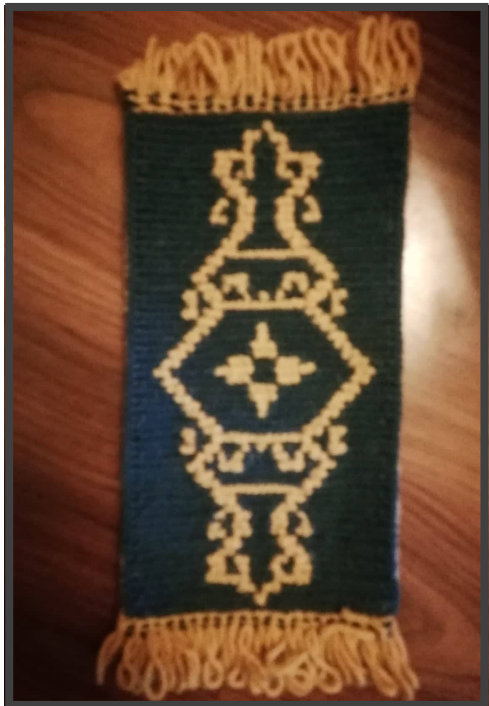
APÊNDICE I – ESTUDOS PARA TAPEÇARIAS EM BORDADO DE ARRAIOLOS.



1.



2.



3.



4.



5.

Figuras 1 a 4. Estudos para tapeçarias em bordado de arraiolos, elaborados pela artesã Maria dos Anjos (Tavira).

Figura 5. Ponto de Arraiolos elaborado por Margarida dos Santos.

O CONTRIBUTO DA CRIAÇÃO DOS PROTOTIPOS EM BORDADO DE ARRAIOLOS.

A criação dos estudos em bordado de Arraiolos teve o objetivo de materializar as primeiras experiências de composições gráficas do projeto de tapetes e tapeçarias, de forma a constatar a viabilidade estética, expressiva e técnica. Neste sentido, foi crucial executar esses testes e perceber se os resultados obtidos iam ao encontro dos resultados pretendidos.

Estes estudos em pequena escala (aprox. 15cm) são o testemunho de uma manufatura executada pela artesã Maria dos Anjos, residente em Tavira. A técnica de Arraiolos revela uma estética peculiar, em que a sua expressão transmite uma relação com a arte de tecer do Oriente, com tapetes persas. Neste caso concreto, a ideia era reproduzir, inicialmente, um pormenor da composição e avaliar esses mesmos resultados, através do uso do ponto cruzado oblíquo. Para tais experiências foram usadas as cores amarelos intermédio e escuro, azul índigo, vermelho, branco e preto. Para concluir esta experiência, podemos referir que esta técnica não é a mais adequada pois não representa rigorosamente os elementos gráficos tal como pretendido e as cores não são as mais indicadas. Contudo, não invalida que, futuramente, esta técnica seja um mundo a explorar. Desta forma verificou-se que foi necessário enveredar pelo caminho da tecelagem e investigar novos pontos, que permitissem executar essas mesmas composições gráficas com o rigor, expressividade e cores pretendidas.

ANEXOS

Anexo 1 - Designers e outros artistas na tapeçaria contemporânea

Anexo 2 - Recolha fotográfica de platibandas

Anexo 3 - Vídeos – Técnicas de tecelagem, indústrias e designers e artesãos

Anexo 4 - Artistas convidados da Homeing/Exponor, 2016

Anexo 5 - Vídeos – Feiras de design

Anexo 6 - Certificados de participação em *workshops*

ANEXO 1 – DESIGNERS E OUTROS ARTISTAS NA TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA

ALEXANDRA KEHAYOGLOU

A artista argentina ganhou fama mundial após a criação de um tapete do tamanho de uma passarela, para a marca Dries van Noten e vitrinas oníricas para a Hermés, usando como referência paisagens das pampas argentinas e da Patagônia. As suas peças – tapetes e tapeçarias em escalas que vão desde do pequeno ao enorme – são executadas manualmente, com os desperdícios têxteis da fábrica de tapetes de sua família, em Buenos Aires.

Alexandra descreve os seus trabalhos como portais para memórias, reportando-se ao passado dos seus avós gregos, tapeceiros na Turquia. As suas peças materializam gramíneas e musgos de diversos tons de verde, representações de riachos, paisagens e animais. Adaptado de: <https://casavogue.globo.com/Design/Objetos/noticia/2018/02/voce-precisa-conhecer-esses-5-artistas-que-fazem-tapeçarias-inspiradas-na-natureza.html> (acedido em 22/1/2019).



Figura 1.1 e 1.2. Tapeçarias de Alexandra Kehayoglou. Disponível em <https://alexandrakehayoglou.com/>



Figura 1.3. Tapeçarias de Alexandra Kehayoglou. Disponível em <https://alexandrakehayoglou.com/>.

NORBERTO NICOLA

O artista brasileiro Norberto Nicola (1931-2007) inspirava-se na floresta tropical e incorporava temáticas indígenas nas suas obras, além de lhes atribuir uma dimensão ritualística. Nas suas tapeçarias são representadas raízes, terra, penas, árvores e trepadeiras, em tons quentes, evocativos do clima da floresta tropical. Usava materiais como lã, seda, linho e estopa. Adaptado de: <https://casavogue.globo.com/Design/Objetos/noticia/2018/02/voce-precisa-conhecer-esses-5-artistas-que-fazem-tapeçarias-inspiradas-na-natureza.html> (acedido em 22/1/2019).



Figura 1.4. Tapeçarias de Norberto Nicola. Disponível em <https://casavogue.globo.com/Design/Objetos/noticia/2018/02/voce-precisa-conhecer-esses-5-artistas-que-fazem-tapeçarias-inspiradas-na-natureza.html> (acedido em 22/1/2019).

HEATHER COLLINS

A inglesa Heather Collins inspira-se na vegetação de sua terra natal, o condado de Sussex, para criar as suas obras de arte. Usa o bordado e o processo de feltagem, numa execução completamente manual, que lhe permite controlar todos os detalhes. As suas peças apresentam relevos e proporções extremamente realistas. Adaptado de: <https://casavogue.globo.com/Design/Objetos/noticia/2018/02/voce-precisa-conhecer-esses-5-artistas-que-fazem-tapeçarias-inspiradas-na-natureza.html> (acedido em 22/1/2019).

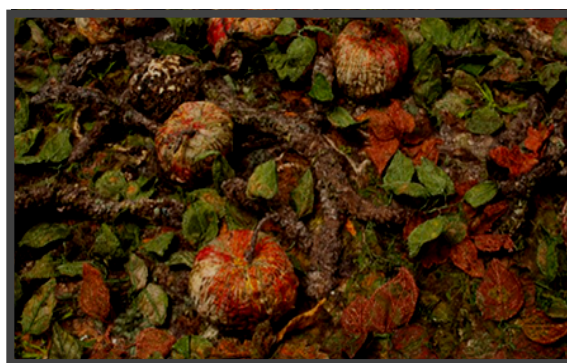


Figura 1.5. Tapeçaria de Heather Collins. Disponível em <https://casavogue.globo.com/Design/Objetos/noticia/2018/02/voce-precisa-conhecer-esses-5-artistas-que-fazem-tapeçarias-inspiradas-na-natureza.html> (acedido em 23/1/2019).

