

# Mapa Etnográfico

**Mapeamento e análise  
de informação visual etnográfica  
na loiça do Concelho de Alcobaça**

**Sidónio Costa Silva**



Dissertação para obtenção do Grau de Mestre  
em Design Gráfico

**Orientadora Luísa Maria Pires Barreto**

Caldas da Rainha, 2024



# Mapa Etnográfico

Sidónio Costa Silva

Politécnico de Leiria

ESAD.CR

Caldas da Rainha, 2024



# Mapa Etnográfico

Mapeamento e análise de informação visual etnográfica  
na loiça do Concelho de Alcobaça

**Sidónio Costa Silva**

5

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre  
em Design Gráfico

Politécnico de Leiria

Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha

**Orientadora Luísa Maria Pires Barreto**

Caldas da Rainha, 2024



**Obrigado,**

Diana e Margarida,  
professores, colegas, amigos, família,

obrigado.



## Resumo

A presente investigação propõe um levantamento, no meio cultural e étnico das regiões constituintes do concelho de Alcobaça, de signos e ícones que representem características intrínsecas desta zona. Será recolhida e reunida uma série de dados visuais etnográficos, focando exclusivamente nos motivos presentes na loiça de Alcobaça, com o intuito de perceber se existe um padrão reconhecível entre os mesmos. A partir dessa recolha, será criado um mapa visual de objetos, ícones, símbolos, entre outros que, tendo em conta princípios de design gráfico, irão exprimir o passado e presente no concelho de Alcobaça.

Após este processo, com métodos de design que permitirão reconstruir estes itens, é assimilado um léxico completando um catálogo que exprime a relevância dos elementos e que os “reutiliza” no presente e futuro, propagando e rememorando o seu valor etnográfico. Estes dados tendem a desvanecer-se e ser alvo de generalizações e desvalorização cultural, principalmente, por parte de gerações mais recentes tornando-se imperativos o restauro e salvaguarda de todo o património visual.

Visa-se, aqui, a aplicação de um método que possa responder a questões semelhantes relativas a levantamentos etnográficos e que seja aplicável de uma forma mais intensiva a outros aspetos deste local e até a áreas etnográficas distintas.

### Palavras-chave:

design gráfico | faiança | Alcobaça  
etnografia | tradição | cultura visual



## **Abstract**

The present investigation proposes a survey within the cultural and ethnic environment of the belonging regions of the municipality of Alcobaça, aiming to identify signs and icons that represent intrinsic characteristics of this area. A series of ethnographic visual data will be collected and assembled, focusing exclusively on the motifs found in Alcobaça pottery, with the final goal of understanding whether there is a recognizable pattern among them. With this collection, will be created a visual map of objects, icons, symbols, and others, which, taking into account graphic design principles, that will express both the past and present of the municipality of Alcobaça.

Following this process, using design methods that allow for the reconstruction of these items, will be assimilated a lexicon, that completing a catalog that expresses the relevance of these elements and “reuses” them in the present and future, thus propagating and remembering their ethnographic value. These data tend to fade and be subjected to generalizations and cultural devaluation, especially by younger generations, becoming imperative to restore and safeguard the entire visual heritage.

The aim is to apply a method that can address similar questions regarding ethnographic surveys and can be applied more intensively to other aspects of this location and even to different ethnographic areas.

### **Key Words:**

graphic design | pottery | Alcobaça  
ethnography | tradition | visual culture

**PARTE I**

|  |               |
|--|---------------|
| Agradecimentos .....   | p. 007        |
| Resumo.....  | p. 009        |
| Abstract .....   | p. 011        |
| <b>Introdução .....</b>                                      | <b>p. 017</b> |
| .1 - Pertinência do tema .....                               | p. 018        |
| .2 - Objetivos da investigação .....                         | p. 018        |
| .3 - Questões de investigação .....                          | p. 019        |
| .4 - Metodologias de investigação .....                      | p. 019        |
| .5 - Estrutura da dissertação .....                          | p. 020        |
| <b>I - O quê e onde</b>                                      |               |
| I.1 - Etnografia: .....                                      | p. 023        |
| I.1.1 - Breve contextualização histórica.....                | p. 023        |
| I.1.2 - Etnografia no presente.....                          | p. 024        |
| I.2 - Zona da recolha: Alcobaça .....                        | p. 025        |
| I.3 - O artefacto .....                                      | p. 027        |
| <b>II - Casos de Estudo</b>                                  |               |
| Recolha etnográfica na prática de design gráfico .....       | p. 031        |
| II.1 - Sebastião Rodrigues .....                             | p. 031        |
| II.2 - Typecraft .....                                       | p. 035        |
| II.3 - Origem Comum.....                                     | p. 037        |
| <b>III - Pré Projeto</b>                                     |               |
| III.1 - Aprofundamento da questão de investigação .....      | p. 041        |
| III.2 - Metodologias de projeto e critérios de seleção ..... | p. 045        |

# Índice

## PARTE II

|        |  |
|--------|--|
|        | <b>IV - O projeto.</b>   |
| p. 051 | ..... <b>IV.1 - Introdução ao Projeto</b>                                      |
| p. 051 | .....IV.1.1 - A loiça artística de Alcobaça                                    |
| p. 054 | ..... IV.1.2 - Reviver a faiança de Alcobaça<br>“Os Trajes do Rancho do Alcoa” |
| p. 061 | ..... <b>IV.2 - A recolha</b>  |
| p. 062 | ..... Raul da Bernarda e Filhos, Lda.  |
| p. 082 | ..... Elias & Paiva, Lda.  |
| p. 084 | ..... Vestal, Lda.   |
| p. 086 | ..... Pereira & Lopes, Lda.  |
| p. 090 | ..... Outras fábricas  |
| p. 094 | ..... Casa Museu Vieira Natividade   |
| p. 099 | ..... <b>IV.3 - Design</b>   |
| p. 102 | ..... IV.3.1 - Cores   |
| p. 105 | ..... IV.3.2 - Flora   |
| p. 117 | ..... IV.3.3 - Fauna   |
| p. 119 | ..... IV.3.4 - Coração   |
| p. 121 | ..... IV.3.5 - Padrões   |
| p. 127 | ..... <b>V - Aplicações</b>  |
|        | <b>6 - Conclusão</b>   |
| p. 151 | ..... 6.1 - Considerações finais   |
| p. 155 | ..... 6.2 - Considerações para futura investigação                             |
| p. 157 | ..... Bibliografia   |



# Parte I



## Introdução

Os métodos etnográficos, utilizados no âmbito da pesquisa antropológica, têm sido cada vez mais usuais em diversas áreas que, habitualmente, se focam em dados quantitativos. Reconhecidas as possibilidades trazidas por estes métodos, essencialmente qualitativos, pode-se também, tirar partido delas no campo de design e, especificamente, no design gráfico e no processamento e criação de informação visual.

A presente investigação propõe a exploração do meio cultural e étnico do concelho de Alcobaça da região oeste de Portugal. Uma exploração de signos e ícones que de alguma forma representem características fulcrais e intrínsecas da zona tratada, especificamente da sua loiça característica. Inserido na região oeste de Portugal (norte do distrito de Lisboa e sul do distrito de Leiria), Alcobaça é um dos concelhos que formam a Comunidade Intermunicipal do Oeste. Esta zona, próxima do litoral português, está fortemente ligada ao mar e agricultura. Foi escolhido este concelho devido à proximidade da localização da instituição de ensino a partir da qual é feita esta investigação, num dos concelhos da entidade intermunicipal, Caldas da Rainha, e à familiaridade do autor, que assim investe na recuperação e preservação do património gráfico e visual das regiões.

Será recolhida e reunida uma série de dados visuais etnográficos, presentes nas faianças da zona proposta, com o intuito de perceber se existe um padrão visual associado e reconhecível entre os mesmos. Assim, nestes dados, serão identificados signos que correspondam às características fulcrais que, por sua vez, os relacionem com o seu contexto local e étnico e que se possam relacionar com o conjunto de elementos recolhidos.

Consequentemente, será criado um mapa de objetos, ícones, símbolos, entre outros que irão exprimir o passado, presente e o tempo que os liga. Será também tido em conta, o potencial dos elementos encontrados.

Através da investigação e reflexão sobre estes e tendo em mente parâmetros gerais de design gráfico, é possível a criação de um design que tome partido da relevância dos elementos e que os transporte para o futuro, exponencialmente digital, propagando e rememorando o seu valor etnográfico e criando assim, um léxico visual específico destas regiões.

## **.1 - Pertinência do tema**

A etnografia revela dados que descrevem características intrínsecas de uma comunidade. Estas características sofrem, ao longo do tempo, uma evolução natural que as modifica, sendo que se mantêm referentes e condicionadas pelas suas “versões” pretéritas. Apesar de intrinsecamente relacionados com a comunidade, estes dados tendem a ser desvalorizados pelo grupo onde estão inseridos, principalmente na era digital que se desenvolve. Num século em que tudo é cada vez mais efémero e em que a imagem se tornou gradualmente banal, é necessário relembrar, restaurar e preservar imagens que não o são.

## **.2 - Objetivos da investigação**

O objetivo principal desta investigação é o mapeamento etnográfico das regiões do concelho de Alcobaça, particularmente das suas faianças e, com este, tentar responder ao cerne das questões colocadas em seguida. Para este efeito, serão recolhidos e reunidos o maior número possível de imagens de peças de faiança enquanto dados etnográficos da zona de Alcobaça e através destes, agrupando-os, definir os focos temáticos. Com esta análise e definição visa definir-se quais os signos que representam as tradições e

identidade da zona e determinar se são passíveis de relação entre todos. Com os resultados deste processo, espera-se o apuramento e aperfeiçoamento de um catálogo que exprima os frutos do mapeamento e análise anterior e todas as conclusões retiradas, facilitando o acesso a estes dados no futuro. Visa-se que este processo possa ser replicado e aplicado a estudos relativos a outros aspetos da zona ou de outras localidades.

### **.3 - Questões de investigação**

A principal questão nesta investigação irá perceber como se pode preservar a etnografia de uma determinada área geográfica recorrendo ao design gráfico. Qual a importância de registar e catalogar signos de carácter social e cultural no presente? Uma perspetiva situada no design gráfico pode contribuir para a salvaguarda destes signos? Qual o atual impacto destes signos, derivados do passado, na comunidade e nos locais onde se inserem? Como preservar um léxico visual de um local num futuro exponencialmente efêmero e digital?

### **.4 - Metodologia de investigação**

Serão utilizadas duas principais metodologias de investigação.

Uma das quais, essencial, será revisão de literatura, a recolha de dados creditados, em referências online (websites, repositórios institucionais), artigos ou livros científicos sobre aspetos culturais e antropológicos da zona e de métodos e estratégias etnográficas.

Na outra, serão utilizados estes métodos etnográficos, qualitativos e/ou antropológicos que passam pela investigação presencial e recolha dos dados culturais em contexto de campo, mas recorrendo a referências de especialistas de etnografia e confiando na validação dos mesmos. Esta recolha será registada principalmente por meio fotográfico.

O desenvolvimento da recolha para o projeto prático será quase simultâneo à investigação teórica, sendo que estão mutuamente dependentes e diretamente relacionados.

## **.5 - Estrutura da dissertação**

O resultado desta investigação está dividido em duas grandes partes, que se subdividem em cinco capítulos. Cada um deste cinco contribui para a compreensão dos objetivos e encadeamento das questões colocadas.

Na Parte I, após esta introdução, no primeiro capítulo, alguns temas recorrentes nesta dissertação. Será estabelecida uma breve contextualização do termo etnografia, uma pré-análise do concelho e zonas presentes na área a tratar, e uma pequena reflexão geral sobre o artefacto e a sua relação com uma comunidade.

Estabelecidos estes detalhes, no segundo capítulo far-se-á uma ligação do contexto de etnografia ao design gráfico, enquanto se expõem e analisam alguns exemplos/casos de estudo: a prática etnográfica de Sebastião Rodrigues, o projeto tipográfico em comunidade de Andrew Balius e ainda os valores do grupo e estúdio de artesanato Origem Comum.

O terceiro capítulo debruçar-se-á nas questões e metodologias de investigação e no método de classificação das imagens recolhidas.

Posto isto, iniciando a Parte II, o quarto capítulo contém o resultado de toda a investigação e exprime a parte prática da mesma. Será mostrada a recolha efetuada, os grupos temáticos e por fim a transformação dos elementos pelo design. A Parte II culmina no quinto capítulo com a demonstração de como podem ser aplicados os resultados do projeto.

Por último, será feita uma sintetização conclusiva com as ideias fulcrais resultantes da investigação e possíveis contributos desta investigação para o futuro e formas de a desenvolver.





## O quê e onde?

Para melhor definir e fazer com que se compreenda o objetivo desta investigação, torna-se necessário fazer um breve resumo do que é etnografia, da sua origem e evolução.

### I.1 - Breve contextualização histórica

Ao falar de etnografia, fala-se de um método ou conjunto de métodos abordados na pesquisa social com o intuito de compreender o comportamento de pessoas e sociedades. Estes métodos consistem num conjunto de tradições, agora chamadas etnográficas, que se vão desenvolvendo desde os séculos XV e XVI a.C., na antiga Grécia, até à atualidade. (Denzin e Lincoln, 2018)

O termo surge no século XIX com o desenvolvimento da antropologia ocidental onde a etnografia se dedicava apenas ao estudo de culturas exteriores ao ocidente, estudando e comparando a sua história. História esta, registada e recolhida por missionários e viajantes e só depois analisada por antropólogos. Com o passar do tempo, por volta do início do século XX, a etnografia continua a realizar-se através de recolhas empíricas, mas agora, deslocando fisicamente o antropólogo ao local que pretende estudar, para que observe e recolha todos os dados na primeira pessoa. (Atkinson e Hammersley, 2007)

Este trabalho de campo tornou-se um recurso fundamental, se não principal, para a antropologia. O próprio investigador/antropólogo passa um extenso período de tempo junto de uma comunidade, muitas vezes um ano

ou até mais, com o intuito de documentar e interpretar características integrais do grupo. Em simultâneo, era desenvolvido um método semelhante por sociólogos da University of Chicago, os chamados casos de estudo. Com este método, começou a ser analisada a vida e o desenvolvimento urbano na própria cidade, num âmbito social.

Como afirmaram Atkinson e Hammersley, professores das ciências sociais, à semelhança e com a influência do método dos sociólogos, a antropologia ocidental começa a focar-se também na própria comunidade. Consequentemente, assiste-se a uma expansão da utilização de etnografia tanto a nível geográfico como intelectual. Esta começou a ser praticada em campos diversos como geografia urbana, psicologia, entre outras. Pode-se assim, dizer que a etnografia é um método verdadeiramente multidisciplinar que fornece uma abordagem qualitativa focada em experiências vividas, observação participante, interações pessoais, e recolha de documentação local, sendo, todos estes, dados não quantitativos que constroem “processos e artefactos sociais”. (Angrosino, 2008)

Esta origem complexa faz com que o conceito de etnografia não seja passível de definição exata e superlativa sendo que, ao longo da sua história e “nos contextos das várias disciplinas mencionadas, o seu sentido foi reinterpretado e recontextualizado de várias formas, de forma a lidar com circunstâncias particulares.” Atkinson e Hammersley (2007, pág 2) (Tradução do Autor)

## **I.2 - Etnografia no presente**

Em pleno século XXI, a etnografia tem um papel complexo mas essencial, tendo em conta o rápido desenvolvimento e mutação no estudo de ciências sociais. Note-se assim, que, atualmente, se trata de um método de pesquisa social que visa descrever a cultura de cada povo e o seu significado. (Teis e Teis, 2006) Apesar de não se incluir em todos os significados provenientes de todos os contextos, é possível formar um conceito de etnografia, de uma forma muito generalizada, através do papel e função do etnógrafo, e do que este observa e recolhe. Pode-se considerar como uma forma de observar a complexidade sociocultural dos grupos e comunidades contemporâneos através da envolvência nestes mesmos grupos. E tendo em conta que, lexicalmente, etnografia “significa a descrição de um povo”, mais do que um método, retrata-se uma estratégia que pode ser utilizada e adaptada aos vários campos de estudo já referidos e ainda outros. (Angrosino, 2008)

Em qualquer pesquisa etnográfica os contextos não são controlados pelo investigador nem este deve intervir: os dados recolhidos provêm de meios

esperados e/ou inesperados, podendo surgir em vários suportes, muito provavelmente de forma não planeada. O local/ grupo estudado, é geralmente pequeno, promovendo uma análise mais específica e completa do mesmo. Como resultado desta pesquisa, correntemente surgem conceitos descritivos, explicações e teorias, sendo que se trata de uma abordagem qualitativa ao invés de quantitativa.

O trabalho do etnógrafo é inicialmente motivado pelo interesse num determinado aspeto social tendo em conta que a investigação é desenvolvida com uma motivação exploratória. O importante é “investigar alguns aspetos da vida das pessoas que estão a ser estudadas, e isto inclui descobrir como estas pessoas encaram situações, como as pessoas se consideram, e como se vêem a si próprias.” Atkinson e Hammersley (2007, pág 3) (Tradução do Autor)

Neste processo as perguntas e objetivos que motivam a investigação são completamente mutáveis, afinando o leque da pesquisa e possibilitando resultados mais revelantes e relevantes. Uma grande parte do método etnográfico é o processamento e análise dos dados recolhidos conforme os objetivos finalmente estabelecidos. Numa fase final do processo etnográfico cabe ao investigador/ etnógrafo a análise, avaliação e até seleção dos dados recolhidos, tendo em conta a relevância dos mesmos e as informações que podem vir a fornecer. Pós esta análise, dá-se a interpretação e polimento dos dados, dando origem às descobertas, conclusões e frutos de toda a pesquisa. (Denzin e Lincoln, 2018) O resultado de toda esta investigação e análise é, muito basicamente, uma forma complexa e apurada de como a capacidade humana categoriza e organiza o “mundo social” aplicada a um propósito específico. (Atkinson e Hammersley, 2007)

Esta faceta interpretativa da investigação qualitativa e etnográfica, tem feito com que cada vez mais áreas se sirvam dela, como por exemplo a área da educação. Nesta, a preocupação não se dirige à análise da cultura mas sim do processo educativo. E tendo em conta as diferenças entre os dois focos é natural que alguns dos requisitos para a pesquisa etnográfica não sejam cumpridos. Apesar da utilização de métodos etnográficos, a pesquisa não tem uma motivação antropológica. (Teis e Teis, 2006)

Também para fins da presente investigação serão utilizados os métodos etnográficos, adaptando-os a práticas principalmente visuais e gráficas e tendo em conta a área principal de estudo, o design gráfico.

### **I.3 - Zona da Recolha**

Posto tudo isto, há que ter em conta o local onde se dará a investigação. Geralmente a definição do local geográfico é a primeira motivação para

o início de uma recolha etnográfica. A partir deste, podem ser levantadas questões explícitas e/ou implícitas que demonstrem ser importantes para uma melhor compreensão da comunidade que a ele pertence e reside. (Teis e Teis, 2006) E apesar de não existirem regras específicas para a utilização de métodos e estratégias etnográficas, nesta investigação por-se-á em prática apenas um dos 4 modos de observação etnográfica definidos por Gold (1958), destacando o participante como observador de entre os outros três (o observador como participante, participante completo e observador completo). (Naidu, 2012)



Figura 1  
Município de alcobaça localizado no mapa  
[google.com/maps](http://google.com/maps)

A destacar que a presente recolha se foca principalmente em signos visuais e ícones, não olvidando a área principal desta investigação, o design gráfico. Na escolha do local, teve-se em conta a localização da instituição de ensino a partir da qual é feita esta investigação, e a familiaridade do autor ao concelho definindo-se, assim, que a investigação tomaria como objeto o concelho de Alcobaça, concelho vizinho da Escola de Artes e Design das Caldas da Rainha. Neste concelho, é possível uma investigação onde o etnógrafo está previamente inserido na zona/comunidade a tratar, contando com a perspetiva privilegiada de participante enquanto observador. Este é um dos concelhos mais a norte da Região Oeste, no distrito de Leiria, e membro da Comunidade Intermunicipal do Oeste. (NUTS2013). Ao propor uma exploração no meio cultural e étnico desta região na presente investigação e com a exploração dos signos e ícones da sua faiança que de alguma forma representem características do município de Alcobaça visa-se investir na recuperação e preservação do património gráfico e visual da zona tratada.

O concelho de Alcobaça, é já conhecido por determinadas características, áreas de atividade, lendas, entre outras. Como, por exemplo, os túmulos de D. Pedro I e D. Inês de Castro no Mosteiro de Santa Maria e a sua história de amor que apelida a cidade de “terra de paixão”, a estabelecida marca Maça de Alcobaça e a sua produtividade frutífera, a baía de São Martinho do Porto e até as icónicas Chitas de Alcobaça. Apesar de estas serem algumas das características comumente conhecidas, as regiões deste concelho contam com muitos outros detalhes, mais ou menos evidentes ou notórios, mas que foram e são essenciais para o desenvolvimento e identificação das mesmas. Nesta investigação far-se-á uma viagem visual e gráfica pela loiça desta re-

gião, captando e reunindo artefactos etnográficos que possam ser utilizadas para uma definição e união visual da mesma.

Figura 2 e 3  
Fachada do Mosteiro de Santa Maria  
de Alcobaça (à esquerda),  
Fotografia Município de Alcobaça  
e Baía de São Martinho do Porto (à direita)  
[google.com/maps](https://www.google.com/maps)



## O Artefacto

Para uma definição mais consciente dos critérios a aplicar na recolha do projeto em mãos, há que fazer uma reflexão sobre o artefacto e o seu valor físico e visual. Um artefacto é um objeto feito pelo trabalho manual de seres humanos que em maior parte dos casos responde ou respondeu a necessidades reais dos mesmos. “Artefactos e objetos podem ser únicos ou, (...) feitos em série, (...) ser guardados ou descartados.” Assim, são objetos que inevitavelmente embebem complexas características etnográficas de quem os emprega/ empregou, sendo índices “da criatividade e da habilidade técnica dos povos” e obedecendo aos “parâmetros da sociedade que os produziu”. (Velthem, 2012)

Para um artefacto se tornar num objeto etnográfico terá que ser previamente submetido a um processo de pesquisa, seleção e definição, tendo aplicados em si os métodos da etnografia. Destes objetos, e durante este processo, podem ser retiradas informações sobre “técnicas, matérias primas (contribuindo para estudos botânicos e zoológicos, grande parte pode ser de origem vegetal e/ou animal), usos, funções e fundamentalmente, valores estéticos e simbólicos da sociedade que os produziu e consumiu.” Ainda assim, apesar das possibilidades de recolha de todos estes dados, torna-se difícil uma análise completa, sendo que a propagação de uma cultura é maioritariamente feita através da tradição oral, música, canto e até gestos, todos estes, artefactos “não dimensionáveis”, reafirmando-se assim, o carácter subjetivo e qualitativo da investigação etnográfica. (Velthem, 2012) Apesar da forma como são analisados, ou de serem tangíveis ou não, os artefactos são a herança cultural de um povo. Uma herança que transporta em si evidências do âmbito intelectual e cultural do seu passado para além de poder demonstrar e até influenciar nas gerações mais recentes, modos de

viver e pensar. Assim, para além da criação de novos artefactos, cabe a estas gerações, a preservação desta herança, no corpo dos artefactos, permitindo a permanência da informação que estes transmitem para as gerações futuras. O próprio termo “herança”, embebe em si uma noção de dever de proteção ao que se herda para que se possa trespassar novamente. (Shyllon, 2015)

O papel da cultura, criada ou herdada, nas sociedades foi sendo construído simultaneamente à evolução do ser humano e carrega uma série de valores simbólicos que definem e distinguem cada povo, de entre a restante humanidade. E, pensando sobre a evolução do comportamento humano e, sabendo que “a constituição do complexo e volumoso sistema nervoso central humano ocorreu em interação íntima com a cultura” pode-se afirmar o valor etnográfico dos símbolos, especialmente, visuais, dos artefactos físicos. Pode-se ainda afirmar que a cultura completa e justifica o comportamento humano, em vários contextos. (Valadares, 2018)

Atualmente, os artefactos são desenhados com a finalidade de comercialização, tentando combater a imensa competitividade e chegar ao consumidor. O comércio é prioridade face às necessidades de uma sociedade, o marketing é prioridade face ao design. No entanto, estes novos artefactos não deixam de portar informação sobre a atual sociedade nem de ser uma forma de estudar e recolher informações sócio-culturais da mesma. (Afonso 2010) No estudo de um artefacto, pode encontrar-se uma dualidade bastante demarcada: de um lado função e semântica e do outro simbolismo e emoção. É sobre esta faceta dos símbolos e emoções que decaí o foco desta investigação, sendo os princípios que marcam a memória e criam uma ligação pessoal com o artefacto.