FLORIAN PUSCHER

O designer holandês, desde muito novo fascinado por paisagens observadas de avião, criou a linha de tapetes *Landcarpet*. A partir da sua própria coleção de fotografias aéreas, escolheu padrões e texturas; simplificou e escolheu cores e espessuras diferenciadas, criando peças únicas e séries limitadas. Ganhou prémios de design e assume que a coleção de tapetes funciona quase como uma experiência sociológica de crescimento imparável. Adaptado de <http://casavogue.globo.com/Design/Objetos/noticia/2014/12/um-tapete-para-cada-canto-do-mundo.html>.



Figura 1.6. Tapeçaria de Florian Pusher. Disponível em <http://casavogue.globo.com/Design/Objetos/noticia/2014/12/um-tapete-para-cada-canto-do-mundo.html>. (acedido em 23/1/2019).

FAIG AHMED

Natural do Azerbaijão, Faig Ahmed venceu o *Jameel Prize* (prémio do Victoria & Albert Museum, de Londres, concedido à arte inspirada na cultura islâmica). No seu trabalho desmonta a estrutura convencional dos tapetes típicos do seu país e reorganiza os fragmentos resultantes sob formas contemporâneas. Desafia os limites visuais das tapeçarias e, conseqüentemente, subverte os seus significados etéreos e quebra estereótipos. Adaptado de <http://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2014/08/tapetes-como-obras-de-arte.html>.



Figura 1.7. Tapeçaria de Faig Ahme. Disponível em <http://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2014/08/tapetes-como-obras-de-arte.html> (acedido em 12/1/2019).

CINZA PÚRPURA

"Cinza Púrpura" é uma mostra de duas Tapeçarias contemporâneas – "1755" e "Purple Rain" – criadas pelos atelier Pura Cal e Ding Dong e produzidas pelas Tapeçarias Ferreira de Sá, originalmente para a exposição "Lisbon Roots", promovida pela Exponor. Foram apresentadas na edição de 2016 da Homeing e, um ano depois, na Loja, Atelier & Galeria da Pura Cal na LxFactory.

As duas peças apresentadas em “Cinza Púrpura” refletem as possibilidades criativas e técnicas da tapeçaria contemporânea. Adaptado de https://magazine.puracal.pt/pt/magazine/cinza-purpura_13.



Figuras 1.8 e 1.9. Tapeçarias “Cinza Púrpura”. Disponível em https://magazine.puracal.pt/pt/magazine/cinza-purpura_13.

PARCERIA ENTRE KATTY XIOMARA E DESISTART (FABRICANTE TÊXTIL)

Na 40.^a edição do Portugal Fashion (2017) foi apresentada (e leiloadada com fins beneméritos) uma tapeçaria resultante da colaboração entre a criadora Katty Xiomara e o fabricante têxtil Desistart. A administração desta empresa manifestou o grande interesse por este tipo de parcerias, com criadores reconhecidos, para os setores tradicionais, pelo que representam de incorporação de potencial criativo e de diferenciação pelo design e pela inovação.

A tapeçaria, com quatro metros de comprimento e dois de largura, foi fabricada com lã da Nova Zelândia e fio de viscose, segundo técnicas de tufagem que combinam tradição manual com tecnologia de produção industrial. Os tufos de diferentes alturas realçam as formas animais representadas na peça (uma reinterpretação estética do tema musical *El toro enamorado de la luna*). Adaptado de: <https://nit.pt/vanity/moda/katty-xiomara-cria-tapeçaria-com-fins-solidarios>.



Figura 1.10. Tapeçaria “Enamorado”, Katty Xiomara. Disponível em <https://nit.pt/vanity/moda/katty-xiomara-cria-tapeçaria-com-fins-solidarios>. (acedido a 24/3/20019).

SUGO CORK RUGS

A Sugo Cork Rugs é uma marca da *startup* TD Cork, lançada pela incubadora Amorim Cork Ventures, exclusivamente dedicada a negócios em que a cortiça é a matéria-prima.

A coleção de tapetes decorativos desta marca é pioneira na aliança entre técnicas tradicionais de tecelagem e cortiça. Através de um método de produção inovador, são combinadas as texturas e tonalidades de materiais como o algodão e a lã nacional com a cortiça, material com benefícios como a durabilidade, resistência, propriedades anti-alérgicas, de isolamento térmico e acústico e anti-humidade, A TD Cork já obteve a certificação internacional Pending BCorp, que avalia as empresas de acordo com a *performance* ambiental, social e económica.

Adaptado de <https://executiva.pt/tapetes-cortica-portugueses-conquista-do-mundo/>



Figuras 1.11 e 1.12. Tapetes Sugo Cork Rugs. Disponível em <https://executiva.pt/tapetes-cortica-portugueses-conquista-do-mundo/>

PAULA REGO – OBRA RECENTE EM TAPEÇARIA

Em 2016, a Galeria Marlborough, em Londres, que representa Paula Rego há décadas, exibiu uma nova tapeçaria da artista, executada por processos bastante diferentes daqueles que havia utilizado em obras têxteis do seu passado artístico.

A propósito da nova tapeçaria de Paula Rego na grande exposição da artista em Londres.

The Eagle's Daughter é uma tapeçaria de grande dimensão inspirada no conto popular do século XVI homónimo “A Filha da Águia”. Da autoria da pintora Paula Rego, não é a primeira obra em suporte têxtil da artista, mas é a primeira que mandou executar a partir de uma imagem da sua autoria. A tapeçaria foi produzida em teares automáticos Jacquard na Bélgica a partir de um ficheiro digital criado em Madrid pela empresa Factum Arte, responsável pelo design e transposição da pintura original de Rego para o têxtil. Disponível em <https://www.pportodsmuseus.pt/2016/09/27/nova-tapeçaria-de-paula-rego-em-grande-exposicao-da-artista-em-londres/> (acedido em 27/12/2018).



Figura 1.13. Tapeçaria *The Eagle's Daughter*, Paula Rego. Disponível em <https://www.pportodosmuseus.pt/2016/09/27/nova-tapeçaria-de-paula-rego-em-grande-exposicao-da-artista-em-londres/>. (acedido em 15/12/2018).

JOANA VASCONCELOS E TAPEÇARIAS DE PORTALEGRE

Na mesma senda que tem sido percorrida ao longo de mais de 60 anos de produção artística de tapeçarias, a Manufatura de Tapeçarias de Portalegre executou em 2012 a tapeçaria “Vítrol” para a exposição da artista Joana Vasconcelos, no Palácio de Versalhes.

“Com desenho original da artista, a peça de 13 m² demorou sete meses a ser produzida. Na sua realização estiveram envolvidas 13 pessoas e foram usados 33 quilos de lã de 28 cores diferentes.” Disponível em <http://www.mtportalegre.pt/pt/noticias/view/20/tapeçaria-de-portalegre-em-versalhes>. (acedido 12/12/2018).