A memória, tendo em si as “raízes” simbólicas dos artefactos, atua como um transporte do passado para o presente, provendo este último de legitimidade, simultaneamente: detalhes do passado tendem a influenciar e definir ações no presente. Neste seguimento, destaque-se a dificuldade, ainda que não se demostre impossível, em avançar com um novo ponto de partida, desprovido de contexto ou qualquer tipo de memória, individual ou comum (memória coletiva). Connerton (citado em Afonso, 2010) afirma, até, que algo completamente novo não é possível, evidenciando a inevitável influência do passado através de experiências, da memória e de hábitos e a impraticabilidade da não existência deste mesmos princípios.

Podemos associar o artefacto à cultura e tradição, como uma conexão “inter-geracional” que transporta o passado para o tempo posterior. Tradições e conhecimentos que foram mantidos por gerações, simplesmente devido à sua existência e noções em comum. Cada artefacto é o resultado da sua evo-

lução e portanto contém em si marcas das suas versões pretéritas e de quem as havia utilizado. É, também, prova do instinto e criatividade inerente ao ser humano que, ao longo da sua evolução, lhe conferiram sobrevivência e a possibilidade de evoluir. (Afonso 2010)

Sabe-se, então, que os artefactos representam, de várias formas, o povo onde se inserem. Séculos atrás, acreditava-se mesmo que certos artefactos culturais possuíam o “poder espiritual” do seu povo, sendo, até, tomados como troféus em tempos de guerra, ou oferecidos a entidades divinas. (Taşdelen, 2016)

Apesar de prover uma forma de estudar os povos do passado, a identidade que se propõe estudar nesta investigação é a imagem visual dos artefactos ou inscrita nos artefactos, portanto, forma, cor, decoração, et cetera, abstraindo esta dissertação da necessidade de se focar ou enfatizar algum aspecto técnico ou até autoral. No fundo, irá ser representado um possível sistema de signos presente nestes artefactos.

Toda a cultura humana pode ser interpretada através da semiótica, sendo esta, segundo Afonso (2010) “uma ciência fundamental para a compreensão dos signos estéticos e das mensagens” que poderão ser retiradas dos objetos. Serão estes mesmos, os símbolos constituintes do futuro léxico visual da loiça do conelho de Alcobaça e que evidenciarão as suas decorações e temáticas.



## Casos de Estudo

Está estabelecido que o design gráfico é uma disciplina híbrida. Assim, e para melhor compreender o intuito desta investigação e como se poderá tomar partido dos métodos etnográficos, há que analisar e tomar referências para a guiar e incentivar de forma sustentada. Segue-se uma reflexão de entidades das quais são partilhados os mesmos ideais relativos à utilização, direta ou não, da etnografia na prática desta disciplina. Comece-se pelo inevitável.

### II.1 - Sebastião Rodrigues

Sebastião Rodrigues (1929-1997), uma personalidade do design gráfico com inegável notoriedade, tanto no panorama de Portugal, como no do resto do mundo, é um excelente exemplo da utilização e apropriação de signos no produto do seu design, como aspira esta investigação. No seu percurso profissional, cruzou-se e trabalhou com entidades de diversas áreas, das quais, para esta dissertação, se destaca Manuel Félix Ribeiro, ligado ao Secretariado Nacional de Informação (SNI), à cinemateca e também à arte popular e Francisco Lages, personalidade também ligada ao SNI e que escreveu sobre etnografia e arte popular. Mas foi durante as 16 edições da revista “Almanaque” que trabalhou com “um grande número de intelectuais de relevo” tais como Joaquim Figueiredo Magalhães, diretor, José Cardoso Pires, Luís de Sttau Monteiro, João Abel Manta, Alexandre O’Neill, entre outros. (Fior, 2005 e Rolo, 2015)

“Com estas personalidades, partilhou o gosto pela provocação, pela ironia, pelo jogo e pelo humor na comunicação, para além de um certo espírito

boémio.” (Rolo, 2015)

A arte, de origem erudita ou popular, foi sempre um lugar de inspiração para Sebastião Rodrigues e este, apesar de sempre com um carácter de modernidade, manifesta uma expressão do seu mundo interior e das raízes culturais do seu país. Neste seguimento, a sua lista de clientes era constituída principalmente por entidades da área cultural, portanto, museus, fundações, editoras e até o Estado, fazendo assim com que o seu trabalho se fosse especializando por este meio. Este tipo de trabalho alimentou, também, o seu espírito de curiosidade sendo que o enriquecia tanto cultural como intelectualmente. Esta comunhão com a cultura, torna-se uma posição privilegiada que se manifesta nos seus trabalhos. Para além do design, apesar de ainda não partilhar o mesmo conceito de hoje, Sebastião Rodrigues também pintava, transferindo características encontradas na expressividade da pintura para o design que criava. (Rolo, 2015)

O design editorial é o âmbito que ocupa maior parte do portefólio de Sebastião Rodrigues, nomeadamente capas de livros, a maquetização do seu interior e de revistas. Nas capas da famosa revista “Almanaque”, dirigida por si, era constante a utilização de referências aos signos do zodíaco, por se tratar de uma revista mensal, caracterizando, assim, as capas de várias edições. Também se podem verificar símbolos de índole mais geral, como na capa da edição de janeiro de 1960 onde consta uma ferradura de casco, símbolo

32

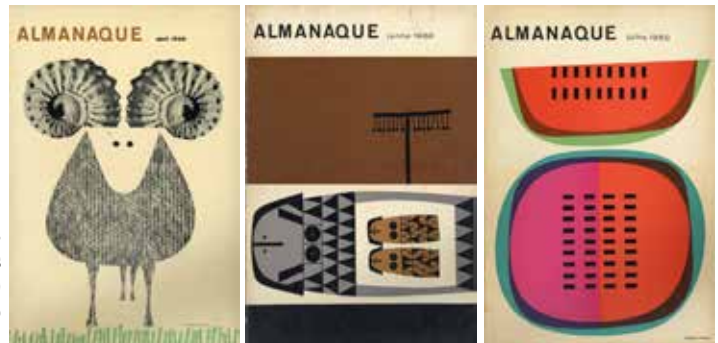


Figura 4 e 5  
Capas da revista “Almanaque”, edições  
de janeiro (à esquerda) e fevereiro (à direita) de 1960  
Hemeroteca Municipal de Lisboa

popular de sorte e a semelhança desta a uma estrada, símbolo de caminho, provavelmente associado ao início do ano secular. Na capa de fevereiro de 1960 pode observar-se um peixe, signo do mês, com um padrão triangular. Este padrão, também presente noutros trabalhos de Sebastião Rodrigues, remete para as placas de xisto gravadas, do Alentejo. Esta apropriação justifica-se e demonstra particularmente o seu interesse pela arqueologia, para além da forma como se apropriou das recolhas que havia feito e as transformou em material gráfico distinto e reconhecível. É assim notável a atenção

que prestava no seu dia a dia, considerando qualquer tipo de imagem, uma possível oportunidade de comunicar visualmente.

Outro exemplos, ainda nas capas da “Almanaque”, são a presença fotográfica da calçada portuguesa, na capa de março, a metaforização da lã natural e a lã tricotada, no corpo do carneiro representado na capa de abril, na capa de maio, a referência à arte primitiva e desenhos rupestres através da forma e traçado irregular, na capa de junho, a representação de uma figura grávida de gémeos, mais uma referência ao signo do mês, e novamente o padrão triangular remetente às placas de xisto.



Figuras 6, 7 e 8  
Capas da revista “Almanaque”, edições  
de abril (à esquerda), junho (ao centro)  
e julho (à direita) de 1960  
Hemeroteca Municipal de Lisboa

A repetida referência a elementos deste género, demonstra o interesse eclético deste designer, inspirando-se nos mais variados elementos, aqui, na arqueologia. No mês de julho, vemos a imagem de uma melancia utilizada como símbolo de verão.



Figuras 9 e 10  
Capas da revista “Almanaque”, edições  
de agosto (à esquerda) e setembro (à direita) de 1960  
Hemeroteca Municipal de Lisboa

Na capa de agosto de 1960, podemos observar o resultado de um processo de simplificação na ilustração de um leão, signo do mês. Com isto, não deixando de ser complexo e ter uma simetria quase rigorosa aplicada sobre si. E na capa de setembro, a flor de laranjeira, enquanto símbolo de pureza e virgindade, o signo do mês, e a antítese demarcada com lábios vermelhos, símbolo de tentação e pecado. (Rolo, 2015 e Fior, 2005)

Viajou pelo norte de Portugal, recolhendo e registando elementos de raiz popular que “despertaram interesse no designer”, à semelhança da maior parte dos seus desenhos de referência que raramente tinham um destino ou finalidade definidos. Mas nestas recolhas, o material visual era transformado em motivos adaptados à sua linguagem gráfica. Neste processo, são comuns estilos geométricos e simétricos adaptando a forma e aspeto visual dos referentes. Ao apropriar-se deste símbolos, utilizando-os no seu design, descontextualiza-os, altera-lhes o significado, e faz com que transmitam o que pretende.

Isto é, principalmente, relevante tendo em conta o contexto da política de comunicação imposta pelo Estado Novo (1933-1974), aquando a atividade profissional de Sebastião Rodrigues. Os símbolos de origem popular são utilizados por si, de forma inteligente, transmitindo mensagens quase satíricas subliminares e discretas, submergidas nos símbolos associados à ideologia patriótica impregnada que, de outra forma, seriam censuradas por não respeitarem esta “política folclorista”, como denomina Vera Alves, especialista no tema. (Rolo, 2015; Alves, 2013 e Weymar, 2019)

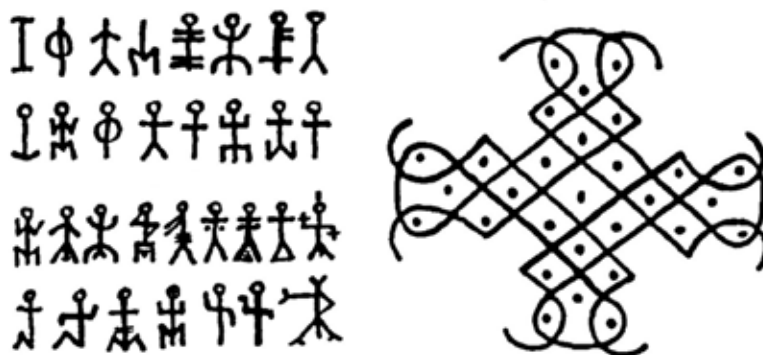
Política esta que, à semelhança de outros regimes autoritários, destacava os ideais Deus, Pátria, Autoridade, Família, e Trabalho. Destaca-se a utilização da propaganda como elemento do governo e elemento disseminador destes ideais, à responsabilidade do Secretariado da Propaganda Nacional (SNP), mais tarde designado Secretariado Nacional da Informação Cultural Popular e Turismo (com a sigla abreviada, SNI, referida anteriormente), representado na pessoa de António Ferro, chefe deste organismo de 1933 a 1949. A propaganda estava diretamente relacionada com a censura sendo que sempre que esta actuava, eram sugeridas ideias pela propaganda que substituíssem o que foi censurado. António Ferro encarregava os artistas de traduzir valores como irreverência e audácia, associados à arte moderna, mas, controversamente, conjugá-los com a tradição e história do país, invocando palavras como “folclore” e “arte popular”, sendo estes os grandes símbolos e fontes de inspiração. (Rolo, 2015 e Alves, 2013)

O olhar de Sebastião Rodrigues observa e descreve a sociedade e tempos em que se insere. Os símbolos, encontrados frequentemente nos seus designs, dão força à ideia de “portugalidade”, e vindos maioritariamente da arte popular, concretizam-se em desenhos de “pássaros, sóis, flores, estrelas, corações, chaves, ferraduras, meias-luas (...), rosáceas, também, muitas vezes representados em bordados.” Muitos destes símbolos são até associados a crenças e superstições. (Weymar, 2019 e Rolo, 2015)

Das várias experiências com os seus vários mentores, destaca-se a participação na equipa do arquiteto Francisco Conceição da Silva (1922 -1982),

para desenhar o pavilhão de honra na “Comptoir Suisse” em Lausanne, ano 1957. Sebastião Rodrigues absteve-se de recorrer a clichés para a representação da, à data, colónia portuguesa, Luanda. Ao invés disso, redesenhou figuras de paus e marcas caligráficas que, por costume, depois do tempo de chuva, eram desenhadas nos chãos e paredes pelos locais. Estes desenhos foram, mais tarde, serigrafados em painéis que surpreenderam colegas e visitantes e que marcaram o evento. (Fior, 2005)

Figuras 11 e 12  
 Ilustrações vernaculares (figuras de paus  
 e mapa caligráfico) utilizadas como inspiração  
 no Pavilhao de Honra na Comptoir Suisse  
 em Lausanne, 1957  
 Redinha (1953) in Fior (2005)



O processo de simplificar e simbolizar aspetos da realidade, torna Sebastião Rodrigues um excelente exemplo para este projeto: a criação de uma linguagem de símbolos icónica e de fácil perceção. Assim podemos tomá-lo como referência e praticar os mesmo processos para a criação desta linguagem. Apesar de parecer um processo simples, é bastante demorado, especialmente pelo rigor e precisão aplicados pelo designer. Este tomava os seus registos, na forma de desenhos ou até fotografias, e transformava-os repetidamente até obter um resultado que satisfizesse o seu perfeccionismo, criando assim, trabalhos de grande qualidade, tanto técnica como expressiva. (Rolo, 2015) Para além deste processo, Sebastião Rodrigues estabelecia instruções com grande especificidade relativas às cores, tintagem, pressão, mantendo uma relação de grande proximidade com o processo físico de impressão e, assim, mantendo e garantindo os seus padrões perfeccionistas e os resultados que pretendia, muitas vezes até em formatos inusitados, para a época. (Fior, 2005)

Ver-se-ão, no capítulo seguinte, passos semelhantes aos constituintes da metodologia e trabalho de Sebastião Rodrigues que também guiarão a parte prática desta dissertação.

## II.2 - The Home Project - Origem Comum

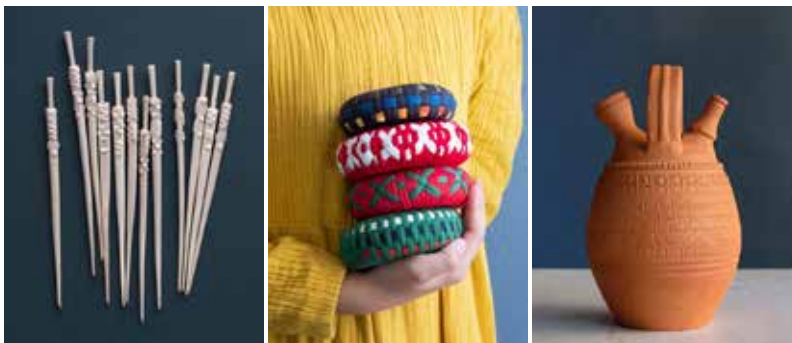
Ainda que um pouco mais distante do design gráfico, mas nada desconectado, está o projeto “Origem Comum” do The Home Project Design Studio. Trata-se de uma “plataforma de trabalho e investigação que mostra o que

é possível fazer com a herança milenar partilhada entre o ser humano e a terra.” (Origem Comum, 2022) Ainda que um grupo sediado em Lisboa, estabelece-se uma relação temática direta com a presente investigação, sendo que recuperam o artesanato e a experiência dos artesãos inserindo-os no quotidiano e também aqui se pretende recuperar um presente que se tem vindo a tornar passado, ainda que a um nível visual e exclusivamente gráfico.

A plataforma apresenta-se como uma extensão do seu estúdio criador The Home Project (THP), que por sua vez, se concretiza num estúdio de design dedicado à produção local e artesanal que valoriza a tradição, todo o processo de criar e fazer e um consumo consciente. (THP Design Studio)

Origem Comum, sem fins lucrativos, funciona como uma montra, tanto para os artesãos como para os seus produtos, coloca-os ao dispor da sociedade a um preço justo para todas as partes, e assim permite a exposição destes objetos a clientes que de outra forma não teriam conhecimento deles, nem de todo o simbolismo e tradição inerentes aos mesmos. É reconhecido o valor dos objetos, obtido pelo efeito do tempo e do uso, e é feito um esforço para que sejam “resgatados do esquecimento”. Para além da temática cultural demonstram-se preocupações e posições nos grandes temas da terceira década do século XXI e relacionam-se com as práticas artesanais. Temas estes como “produção sustentável, comércio justo, consumo responsável, respeito pelo clima e pelo bem-estar em comunidade.” (Origem Comum)

36



Figuras 13, 14 e 15  
Objetos tradicionais, loja Origem Comum (2024)  
Palitos, Rodilha e Bilha do carapilhal em barro encarnado (da esquerda para a direita)

O THP Design Studio desenvolve o seu trabalho desde 2004, em parceria com artesãos, com o intuito de salvaguardar e reformar “práticas vernaculares” em diferentes locais. Agora, com a plataforma Origem Comum, dão a conhecer informações como a origem dos materiais, as tecnologias utilizadas, e os objetos autóctones de determinadas regiões. Para este efeito, conjugam pesquisas culturais com a confecção dos produtos e a comercialização justa dos mesmos. No fundo são desenvolvidas re-interpretações destes artefactos que demonstram as possibilidades que as práticas e saberes artesanais trazem ao quotidiano comum.

As grandes ideias constituintes do manifesto apresentado na plataforma são: as artes tradicionais são atuais; a utilidade do produto artesanal é o que o torna belo; as técnicas de produção artesanal local também são cultura; as práticas artesanais conjugam-se com o âmbito natural; a produção artesanal é relevante a nível económico e crítico. Apesar de, na presente investigação, os objetos terem uma posição de menor destaque em relação à sua decoração, grande parte destes ideais são partilhados pela mesma. (Origem Comum, 2022)

### II.3 - TypeCraft

Outro projeto relevante que utiliza o saber fazer local é o projeto de Ishan Khosla com a parceria de Andreu Balius e Sol Matas, a iniciativa Typecraft, que se pode traduzir livremente como “tipo-artesanal”. A iniciativa tem como objetivos principais dar a conhecer o contexto e a vida das pessoas com quem colaboram e fornecer um nova forma de se interligarem com a tipografia e o design gráfico. Este impacto acontece principalmente em diversos grupos de artistas e artesãs tribais da Índia, e utiliza a arte, por estas produzida, para criar tipos de letra que transparecem o seu engenho e linguagem gráfica. (Andreu Balius, Typecraft)

“We work with south asian craftswomen to create beautifully designed typefaces, while also inspiring them to learn design skills via our training workshops” [Trabalhamos com mulheres artesãs sul-asiáticas para criar tipos de letra belamente desenhados, inspirando-as a aprender competências de design em simultâneo, através dos nossos workshops práticos] (tradução do autor, The Typecraft Initiative) A posição “domiciliar” da mulher na Índia, e o seu contacto direto e responsabilidade pelo seio familiar faz com que as mulheres sejam representantes das crianças, das famílias e das comunidades indianas e da sua cultura. Assim, têm um papel principal nesta iniciativa. (The Typecraft Initiative)

Typecraft incentiva a criatividade destas artesãs, com materiais e ferramentas que lhes possam parecer inusitados ou que não considerassem anteriormente, e conjuga-a com os fundamentos de design. Aqui, o design é utilizado como uma ponte entre os responsáveis pela iniciativa (e respetivos workshops) e as pessoas artesãs que transmitem, por sua vez, a sua arte e engenho. Neste processo, adquirem conhecimentos conceptuais como “forma, contraste, justaposição, equilíbrio, harmonia”. (Traduzido livremente de The Typecraft Initiative)

Num tempo em que artistas não conseguem subsistir com base nos seus processos habituais, nesta iniciativa encontram formas de chegar a novas

audiências, de evidenciar o seu trabalho, arte e/ou artesanato, e de deixar registada a sua arte para a eternidade, com a oportunidade de a propagar indefinidamente por meio digital. (Andreu Balius, Typecraft) Para isto, são feitos workshops onde as artesãs aplicam fisicamente a sua arte em letras. Nestes workshops, a utilização da letra enquanto forma é, também, um modo de expandir a habitual prática dos artesãos locais, criar novas perspectivas nos seus próprios processos, visto que não é o suporte em que habitualmente trabalham e, em simultâneo, fornece um formato familiar aos designers, para mais facilmente compreenderem o que está a ser feito. (The Typecraft Initiative)

Num outro tipo de workshops da iniciativa, é feito o trabalho inverso: estudantes de design deixam o âmbito digital e são convidados a desconstruir e compreender estas artes, percebendo assim as possibilidades das mesmas e podendo aplicá-las a contextos físicos e específicos. Este processo permite aos estudantes, a interação com formas que lhes são estranhas, conjugando-as com os fundamentos de design que têm vindo a adquirir. A iniciativa Typecraft define a sua missão como “criar ferramentas para mudança”. Derradeiramente, é criado um produto digital, dinâmico, que embebe em si a riqueza da arte e artesanato real da Índia. Este produto faz com que esta riqueza se torne disponível ao resto do mundo e que este, ao utilizar os tipos de letra provenientes do projeto, valorize e celebre esta cultura. (The Typecraft Initiative)

O projeto que acompanha a presente investigação têm este mesmo objetivo, a nível local: valorizar e celebrar a cultura visual que se tem vindo a diluir no tempo.



Figuras 16 e 17  
Barmer Katab Typeface (Latin script font)  
in [thetypecraftinitiative.org](http://thetypecraftinitiative.org)



Figuras 18 e 19  
Soof Embroidery Typefaces (Sans and Serif)  
in [thetypecraftinitiative.org](http://thetypecraftinitiative.org)



## Pré Projeto

### III.1 - Aprofundamento das questões de investigação

Com este objetivo definido, falta ainda acatar e aprofundar a grande parte das questões propostas: Como preservar a etnografia visual de uma determinada área geográfica através de design gráfico? Qual a importância de registar e catalogar signos de carácter social e cultural no presente? Uma perspetiva situada no design gráfico pode contribuir para a salvaguarda destes signos? Qual o atual impacto destes signos, derivados do passado, na comunidade e nos locais onde se inserem? Como preservar um léxico visual de um local num futuro exponencialmente efémero e digital?

Após a familiarização com os conceitos tratados anteriormente, é possível adereçar estas questões de uma forma mais crítica e construtiva e até compreendê-las de uma forma mais clara e direta.

A primeira questão, torna-se também um objetivo desta investigação: preservar a etnografia visual desta zona geográfica recorrendo ao design gráfico. Para isto defina-se como é que a etnografia se pode relacionar e envolver com design, de forma a ser útil neste e noutros projetos.

Apesar da comunicação oficial entre as áreas do design e da sociologia ser relativamente recente, e, ainda mais, a colaboração entre as duas também o ser, na atualidade é cada vez mais comum a interseção de especialistas das duas áreas, seguindo a perspetiva multidisciplinar já demonstrada nesta investigação. Mais especificamente, em grandes corporações e grupos estatais admite-se a importância da sociologia/ etnografia para a sua evolução, abordando questões sociais e económicas com investigação antropológica

e, conseqüentemente, design focados na pessoa humana e nas suas necessidades. Habitualmente, esta interseção tem a finalidade de aumentar o consumo de um determinado produto ou serviço, mas, não obstante, é e será posta em prática tanto no processo de investigação como na realização do projeto resultante desta investigação.

Esta noção ou perspectiva etnográfica aumenta a probabilidade de que um objeto, serviço ou outro, seja uma resposta realista face ao contexto do seu remetente e, conseqüentemente, culturalmente relevante e proveitoso para este mesmo remetente e para o espaço onde este está inserido. (Suri, 2011) Como já visto, estas disciplinas podem e complementam-se, especialmente nas suas posições em relação ao Tempo em que se focam.

A etnografia, destina-se a desvendar o presente tendo como base os dados do passado enquanto que o design projeta o futuro com os dados do presente. (Hunt, 2011) É neste sentido que segue a presente dissertação: ligar, pela etnografia e pelo design, o passado, o presente e o futuro de uma identidade visual, ainda que não oficial, possivelmente subconsciente, das regiões de Alcobaca, ainda que focada na faiança, como forma de tornar o resultado desta investigação mais objetivo.