Figura 1.14. Tapeçaria Vítrol, Joana Vasconcelos. Disponível em: <http://www.mtportalegre.pt/pt/noticias/view/20/tapeçaria-de-portalegre-em-versalhes> (acedido em 24/5/2019).

VANESSA BARRAGÃO

Designer na fábrica de tapetes Beiriz, Vanessa Barragão criou o seu próprio *atelier* no Porto e vende as suas tapeçarias para todo o mundo, apesar de pouco conhecida em Portugal.

Ao perceber a dimensão do impacto ambiental causado pelos desperdícios da indústria têxtil, a criadora tomou a decisão de reaproveitá-los para a elaboração das suas criações, em que recorre a processos totalmente artesanais, com o intuito de contribuir para reduzir a pegada ecológica e sensibilizar as pessoas para as questões ambientais.

Os seus tapetes, totalmente sustentáveis, fizeram sucesso na imprensa internacional, nomeadamente na *Designboom* e na *Elle Decor*.

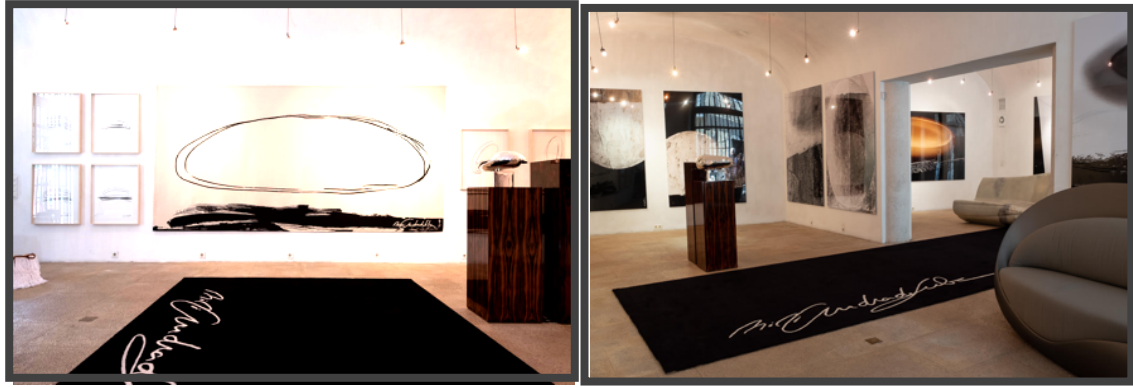


Figuras 1.15. Tapeçarias de Vanessa Barragão Disponível em <http://empresasmais.pt/online/tapeçarias-que-criam-uma-simbiose-entre-design-e-tradicao/> (acedido em 25/4/2019).

NINI ANDRADE SILVA / GALERIA TAPEÇARIAS DE PORTALEGRE

Nini Andrade Silva, reconhecida artística plástica e designer, realizou, em finais de 2018, na Galeria Tapeçarias de Portalegre, a exposição *Garotos do Calhau*, uma homenagem aos jovens que antigamente percorriam as praias de calhaus rolados da Madeira praticando a arte da “mergulhança”.

A exposição incluiu a tapeçaria *A Garota do Calhau*, produzida pela Manufactura de Tapeçarias de Portalegre (MTP), a partir de um cartão da autoria da artista. A MTP é uma referência absoluta no fabrico de tapeçarias de excelência, mantendo desde sempre uma forte ligação a artistas de diversificadas correntes estéticas.



Figuras 1.16 e 1.17. Tapeçaria “A Garota do Calhau” e Exposição “*Garotos do Calhau*”, Nini Andrade Silva, Galeria Tapeçarias de Portalegre. Disponível em <https://culturadeborla.blogs.sapo.pt/prolongamento-exposicao-i-garotos-do-6542908> (acedido em 29/12/2019).

ANEXO 2 – RECOLHA FOTOGRÁFICA DE PLATIBANDAS (Trabalho de campo).

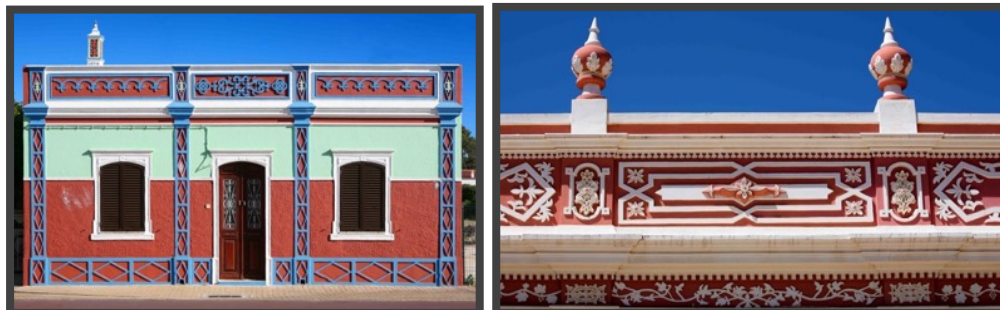


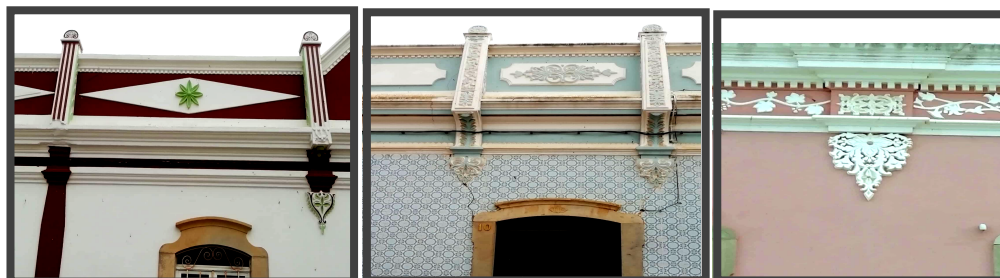
Figura 2.1. (esquerda). Platibanda em Santo Estêvão (Concelho de Tavira). (foto: Filipe da Palma).

Figura 2.2. (direita). Platibanda em Santo Estêvão (Concelho de Tavira). (foto: Filipe da Palma).



Figuras 2.3. (esquerda). Platibanda em Santo Estêvão (Concelho de Tavira). (foto: Filipe da Palma).

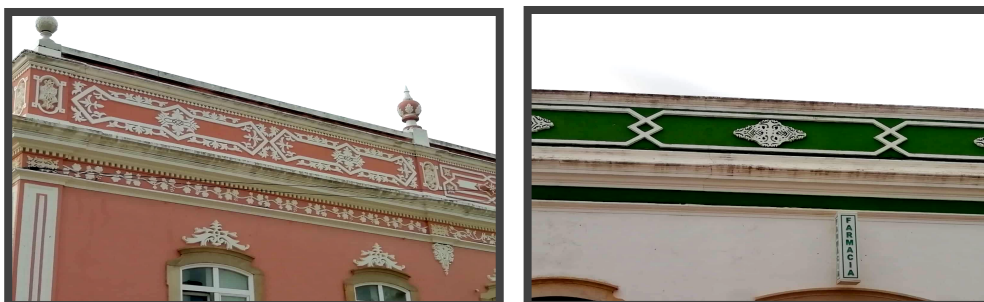
Figuras 2.4. (direita). Platibanda em Santo Estêvão (Concelho de Tavira). (foto: Margarida dos Santos).