Outro ponto em comum, seja em objetos visuais ou tácteis, é a cultura. Tanto no âmbito visual como intelectual, pode resumidamente definir-se o conceito de cultura como um sistema simbólico, mais especificamente, um sistema de signos e significados que é partilhado numa sociedade. E atualmente, o design é um processo importante para a reprodução e perpetuação cultural, também, por envolver um grande conjunto de práticas genuinamente expressivas como *sketching* (esboço), *story telling* (narração)/ *story boarding* (roteiro), mapeamento semântico, composição, mas principalmente, ser inseparável da criatividade. Criatividade esta, que é inevitavelmente um objeto cultural. (Bálsamo, 2011)

Em cada cultura dão-se origem a diferentes formas de criatividade e, por isso, cultura pode considerar-se uma condicionante e até origem da criatividade. Com este processo, o designer coloca a sua criatividade cultural em prática. Com o design traduz-se a cultura com o fim de organizar ou dar coerência a gostos, significados e até desejos comuns numa sociedade.

O design pode materializar crenças, estabelecer e dignificar identidades e até codificar/formalizar relações sociais.

Deste modo, pode-se dizer que a cultura, através da criatividade, é tanto um recurso do designer como um fim do seu design. (Bálsamo, 2011) Mas apesar do impacto que o design possa ter na evolução da cultura, pode igualmente salvaguardar e preservar a sua identidade de forma a mantê-la como herança das futuras gerações. Assim obtêm-se a resposta à segunda questão relativa à importância de registar e catalogar os signos culturais, e também à terceira das questões supra: sim, a perspectiva do designer gráfico pode e vai contribuir para a salvaguarda de signos etnográficos e até transformá-

-los para que se possam perpetuar no tempo.

A próxima questão debate o impacto destes símbolos culturais na sua comunidade. Uma perspectiva favorável diria que sim, os símbolos da cultura têm impacto na comunidade, seja na sua preservação, no sentido de identidade e empoderamento, até no âmbito das artes. No entanto, este impacto varia de acordo com o contexto cultural, social e político da determinada sociedade. Qualquer análise a uma cultura e à sua importância para a respetiva comunidade deve ser focada na forma como esta comunidade interpreta os símbolos da respetiva cultura. (Geertz, 2008)

Apesar de haver muitos fatores que determinam o que se destaca no mundo para qualquer indivíduo, o fator com mais impacto é o contexto cultural em que esse mesmo indivíduo se insere, a chamada “lente” ou filtro cultural. A cultura partilhada entre indivíduos faz com que este filtro seja também partilhado e comum a todos. Ao submergir-se com este modo de ver, o designer pode aplicar as suas conclusões no seu design, até de forma poética, com um significado relevante e reconhecível. O contexto cultural apenas se torna relevante para o resultado do projeto se o designer desenvolver curiosidade sobre o mesmo, tiver em especial atenção os aspetos intrigantes da dita cultura e os documentar visualmente para mais tarde os revistar e analisar todo o seu potencial. (Suri, 2011)

Mas a questão mantém-se: Os símbolos culturais têm algum impacto na sua comunidade? Esta cultura partilhada entre indivíduos tem um papel importante na existência desses mesmos indivíduos ou não passa de um simples filtro subconsciente? A emergência de cada vez mais novas tecnologias e formas de comunicação em conjunto com a multidisciplinaridade do design contribuem para a rápida criação de nova propriedade intelectual e para a transformação cultural: a inovação tecnológica e a inovação cultural estão diretamente ligados. No entanto esta evolução do mundo digital e a crescente criação de conteúdos digitais fazem com que estes mesmos conteúdos sejam efémeros. Esta efemeridade pode causar a desvalorização da informação e da própria cultura. (Bálsamo, 2011)

Noutro âmbito, do turismo, geralmente contribui-se para salvaguarda da cultura. Se este for praticado responsabilmente, é uma mais-valia na promoção e consciencialização de uma cultura. Não deixa, no entanto, de ser uma prática de motivações comerciais em que muitas vezes, por meio de simplificação, apropriação ou perda de contexto, pode levar à exotificação de uma cultura ou à fragmentação da sua identidade. (Smith, 1989)

Mas, num âmbito mais geral e como já visto, estas diferentes disciplinas (design e etnografia) podem e, de facto, complementam-se, especialmente nas suas posições em relação ao Tempo em que se focam.

A etnografia, destina-se a desvendar o presente tendo como base os dados

do passado enquanto que o design projeta o futuro com os dados do presente. (Hunt, 2011) Novamente, é neste sentido que segue a presente dissertação: ligar, pela etnografia e pelo design, o passado, o presente e o futuro de uma identidade visual não oficial, e possivelmente subconsciente, com base nas loiças das regiões de Alcobaça.

Ao incluir a etnografia no seu processo de trabalho, o designer acaba por reinventá-la conforme lhe for necessário. Isto permite-se pelo facto de ser uma disciplina flexível e ambivalente, sendo assim passível de manipular na sua multidisciplinaridade. No designer é natural a busca de desafios em que se possa melhorar os objetos que o rodeiam. Na etnografia, este encontra uma forma de se centrar e definir os problemas a resolver ou situações que possam ser melhoradas, assim como forma de inspiração para os métodos da respetiva resolução ou melhoramento. Neste caso, a etnografia é utilizada apenas como um meio para um fim, a inovação. (Bichard and Gheerawo, 2011)

Resta abordar uma questão: como? Como se pode preservar um léxico visual de um local num futuro em que cada vez mais todos os conteúdos são efémeros e inevitavelmente digitais?

Tomando o caso de Sebastião Rodrigues e das suas recolhas etnográficas sem uma finalidade particular, ao longo desta investigação têm vindo a ser recolhidos diversos signos e/ ou símbolos, por meio de fotografia e investigação antropológica. Alguns recolhidos de forma planeada, como os presentes nos arquivos do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça ou no Museu Raul da Bernarda, outros de forma mais espontânea ou que se encontram, por acaso, ao passar na rua, com o propósito de recolher o máximo possível de elementos que possam transmitir informação visual relacionada com a faiança das localidades da zona de estudo e, por sua vez, representá-la.

Para isto, é necessário que o designer esteja recetivo a sinais mais subtis e menos evidentes que podem inspirar grandes inovações no produto do seu design, ainda que o distanciando de um processo de design mais formal e rigoroso. A procura desta inspiração em sinais e signos é essencial na presente investigação e é encontrada em locais e objetos concretos como museus temáticos, igrejas e monumentos, fábricas, edifícios comuns, e até em simples objetos presentes nas ruas. Em qualquer projeto, esta procura seria inútil se o designer não colocasse a sua sensível capacidade de interpretação em prática, para além dos habituais métodos de análise visual e conceptual no processo de design. (Suri, 2011)

Mas a melhor forma de responder a esta última questão, e conseqüentemente a todas as anteriores, é colocar as invocações em prática e passar à ação.

## II.2 Metodologias de Projeto e Critérios de Seleção

Em simultâneo à pesquisa e elaboração do cerne escrito desta dissertação, foi sendo desenvolvido o fundamento à parte prática do projeto. Por outras palavras, foi elaborada a recolha visual etnográfica pelos lugares constituintes do Concelho de Alcobaça evocada anteriormente. A recolha foi sendo feita de forma espontânea e arbitrária conforme fosse oportuno, tendo em conta os conceitos de relevância cultural, significado etnográfico e acessibilidade/interação. Definem-se estes critérios como balizas da recolha visual pelas seguintes razões:

Se possuírem relevância cultural, os elementos recolhidos estarão intrinsecamente ligados à cultura específica de Alcobaça, salvaguardando assim as relações e aspetos significativos da história, ambiente e identidades locais; Por terem significado etnográfico, todos os artefactos recolhidos transparecerão o seu valor etnográfico, portanto, podem identificar-se neles características fulcral e inegavelmente relacionadas com a zona e/ou comunidade; (Geertz, 2008)

E em concordância com o ponto anterior os artefactos devem ser acessíveis à comunidade local e de interação visual direta (ou até física, os artefactos devem ter relação direta com a comunidade local, dando-se assim prioridade a objetos mais comuns do quotidiano Alcobacense, presentes no percurso exterior, museus e outros edifícios públicos, ou objetos de utilização comum. Utilizando estes critérios como guias da recolha, salvaguarda-se a compreensão de um ponto de vista comum nas características visuais da faiança alcobacense.

Os objetos/artefactos que sustentem estes critérios são posteriormente observados com uma perspetiva centrada na sua análise temática (quer se trate de um objeto físico ou visual). Posto isto, aplica-se um processo de categorização, conforme a recolha final. Categorias estas que se agrupam em caracteres, primeiro históricos, e depois temáticos, que visam sistematizar e organizar a recolha de modo a criar ligações óbvias entre objetos que possam ser distintos. É também importante, sempre que possível, ter em conta a origem e contexto de cada objeto e a interpretação do mesmo, o que torna este processo numa análise bastante subjetiva. (Rolo, 2015)

O que, como conclui Rolo (2015), pode ver-se “como aspeto fundamental na geração de novo conhecimento.”

Inicialmente, num âmbito histórico, quando possível, serão agrupados pelo seu contexto ao longo da história, portanto, origem e produção ou relação com edifício ou entidade. No âmbito temático, dentro de toda a abrangência da recolha, os objetos serão agrupados conforme a morfologia e tópico da

sua decoração, por exemplo, se manifesta uma profissão ou motivos florais ou geométricos. Também será tido em conta o carácter prático e funcional de cada artefacto, será considerada a materialidade do objeto e a sua utilização, como formas de expressão cultural.

Reserva-se, caso se torne necessário, a possibilidade de considerar uma ou outra nota mais subjetiva, distinta das categorias anteriores, a alguns objetos para melhor transparecer o seu contexto e relação com a região e vivência da comunidade.

Na próxima parte vai ser verificada qual a linguagem comum dos objetos e artefactos visuais e etnográficos presentes nas faianças de Alcobaça. Será demonstrado um exemplo prático de como utilizar esta linguagem e toda a recolha. Por fim os resultados finais.

Passe-se à parte prática deste projeto.





# Parte II



# O projeto

## IV.1 Introdução ao projeto

No seguimento de toda a investigação exposta na parte I desta dissertação introduz-se este projeto prático em jeito de catálogo. Visa-se demonstrar a recolha de objetos etnográficos, neste caso cerâmicos, e por isto, explorar muito brevemente o âmbito cerâmico em Alcobaça e a sua importância na região.

51

### IV.1.1 - A loiça artística de Alcobaça

O local de Alcobaça “é considerado o maior centro cerâmico de loiça utilitária e decorativa a nível nacional.” (Durão, 2011) Por isto, e focando este projeto nas faianças de Alcobaça, torna-se relevante incluir um breve contexto da progressão desta área da indústria na zona e das fábricas que promoveram esta designação à localidade.

O grande impacto das empresas de faiança de Alcobaça surgiu de forma tardia, por volta do fim do século XIX, em comparação a outros centros de indústria cerâmica em Portugal, ainda que, em tempos remotos, já houvesse fornos de cerâmica na zona. Devido à abundância de argila com caulino na região, a cerâmica é produzida desde o tempo Neolítico. (Durão, 2011 e Ferreira, 2014)

Apenas no ano 1875, surge a primeira fábrica oficial de faiança da região, Raul da Bernarda, com influências claras da cerâmica coimbrã. Esta influência é trazida pelo artífice José dos Reis, vindo de Coimbra para Alcobaça, atraído pela qualidade da matéria prima nesta região. Era

comum a deslocação dos artífices com o intuito de encontrar trabalho e, assim, partilhando técnicas e estratégias manifestando semelhanças e influências nas peças produzidas. (Durão, 2011 e Município de Alcobaça, 2024)

Na loiça de Alcobaça, esta influência traduz-se em pigmentos mais vivazes, empregando “azuis violáceos, roxos acastanhados, verde ervilha e por vezes o amarelo ocre” para além de detalhes técnicos e métodos decorativos mais eficazes como a estampa. (Durão, 2011)

A característica lavável de um prato vidrado que deixa de ser tão dispendiosa acabou por atrair popularidade a esta faiança. Assim passam a existir produções de autor anónimo mais acessíveis com formas simples e decoração menos elaborada. Simultaneamente, produzem-se peças complexas e de assinatura, com custos mais elevados.

Devido a esta popularidades dá-se origem a várias fábricas de faiança e “destacam-se inúmeras empresas, (...) como a fábrica Raul da Bernarda (1875) , Olaria de Alcobaça (1927), Elias & Paiva (1946), Spal (1967), Cerâmicas São Bernardo (1981) (...)” (Durão, 2011) Mas também outras como a Estatuária Artística de Alcobaça (1945), Vestal (1947), Pedros e a Pombo & Almeida Ribeiro (ambas na década seguinte). Muito próxima do concelho, com o mesmo estilo, surge a Pereira & Lopes (1944) em Valado dos Frades.

A segunda fábrica referida, a Olaria de Alcobaça, tem origem no ano 1927, e com a concorrência que traz consigo, impulsiona um marco de diferença na produção de faiança. Marco este onde se cria o cunho “loiça artística de Alcobaça” que apelida esta secção. A partir deste momento são criadas as várias fábricas pela região de Alcobaça por antigos funcionários destas duas já mencionadas.

À semelhança da origem da Olaria de Alcobaça, vários ex-funcionários das duas empresas precedentes, no ano 1946, dão origem à Elias & Paiva. E produziu maioritariamente loiça artística de Alcobaça fornecendo, primeiro, o mercado nacional e, a partir do ano 1950, mercados externos. Nesta data e com novas influências, a loiça artística é “ultrapassada”, dando lugar a dourados, azuis fortes com alguns apontamentos ainda da loiça regional.

Mais tarde vir-se-ia a criar a SPAL - Sociedade de Porcelanas de Alcobaça, pela junção das principais empresas anteriores, já com uma perspetiva focada no design e com poucas influências da loiça artística da zona. Depois, em 1981, surge a empresa Cerâmicas São Bernardo, por um

membro da família Bernarda, da fábrica original de Alcobaça e com especial atenção às tendências contemporâneas do mercado e ao design das peças a produzir. E como a anterior, mantém-se em funções até ao presente (2024). Neste atelier a forma passa a sobrepor-se à decoração. (Durão, 2011)

Com estas e outras empresas menores, conseguem-se distinguir quatro períodos relativos à evolução da loiça de Alcobaça: de 1900 a 1930 introduz-se o estilo coimbrão com decorações estampadas e apontamentos a pincel; de 1930 a 1950 nota-se um novo estilo com formas exuberantes e cores em tons de azul, amarelo, violeta e verde apostando no contraste cromático e padrões repetitivos; a partir de 1950 aumenta o número de empresas devido ao sucesso da loiça artística no país e estrangeiro. Como estratégia de distinção, a Raul da Bernarda, Olaria de Alcobaça e Elias & Paiva abandonam o cariz tradicional da loiça fabricada até então, focando-se no design e refletindo as influências Europeias. Neste período surge a SPAL, dedicada apenas ao design e produção de porcelana; e a partir de 1989 a indústria de loiça de Alcobaça direciona-se quase completamente para uma perspetiva centrada no design das peças produzidas e nas tendências de mercado. Passa-se de uma preocupação primária com a decoração das peças para a preocupação com a inovação formal. Ainda assim, algumas empresas continuam a produção de loiça tradicional. (Durão, 2011)

53

Assim verificamos que a loiça artística característica de Alcobaça se destaca principalmente entre 1930 e 1945 e conta com elementos de decoração diferenciadores das restantes produções nacionais.

Com outra perspetiva, relata-se numa das entrevistas de Ferreira, 2014, que “o estilo de Alcobaça é não ter estilo, é a ingenuidade da composição, o jogo cromático, (...) um festival de cor (...). O pintor seria o protagonista da peça a decorar e, ainda que de forma ingénua, lhe conferia o seu talento e imaginação. (Ferreira, 2014)

Na secção IV.2 serão exibidas algumas das peças destas empresas recolhidas especificamente para o presente projeto.



54

#### **IV.1.2 - Reviver a faiança de Alcobaça, “Os Trajes do Rancho do Alcoa”**

Patente em simultâneo com a exposição “Coleção de Cerâmica Raul da Bernarda” no museu Raul da Bernarda de Alcobaça está a exposição “Os Trajes do Rancho do Alcoa, alusivos à louça de Alcobaça”. Esta exposição “retrata a memória histórica, etnográfica e artística de um passado marcante da vida social e cultural de Alcobaça”.

Especialmente relevantes para este projeto são os sete vestidos, resultados da peça “Por Alcobaça” em que o grupo cénico do Rancho do Alcoa criou para retratar, de forma transversal, a, ainda, vila de Alcobaça no ano 1947. Como revela o nome da exposição, estes vestidos aludem à loiça artística de Alcobaça, tomando a sua decoração como referência para a própria decoração e realização.



Peça “Por Alcobaça” (1947)  
Catálogo da exposição “Trajes do Rancho do Alcoa”

Nestes trajes decorados à mão pelos grandes pintores de cerâmica da época, destacam-se cores e ilustrações idênticas às presentes nas faianças de alcobaça. Fala-se de alguns dos mais notáveis artistas da pintura cerâmica de Alcobaça: José Salvador, Luís Salvador, José Eduardo Serafim, José Luís Gonçalves, António José Mendes e Mário Tanqueiro.

“Esta coleção é um testemunho magnífico do modernismo alcobacence, cujos motivos são traduzidos da louça artística da Raul da Bernarda.

Pintados à mão pelos exímios pintores da fábrica (...).”

(Desdobrável Museu Raul da Bernarda e Catálogo da exposição “Trajes do Rancho do Alcoa”, 2010 - Município de Alcobaça)

Vejam-se este mesmos vestidos:





Vestidos da Exposição "Trajes do Rancho do Alcoa"  
patente no Museu Raul da Bernarda  
Fotografias do Autor



58







## IV.2 A Recolha

Nesta secção é exposta, de forma organizada (por fábrica e tipologia de objeto), a recolha feita durante a investigação. Esta recolha, é, agora, a base de dados visuais utilizada para a formulação do projeto.

Foram fotografadas e serão apresentadas peças das seguintes fábricas:

- Raul da Bernarda e Filhos, Lda.;
- Elias & Paiva, Lda.;
- Vestal, Lda.;
- Pereira & Lopes, Lda.;
- Outras fábricas;
  - Real Alcobaça
  - Pedros, Lda.
  - Pedro & Almeida Ribeiro, Lda
  - Olaria de Alcobaça
  - Coleção Casa Museu Vieira Natividade (Mosteiro de Alcobaça)

Raul da Bernarda e Filhos, Lda.

Fundada a 1875

Peças da Exposição “Coleção de Cerâmica Raul da Bernarda”  
patente no Museu Raul da Bernarda  
Fotografias do Autor

## Jarros e jarras









65







## Terrinas



68





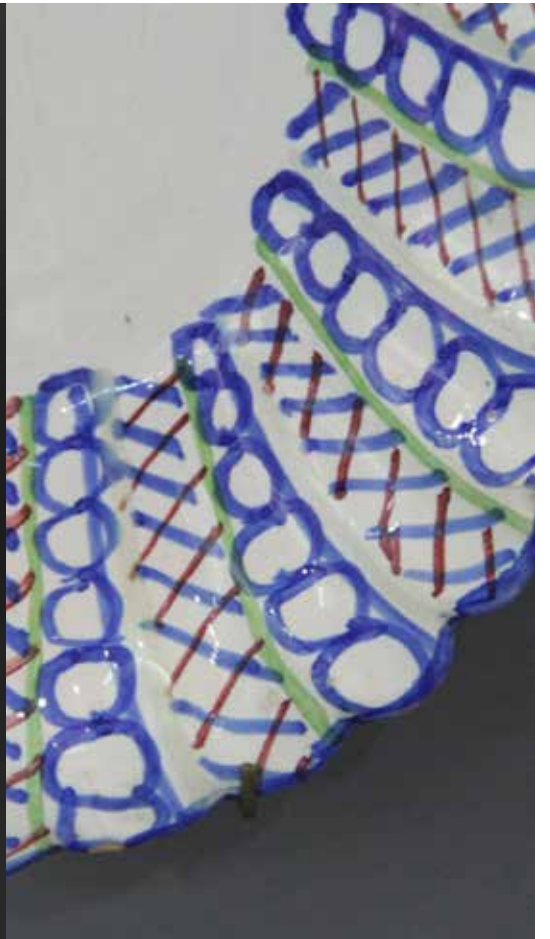
## Pratos e Travessas







72



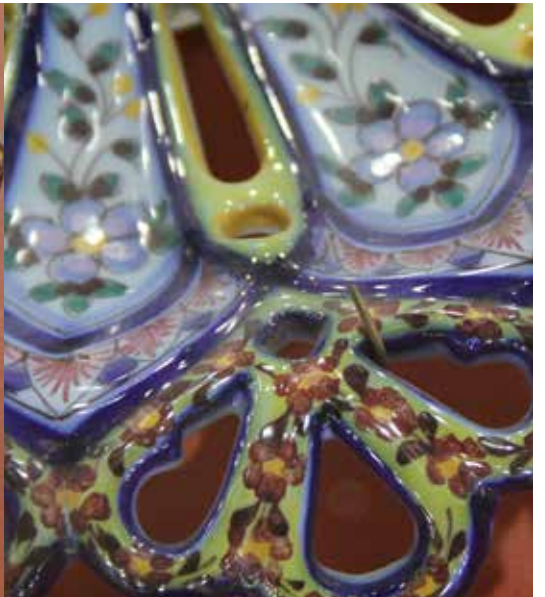








76









**Outras Peças**







**Elias & Paiva, Lda.**

Fundada a 1946

Fotografias de populares reunidas no blog  
"Vallado dos Frades-Um século de fotos"  
ou em listagens Facebook Marketplace



Prato, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"



Prato, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"



Prato, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"



Prato, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"



Prato, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"



Prato, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"



Caixa, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"



Prato, Listagem Facebook Marketplace

Prato, Listagem Facebook Marketplace



## Vestal

Fundada a 1947

Peças de Coleção Privada  
Fotografias do Autor  
ou Listagem Facebook Marketplace



Castiçais, Fotografias do Autor



Cesto/Travessa, Fotografias do Autor

Cesto, Fotografias do Autor





Prato, Fotografias do Autor



Prato, Fotografias do Autor

Prato, Listagem Facebook Marketplace



**Pereira & Lopes, Lda.**

**Fundada a 1944**

Fotografias de populares reunidas no blog  
"Vallado dos Frades-Um século de fotos"  
ou em listagens Facebook Marketplace



Jarro, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"



Jarra, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"

Caixa, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"



Prato, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"







Prato, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"



Prato, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"



Prato, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"



Prato, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"





Prato, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"



Prato, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"



Prato, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"



Prato, Blog "Vallado dos Frades-Um século de fotos"

Prato, Listagem Facebook Marketplace



## Outras Fábricas Várias



90

Prato, Listagem Facebook Marketplace  
Fábrica Pedros, Lda (fundada em 1950)

Prato, Listagem Facebook Marketplace  
Fábrica Pedros, Lda (fundada em 1950)





Prato, Listagem Facebook Marketplace  
Real Alcobaca

Prato, Listagem Facebook Marketplace  
Fábrica Pombo & Almeida Ribeiro, Lda ( fundada em 1955)

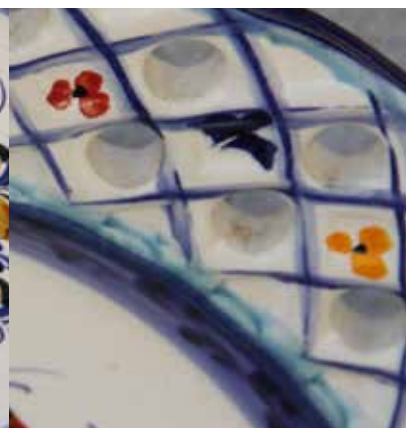




Conjunto Chávena e Prato  
Olaria de Alcobça (fundada em 1927)  
Fotografias do Autor



Prato, Rossio do Mosteiro de Alcobaça  
Fábrica Desconhecida, Fotografia do Autor



Prato/Travessa, Rossio do Mosteiro de Alcobaça  
Fábrica Desconhecida, Fotografia do Autor

Prato, Rossio do Mosteiro de Alcobaça  
Fábrica Desconhecida, Fotografia do Autor



**Coleção Casa Museu Vieira Natividade**  
Objetos da família alcobacence Vieira Natividade  
Fotografias de Mosteiro de Alcobça