Figuras 2.5. (esquerda). Platibanda em Santo Estêvão (Concelho de Tavira). (foto: Margarida dos Santos).

Figuras 2.6. (centro). Platibanda em Santo Estêvão (Concelho de Tavira). (foto: Margarida dos Santos).

Figuras 2.7. (direita). Platibanda em Santo Estêvão (Concelho de Tavira). (foto: Margarida dos Santos).



Figuras 2.8. (esquerda). Platibanda em Santo Estêvão (Concelho de Tavira). (foto: Margarida dos Santos).

Figuras 2.9. (direita). Platibanda em Santo Estêvão (Concelho de Tavira). (foto: Margarida dos Santos).



Figuras 2.10. (esquerda). E.N. 270, Santa Catarina da Fonte do Bispo – São Brás de Alportel.(foto: Margarida dos Santos).
Figuras 2.11. (direita). Margarida dos Santos, E.N. 270, Santa Catarina da Fonte do Bispo – São Brás de Alportel.(foto: Margarida dos Santos).



Figuras 2.12. (esquerda). E.N. 270, Santa Catarina da Fonte do Bispo – São Brás de Alportel. (foto: Margarida dos Santos).
Figuras 2.13. (direita). N. 270, Santa Catarina da Fonte do Bispo – São Brás de Alportel.(foto: Margarida dos Santos).



Figuras 2.14. (esquerda). E.N. 270, Santa Catarina da Fonte do Bispo – São Brás de Alportel.(foto: Margarida dos Santos).
Figuras 2.15. (direita). E.N. 270, Santa Catarina da Fonte do Bispo – São Brás de Alportel.(foto: Margarida dos Santos).



Figuras 2.16. (esquerda). E.N. 270, Santa Catarina da Fonte do Bispo – São Brás de Alportel. (foto: Margarida dos Santos).
Figuras 2.17. (direita). Hortas, Catarina da Fonte do Bispo.(foto: Margarida dos Santos)



Figuras 2.18. (esquerda). Luz de Tavira, Tavira. (foto: Margarida dos Santos).

Figuras 2.19. (direita). Desbarato - Santa Catarina da Fonte do Bispo. (foto: Margarida dos Santos).



Figuras 2.20. (esquerda). Luz de Tavira, Tavira. (foto: Margarida dos Santos).

Figuras 2.21. (centro). Luz de Tavira, Tavira. (foto: Margarida dos Santos).

Figuras 2.22. (direita). Luz de Tavira, Tavira. (foto: Margarida dos Santos).



Figuras 2.23. (esquerda). Luz de Tavira, Tavira. (foto: Margarida dos Santos).

Figuras 2.24. (centro). Luz de Tavira, Tavira. (foto: Margarida dos Santos).

Figuras 2.25. (direita). Luz de Tavira, Tavira. (foto: Margarida dos Santos).

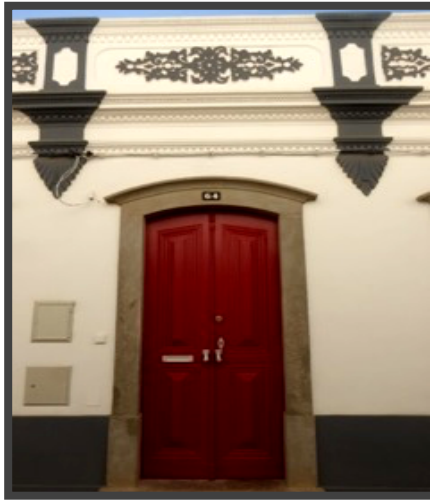


Figuras 2.25. (esquerda). Marco, Catarina da Fonte do Bispo. (foto: Margarida dos Santos).

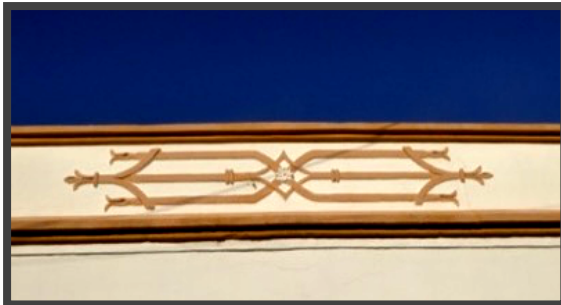
Figuras 2.26. (direita). Marco, Catarina da Fonte do Bispo. (foto: Margarida dos Santos).



Figuras 2.27. (esquerda). Luz de Tavira (Concelho de Tavira). (foto Margarida dos Santos).
Figuras 2.28. (direita). Luz de Tavira (Concelho de Tavira). (foto Margarida dos Santos).



Figuras 2.29. (esquerda). Tavira. (foto Margarida dos Santos).
Figuras 2.30. (direita). Tavira. (foto Margarida dos Santos).



Figuras 2.31. (esquerda). Tavira. (foto Margarida dos Santos).
Figuras 2.32. dir. Tavira. (foto Margarida dos Santos).

ANEXO 3 – VÍDEOS - TÉCNICAS E INDÚSTRIAS DE TECELAGEM



Ponto de nó ou de Beiriz. Disponível em <https://ferreiradesa.pt/video.php>



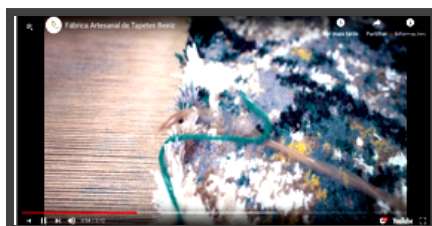
Técnica do ponto de arraiolos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hTzroel30A>



Tapeçarias de Portalegre. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=jGN3Bxb8tcw>



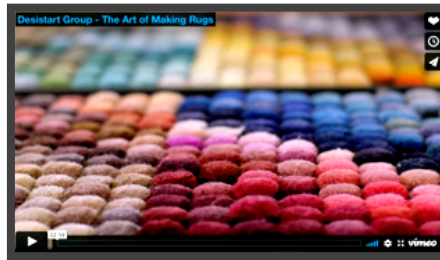
Técnicas de tecelagem. Disponível em <http://amusicaportuguesaagostardelapropria.org/videos/senhora-uva-tecer/>



Fábrica - Tapetes Beiriz. Disponível em <https://www.tapetesbeiriz.pt/bem-vindos-a-beiriz>



Disponível em <https://www.ferreiradesa.pt/video.php>



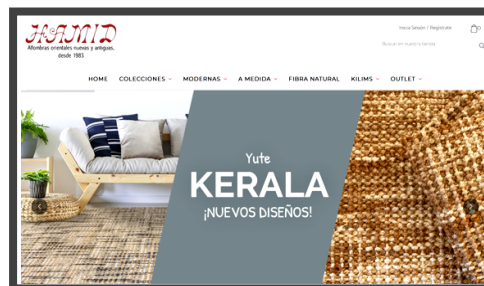
Disponível em <http://desistartgroup.pt/about-us/>



Disponível em <http://desistartgroup.pt/>



Disponível em <https://aluznatural.com/pages/tapecaria-tradicional>



Disponível em <https://www.facebook.com/alfombrashamid/>



Disponível em <http://projectotasa.com/projeto/historia/documentario/>

Cristina Jorge de Carvalho (Arquitetura e Design de Interiores)

Como refere a Fábrica Ferreira de Sá Ferreira de Sá “Cada Carpete, Uma Nova História.

Arquitetura e Design de Interiores, desenha peças de Mobiliário exclusivo, onde o luxo sóbrio e linhas depuradas dos seus projetos ganham vida em objetos que suspendem a linha entre design e função. O seu trabalho é publicado frequentemente em publicações internacionais incluindo AD, Elle Decor, Nuevo Estilo, Marie Claire Maison, Belles Demeures, Metropolitan, Vogue, entre outras.”

“Cada projeto é concebido como único, tendo a personalidade e *lifestyle* do cliente, assim como as necessidades do espaço, como principais inspirações. O fio condutor que define todos os projetos com assinatura CJC assenta no equilíbrio entre linhas depuradas e o jogo inteligente de volumes, materiais e texturas. Uma abordagem eclética e contemporânea, onde a sobriedade do design e o conforto encontram harmonia (Figura 3.1). Cristina Jorge de carvalho, (s.d), Lisbon Roots. Disponível em <https://www.cjc-interiordesign.com/pt/home/biografia> (acedido em 23/11/2018).

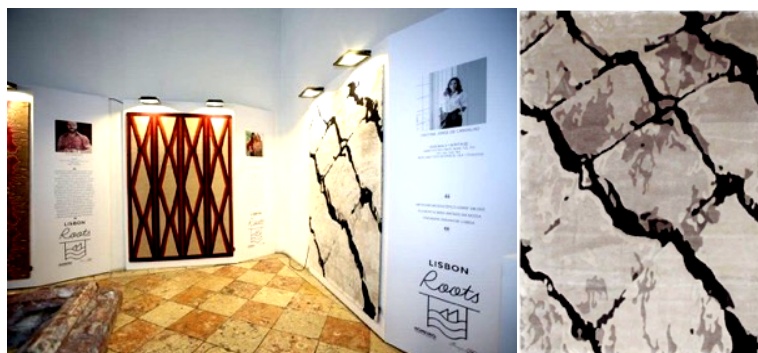


Figura 3.1. (esquerda). Exposição Homeing Lisboa. Catálogo Ferreira de Sá.(foto:autor desconhecido). *Sidewalk Heritage*, Cristina Jorge de Carvalho, hand-tufted, Lã e seda botânica grossa| 170x240cm.

Figura 3.2. (direita). Pormenor de tapeçaria. Catálogo Ferreira de Sá. (foto: Autor desconhecido). *Sidewalk Heritage*, Cristina Jorge de Carvalho, hand-tufted, lã e seda botânica grossa| 170x240cm.

Um olhar microscópico sobre um dos elementos mais antigos na nossa paisagem urbana de Lisboa(...)

Manufaturadas artesanalmente em Portugal pelos melhores profissionais na área, as peças refletem o design contemporâneo, sofisticado e intemporal, assinatura de Cristina Jorge de Carvalho. A coleção é composta por diferentes linhas onde a materialidade e desenho se combinam de forma singular e elegante, criando peças que se assumem, ao mesmo tempo, como inovadoras e únicas.” Cristina Jorge de Carvalho (s.d), Lisbon Roots.

Disponível em: Disponível em: <https://www.cjc-interiordesign.com/pt/articles/sidewalk-heritage> (acedido em 23/11/2018).

Maria Barros (Designer de Interiores)

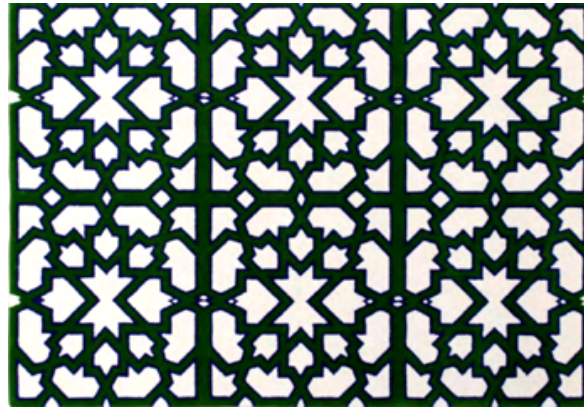


Figura 3.3. Exposição Homeing Lisboa. Catálogo Ferreira de Sá. (foto: Autor desconhecido). Tapeçaria, *Mouro*, Maria Barros, Hand-Tufted, lã, 170x240cm

Como refere a Fábrica Ferreira de Sá Ferreira de Sá “Cada Carpete, Uma Nova História

Este tapete é uma homenagem à herança islâmica e árabe que nos hoje facilmente detetável pelas ruas de Lisboa, não só na arquitetura como na azulejaria e nas artes decorativas... também por isso os povos do centro e sul continuam, até aos dias de hoje, a ser apelidados de mouros. Este tapete, é um mouro, em toda a sua dignidade e com o máximo orgulho pelo seu legado histórico. Maria Barros, Lisn Roots, Catálogo da fábrica Ferreira de Sá. Disponível em <https://ferreiradesa.pt/pdf/catalogoLISBONROOTS.pdf> (acedido em 23/11/2018).

ELSA & FERNANDO HIPÓLITO

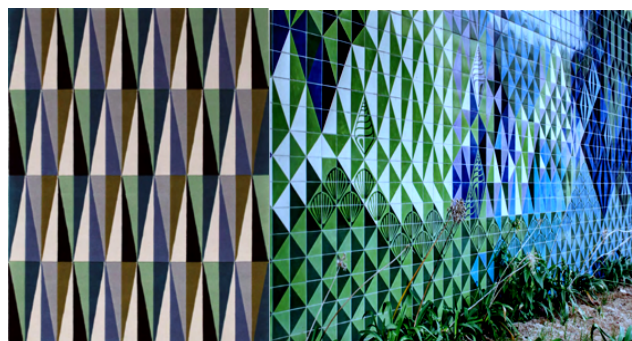


Figura 3.4. (esquerda). Exposição Homeing, Lisboa. Tapeçaria, *LX TILES*, Elsa & Fernando Hipólito, hand-tufted, lã, 170x240cm. Catálogo Ferreira de Sá.

Figura 3.5. (direita). Painel de azulejos Maria Keil. (foto: Autor desconhecido). *LX TILES*, Elsa & Fernando Hipólito, hand-tufted, lã, 170x240cm

Como refere a Fábrica Ferreira de Sá Ferreira de Sá “Cada Carpete, Uma Nova História”.