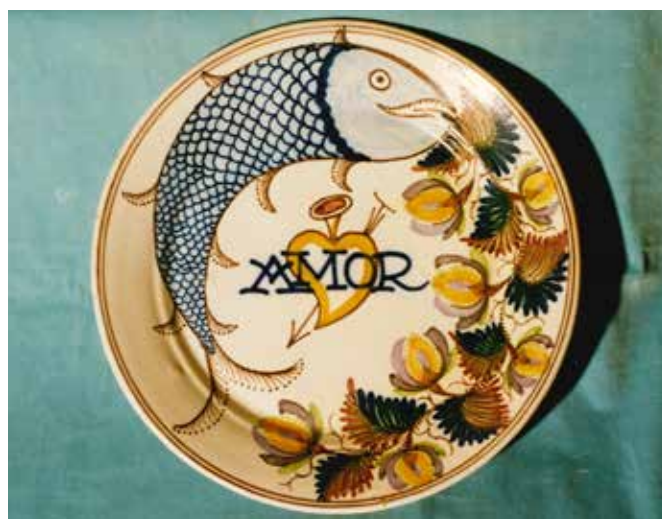


Pote "Bolota"

Pote/ Vaso "Bolota"



Prato "Amor" com coração



Prato "Amor" com coração e peixe

Vaso "Pinheiro"





Prato "Bolota"



Vaso "Azeitona"



Vaso "Amôr"

95

Caixa "Amôr" com dois corações e coroa





Peso de tear com coração "Consciência de Tecedeira"



Cinzeiro, forma de coração

96



Caixa com populares e corações



Prato com dedicatória

Caixa em forma de coração





Coração cerâmico com dedicatória



Prato com duas metades de coração

Prato com duas metades de coração



Prato "Amor" com dois corações e coroa

Prato "Amor" com dois corações e coroa





### IV.3 O Design

São reorganizados os objetos conforme os motivos presentes na sua decoração (e, nalguns casos, forma). Com base nos novos grupos, são redesenhados novos motivos e os resultados deste design são o novo léxico proposto inicialmente que trespassa a loiça artística de Alcobaça e, consequentemente, a etnografia de Alcobaça para o presente e futuro.

99

Nesta secção:

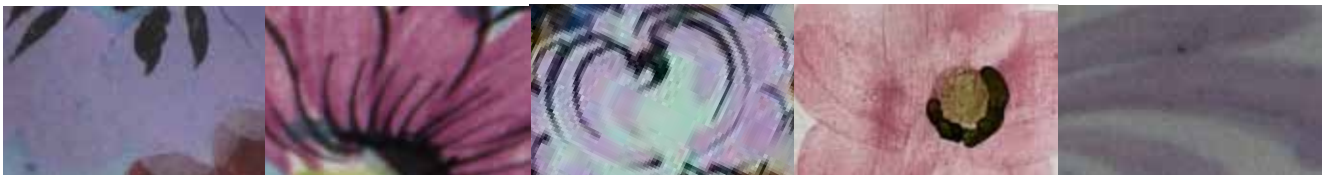
- Cores
- Flora
  - Flores
    - Rosas
    - Peônias
    - Margaridas
  - Ramos
- Fauna
  - Pássaros
- Amor
- Padrões



“O que fez a originalidade da louça de Alcobaça (...) é aquela ingenuidade, é incorporar motivos espontâneos, não há rigidez de espírito, isso é interessante.

O carácter da louça de Alcobaça vivia muito do pintor, da sua alma e daquilo que ele achava que era bonito pôr na peça(...).”

**Cores**  
da Loiça Artística de Alcobaça



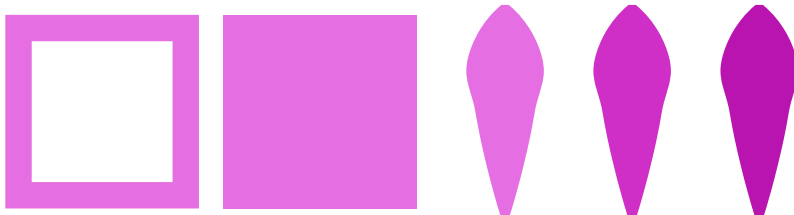
102



**Azul cobalto**  
#0047AB  
RGB (0,71,171)  
CMYK (97%,72%,0%,0%)



**Rosa**  
#E56EE2  
RGB (229,110,226)  
CMYK (27%,65%,0%,0%)



**Vermelho**  
#BC0000  
RGB (188,0,0)  
CMYK (10%,100%,100%,4%)



103

**Amarelo-ocre**  
#F2C438  
RGB (242,196,56)  
CMYK (2%,25%,100%,0%)

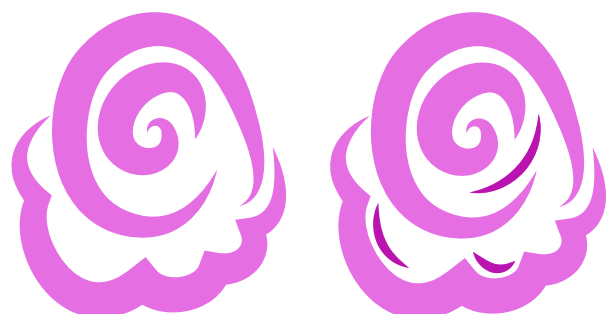
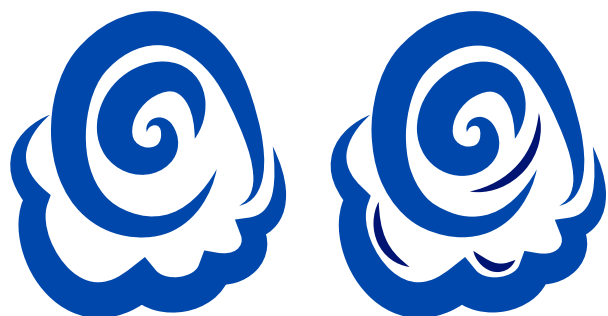


**Verde**  
#00BC00  
RGB (0,188,0)  
CMYK (85%,0%,100%,0%)





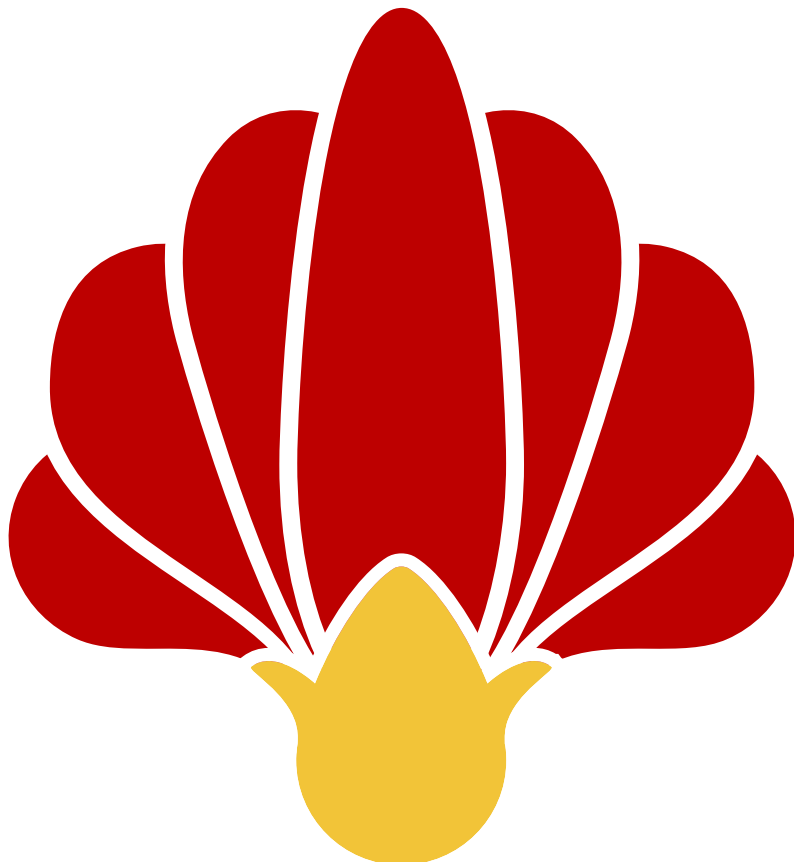
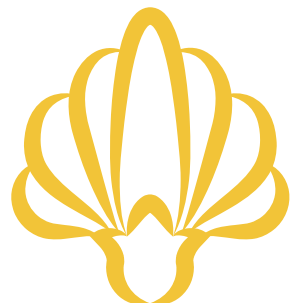
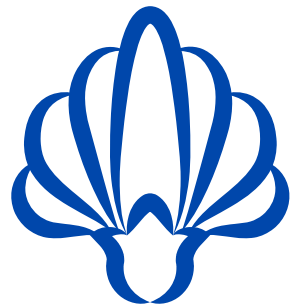
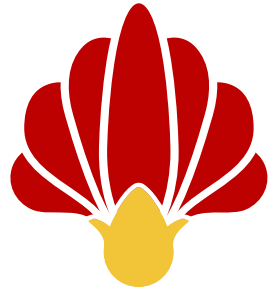
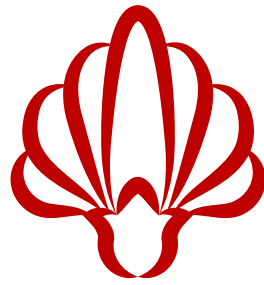
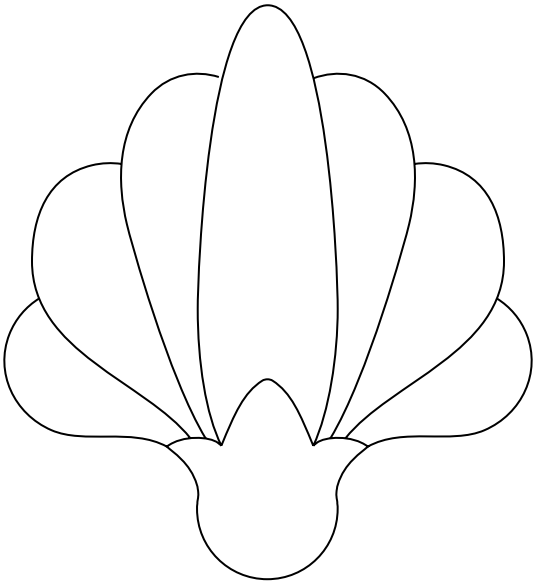
Flora  
Rosas