Os anos 60 foram uma década muito rica em termos de criatividade formal. Uma época onde os padrões adquiriram a sua máxima expressão, aplicada na estampagem de tecidos, em painéis cerâmicos decorativos e em serviços de jantar, café ou chá, também em cerâmica ou em porcelana. Existem exemplos espalhados pelo mundo, aplicados tanto ao design nórdico, como ao mais artesanal design da América do Sul, passando pela europa, e Estados Unidos da América. Alguns destes padrões tinham formas mais orgânicas, e outros, formas mais geométricas. Com o nosso tapete pretendemos reinterpretar não só as heranças da designer portuguesa, Maria Keil, bem testemunhadas nalguns painéis de azulejos existentes em algumas estações de metro Lisboa, mas também o contributo inesgotável do trabalho nesta área realizado pelo arquiteto italiano Gio Ponti. Elsa & Fernando Hipólito (s.d). p.7, Lisbon Roots Collection. Disponível em <https://ferreiradesa.pt/pdf/catalogoLISBONROOTS.pdf> (acedido em 23/11/2018).

DINO GONÇALVES



Figura 3.5. (esquerda). Tapeçaria, exposição Homeing, Lisboa. Catálogo Ferreira de Sá. (foto: autor desconhecido). Cock, Dino Gonçalves, hand-tufted, lã, 170x240cm

Figura 3.6. (direita). Cata-vento em chaminé. (foto:Autor desconhecido).

Como referido no website da Fábrica Ferreira de Sá Ferreira de Sá “Cada Carpete, Uma Nova História.

Quando me lembro de um animal pleno de vermelhos, elegante no diluir de castanhos, verdes, de arestas afirmadas, dono de si mesmo, de cantar altivo e marcante, ele próprio o chefe da capoeira, a imagem de um galo imponente aparece como uma pintura flamenga onde este ser não é somente objeto de alimentação, mas também de autoridade e protagonismo. Fascinam-me pessoas e animais que sejam donos do seu espaço de personalidade e olhar forte. A crista de um galo lindo (...), incentivou-me a imaginar um padrão repetitivo e simétrico de cores fortes e marcantes, que desta maneira serve de célula para a criação de um padrão podendo ser usado num tapete, num tecido ou até mesmo na reprodução gráfica de uma calçada portuguesa. Dino Gonçalves, (s.d) Lisbon Roots. Disponível em <https://ferreiradesa.pt/pdf/catalogolisbonroots.pdf> (acedido em 23/11/2018).

CASA DO PASSADIÇO

Catarina Rosas, Cláudia Soares Pereira e Catarina Soares Pereira

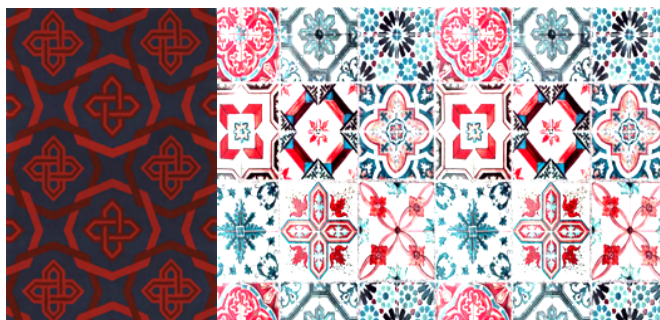


Figura 3.7. (esquerda). Tapeçaria, exposição Homeing, Lisboa. Catálogo Ferreira de Sá, hand-tufted, lã | 170x240cm. (foto, autor desconhecido).

Figura 3.8. (direita). Pormenor de azulejos. Catálogo Ferreira de Sá. (foto, autor desconhecido).

Como refere a Fábrica Ferreira de Sá Ferreira de Sá “Cada Carpete, Uma Nova História

A nossa proposta para o desafio “lisbon roots” inspirou-se na calçada de Lisboa. Acreditamos que seria interessante trazer elementos da calçada portuguesa utilizada no desenho dos espaços públicos e das praças lisboetas para os interiores, valorizando o seu elemento decorativo e geométrico.

Desenhámos assim um tapete elegante, moderno, acabando por transmitir uma contemporaneidade que não se desliga da tradição. normalmente encontramos as calçadas nos tons naturais da pedra: azul, cinza e preto; neste projeto quisemos utilizar cores não usuais, mas que refletissem cores de fachadas Lisboetas. Casa do Passadiço, (s.d) Lisbon Roots. Disponível em <https://ferreiradesa.pt/pdf/catalogol Lisbonroots.pdf> (acedido em 23/11/2018).

“Três decoradoras de interiores portuguesas foram galardoadas, esta segunda-feira (set. 2012), em Londres. Catarina Rosas, Cláudia Soares Pereira e Catarina Soares Pereira receberam o prémio de Retail Interior (Design de Loja) nos Internacional Property Awards.”Disponível em <https://boasnoticias.pt/decoradoras-portuguesas-premiadas-em-londres/> (acedido em 25/11/2018).

BRANCO SOBRE BRANCO (PAULA LARANJO / VERA MOREIRA)



Figura 3.9. (esquerda). Tapeçaria, exposição Homeing, Lisboa. Catálogo Ferreira de Sá. (foto: autor desconhecido). Rosa, hand-tufted, lã, 170x240cm

Figura 3.10. (direita). Ponte do Tejo. Catálogo Ferreira de Sá. (foto: Autor desconhecido).

Como referido na Fábrica Ferreira de Sá Ferreira de Sá “Cada Carpete, Uma Nova História.

A Branco sobre Branco é uma empresa de renome no mercado nacional e internacional na área da decoração de interiores, estando neste momento representada em diversos países. Determinadas, desde 2000, a criar projectos de interiores e peças de mobiliário com um estilo distinto e sofisticado, a dupla Paula Laranjo e Vera Moreira desenvolve o seu trabalho adaptando-se às necessidades de cada cliente, valorizando o detalhe e o pormenor. A presença anual no Salão Maison & Objet em Paris, a feira mais importante a nível mundial na área da Decoração, tem como objetivo mostrar que em Portugal a qualidade e o nível de produção são muito bons, não ficando aquém de outros criadores e marcas estrangeiras. "Exibimos a marca Branco sobre Branco inteiramente ‘made in Portugal’, como muito orgulho. A exigência a que nos propomos faz com que o resultado final seja único e um desafio para fazer mais e melhor." Branco sobre Branco (Paula Laranjo / Vera Moreira), (s.d) Lisbon Roots Disponível em <https://www.brancosobrebranco.com/workfolio.html> (acedido em 23/11/2018).

“Comemoramos os 50 anos daquela que é conhecida como “a mais bela ponte do velho continente”, situada em Lisboa. A ponte sobre o tejo liga-nos! A sua cor escarlate, a sua beleza, grandeza e imponência veem o tejo beijar Lisboa apaixonadamente, todos os dias. Poderosa, pela sua simplicidade não deixa ninguém indiferente que passa por Lisboa.” Disponível em <https://ferreiradesa.pt/pdf/catalogoLISBONROOTS.pdf>

ANEXO 5 - VÍDEOS - FEIRAS DE DESIGN



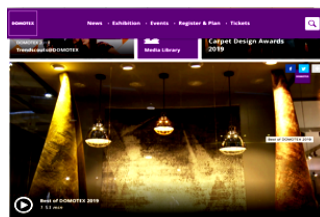
<http://homeing.exponor.pt/>



<https://www.homofaberevent.com/>



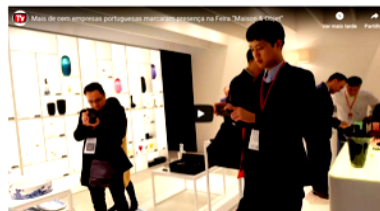
<https://vimeo.com/312750631>



<https://www.domotex.de/home>



<https://lisboadesignshow.fil.pt/conceito/> - product



<http://www.lusopress.tv/videos/comunidade/91-mais-de-cem-empresas-marcaram-presenca-na-feira-maison-objet>

ANEXO 6 – PARTICIPAÇÃO EM *WORKSHOPS* E CONFERÊNCIAS

LISTAGEM

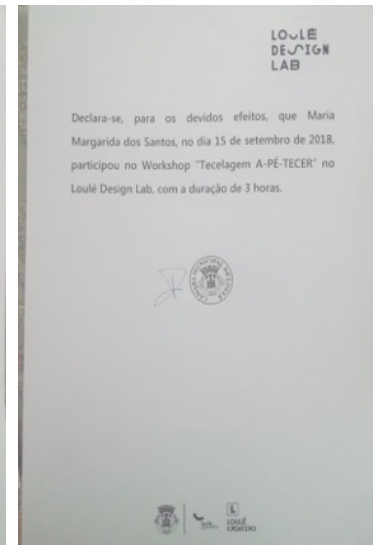
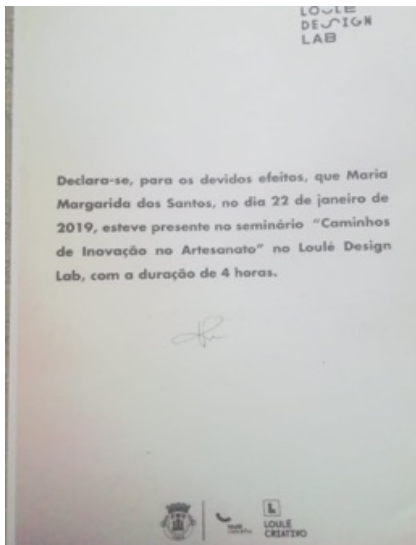
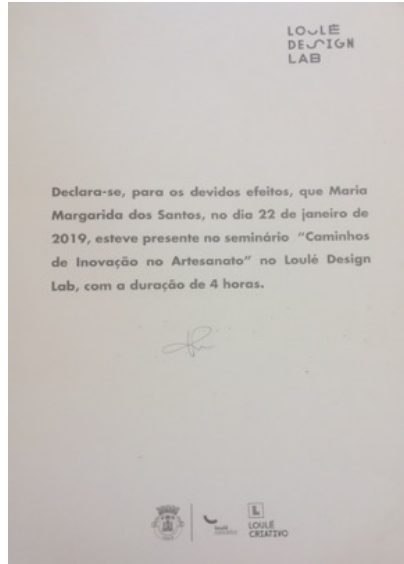
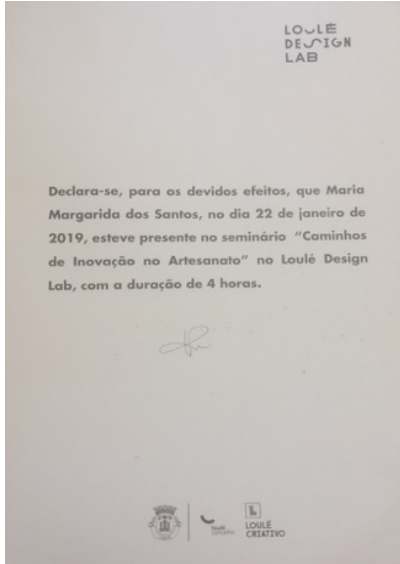
"*O ecossistema de produção científica da UAlg: Sapiencia, e outros recursos*" da responsabilidade da Biblioteca, com duração de duas horas, em 26 de Setembro de 2018.

- Sessão do *Café com Letras* de dia 12 de outubro de 2018, subordinada ao tema da exposição “50 Livros, 50 Algarves... Ler Património”, no âmbito do Ano Europeu do Património Cultural, na FNAC do Forum Algarve. *O Café com Letras* é uma organização da Biblioteca da Universidade do Algarve, em parceria com a Direção Regional de Cultura do Algarve e a FNAC;
- Curso de “Direção de arte/criatividade”, de 13 a 16 de outubro de 2018, às 3^a das 18h30 às 21h30 e sábado, das 10h00 às 17h00;
- Festival Literário Internacional de Querença 2018: *La Magia de um Lápis*, por Rayma Suprani, Cartunista (Venezuela/Miami);
- Festival Literário Internacional de Querença 2018: *Como Desenhar o Mundo, com Cécile Bertrand*, Cartunista (Bélgica); Cristina Sampaio, Cartunista (Portugal) e Eduardo Salavisa, Desenhador (Portugal) ;
- Festival Literário Internacional de Querença 2018: *Literatura e Artes Plásticas*, Mário Avelar, Carlos Martins de Jesus e Nuno Júdice;
- Festival Literário Internacional de Querença 2018: *Património Cultural- Realidade Viva*, por Guilherme D’Oliveira Martins;
- *Workshop “ Ambiente. ART+ 2°C A MAIS”*, Câmara Municipal de Loulé – Realizado nos dias 10,11 e 12 de outubro de 2018, das 10.00h às 17.00h;

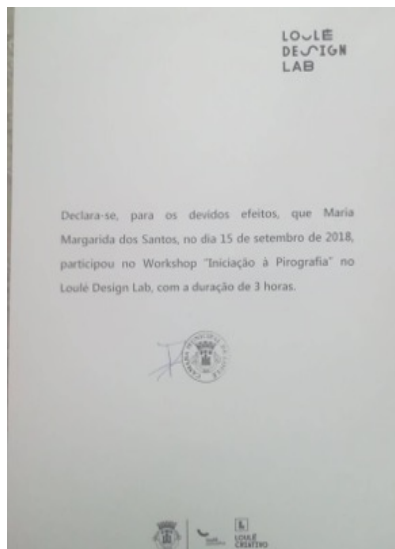
- *Curso de edição de imagem: Adobe Photoshop Lightroom* , associação NAFA, em Tavira. oito horas, no dia 18 de novembro 2018;
- PASSOS CONTADOS “*Cal, cor e ornamentos nas platibandas algarvias*” com arquitecta Martas Santos, domingo, 23 de setembro, 2018, das 9.30h às 12.30h;
- *Workshop “Color in design and Marketing” at Internacional Conference on Marketing and Desig*, outubro dia 18 das 15.30h às 19.00h, 2018. Faculdade de Economia – Universidade do Algarve - Campus de Gambelas;
- Conferência “*Ambiente. ART+ 2°C A MAIS*”, Câmara Municipal de Loulé – realizado nos dias 9 de outubro de 2018 das 14.30h às 17.00h;
- Ciclo de conferências Café com Letras, realizado na FNAC do Fórum Algarve. *Arte pública nos espaços rurais*, dia 18 de setembro de 2018 das 18.00h às 20.00h;
- Conferência, *Bio Design-Desafio para um Novo Design*, pela designer Ana Mestre, decorreu no dia 18 de julho de 2018 das 18.30h às 20.00h, Loulé Design Lab;
- Conferência e Tertúlia- passeio “*A originalidade das platibandas na arquitetura algarvia*” dia 28 de setembro de 2018, na CCDR, promovida pelo Europe Direct Algarve, das 17.00h às 20.00h, com Marta Santos e José Aguiar;
- *Muçulmanos e Cristãos em Cacela Medieval*: os resultados da nova campanha arqueológica, com as arqueólogas Cristina Garcia, Maria João Valente e o antropólogo físico Hugo Cardoso, dia 14 julho de 2018, das 18.00h às 20.00h, Cacela Velha no Largo da Fortaleza;
- *Workshop “Pirografia”*, dia 15 de setembro de 2018, Loulé Design Lab. 3 horas;
- *Passeios pedestres de interpretação da paisagem em Cacela e Vila Real de Santo António*, em Agosto, com o percurso;

- *A água nos contos e lendas da nossa tradição oral*, com a contadora Adelaide Fonseca, dia 25 de agosto, 2018 das 21.00h às 23.30h, Santa Rita;
- *Workshop “Iniciação ao Feltro”* dia 22 de setembro de 2018, Loulé Design Lab. 3 horas;
- *Conference at Internacional Conference on Marketing and Design*, outubro dia 18 e 19 de 2018. Faculdade de Economia - Universidade do Algarve - Campus de Gambelas;
- *Workshop “Plano de Negócios, Canvas”* CRIA / UAlg, dia 16 de outubro de 2018, Loulé Design Lab. 3 horas;
- *Workshop “Feiras Nacionais e Internacionais”* IAPMEI/ PORTUGAL GLOBAL , dia 12 de outubro de 2018 no Loulé Design Lab. 3 horas;
- *Workshop “Das Ideias às primeiras vendas ”* CRIA/UAlg , dia 9 de outubro de 2018 no Loulé Design Lab. 3 horas;
- *Art Exhibition at Internacional Conference on Marketing and Design*. On October 18th, and 19th, 2018. Faculdade de Economia - Universidade do Algarve - Campus de Gambelas;
- *Workshop “Tecelagem A-Pé-Tecer”*, dia 15 de setembro de 2018, Loulé Design Lab. 3 horas;
- *Caminhos de Inovação no Artesanato*, 2018/2019. João Amaral- Designer CEART ; A Formação em Artesanato como Instrumento para Modernização, Ana Cristina Mendes e Luís Rocha- CEARTE; Ligações Entre Tecnologia e Artesanato. Loulé Design Lab, 4horas;
- *Workshop de Tecelagem Vegetal & Produção de Livro Ecológico*, organizado pelo Algarve Rotas e orientado pelo Formador Luís Simões da Pano Palha, no dia 3 de Novembro de 2018, entre as 10.00h e as 17.30h, na sede da Alfa, Faro;
- *Workshop Grafismos entre Tempos, 8º Algarve Design Meeting*, ESEC, UAlg, Fábrica da Cerveja, dia 6 de maio, 2018, 3horas;

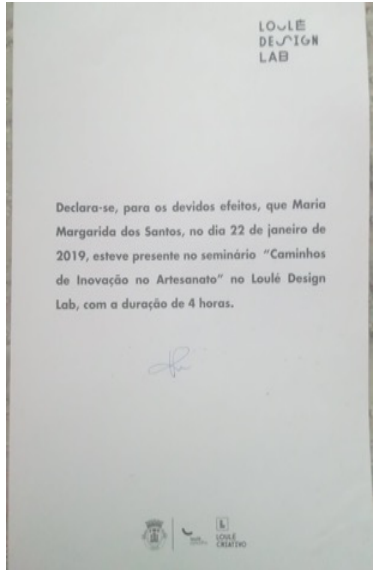
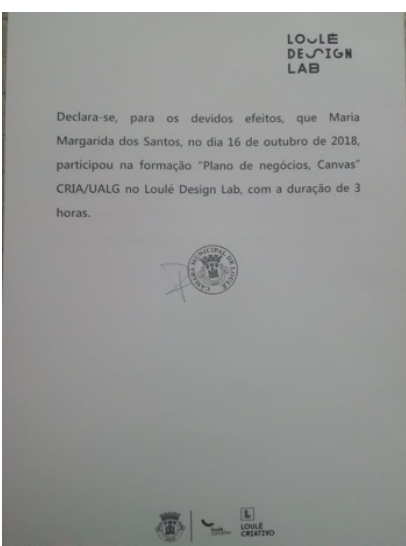
CERTIFICADOS DE PARTICIPAÇÃO WORKSHOPS E CONFERÊNCIAS



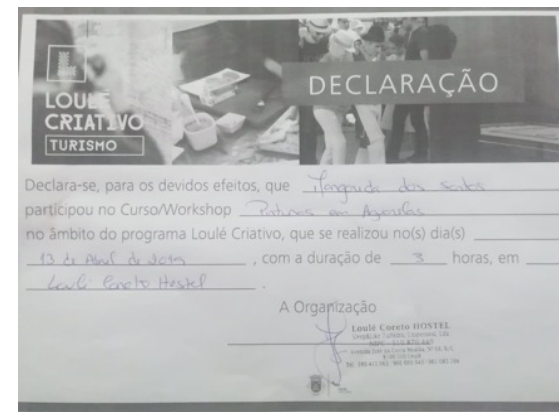
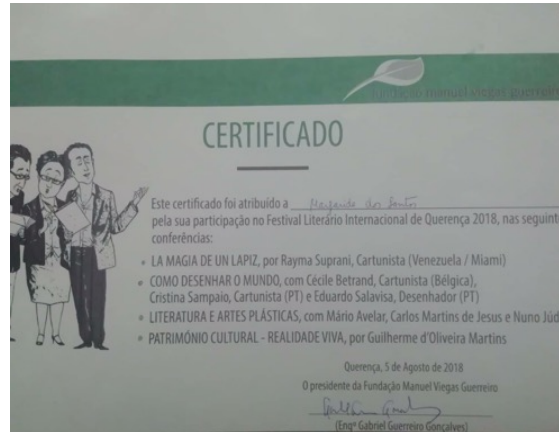
CERTIFICADOS DE PARTICIPAÇÃO WORKSHOPS E CONFERÊNCIAS



CERTIFICADOS DE PARTICIPAÇÃO WORKSHOPS E CONFERÊNCIAS



CERTIFICADOS DE PARTICIPAÇÃO WORKSHOPS E CONFERÊNCIAS



CERTIFICADOS DE PARTICIPAÇÃO WORKSHOPS E CONFERÊNCIAS