# Flora

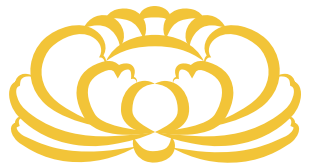
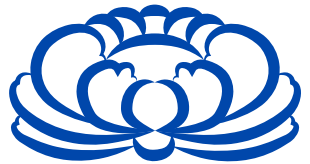
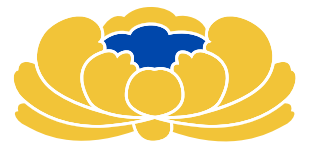
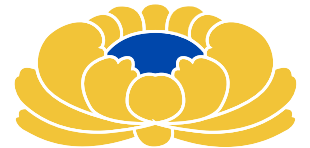
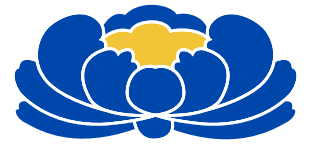
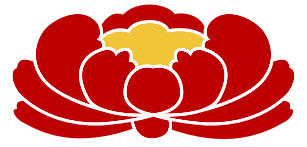
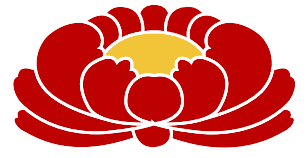
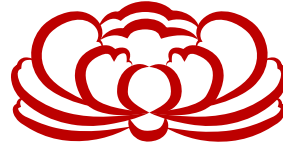
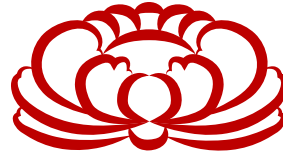
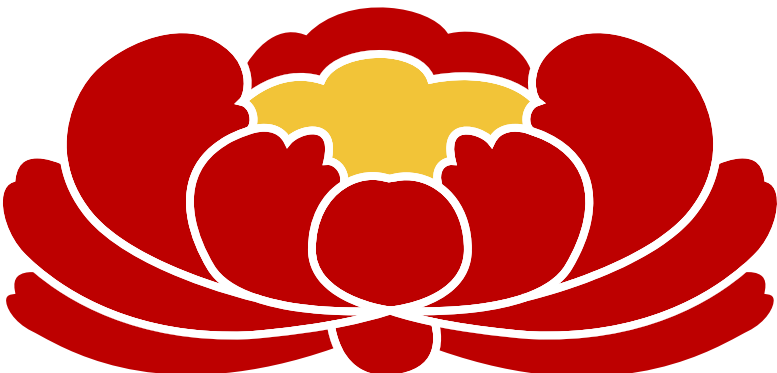
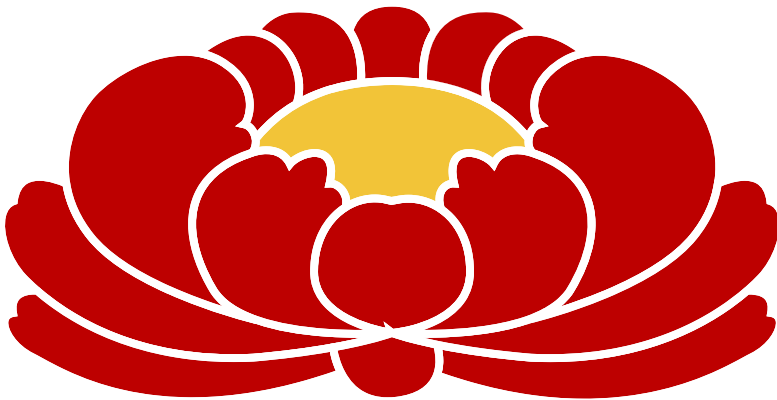
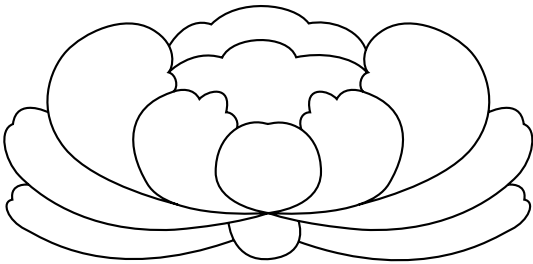
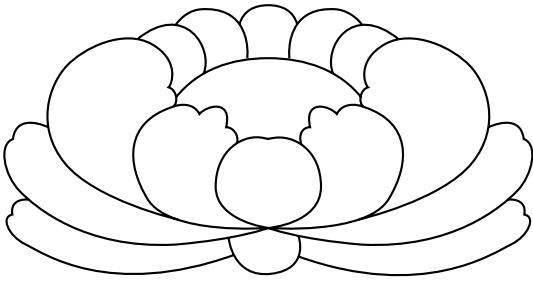
## Peónias (Fechadas)





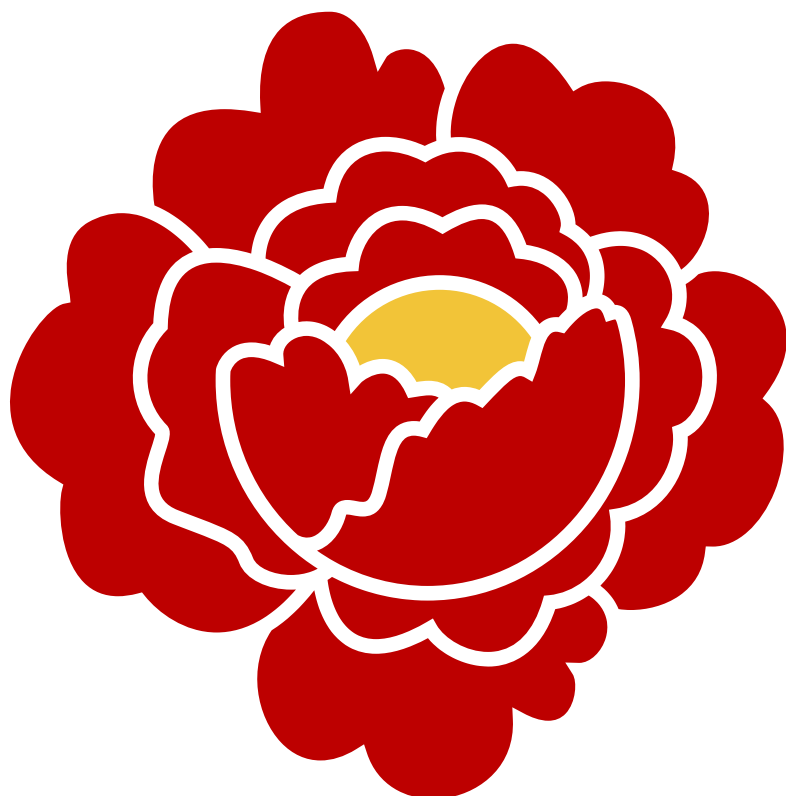
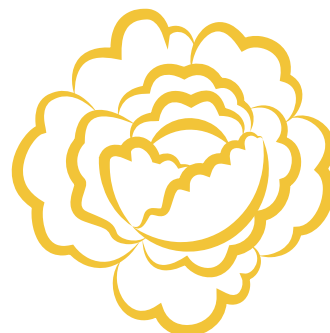
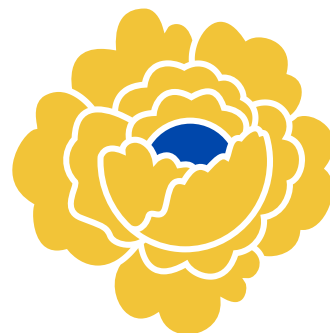
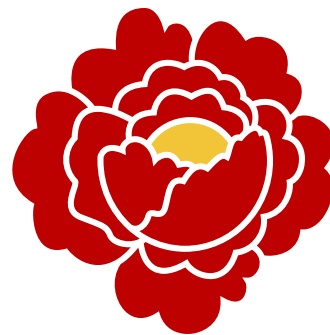
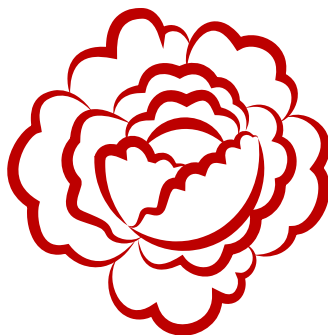
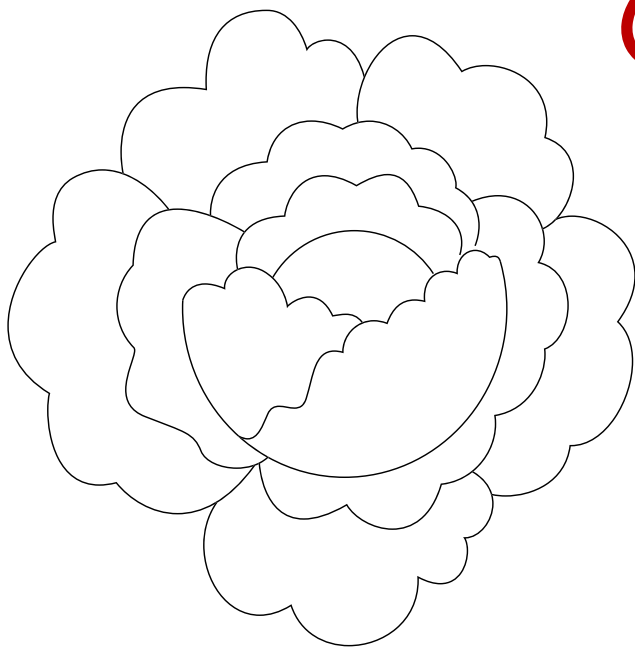
**Flora**

Peónias (Semi-abertas)



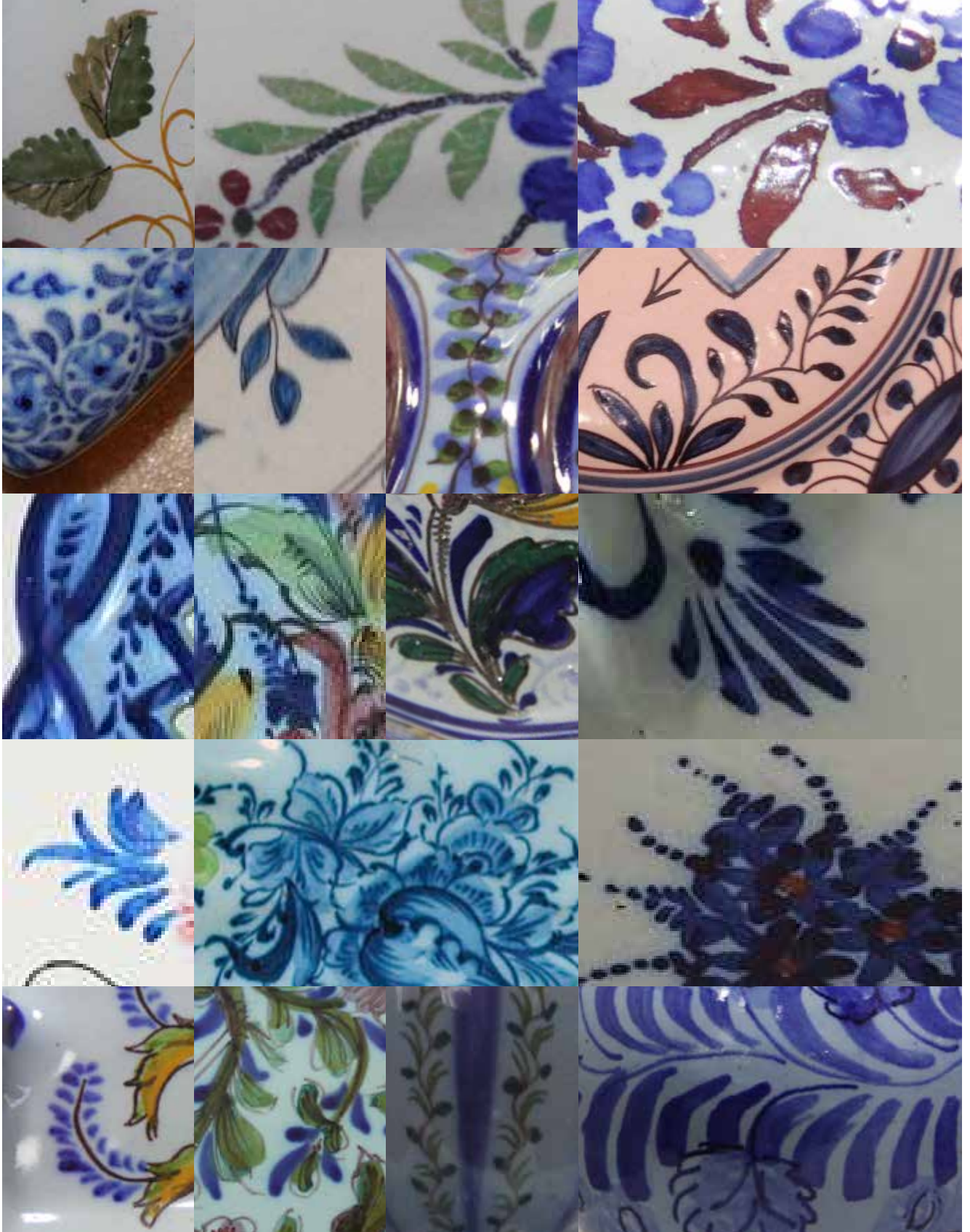


**Flora**  
Peónias (Abertas)

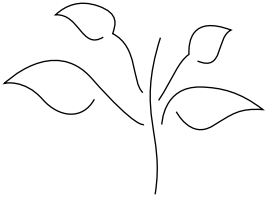
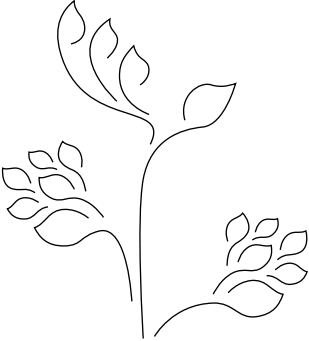
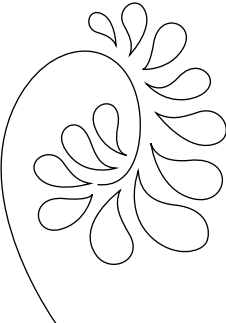






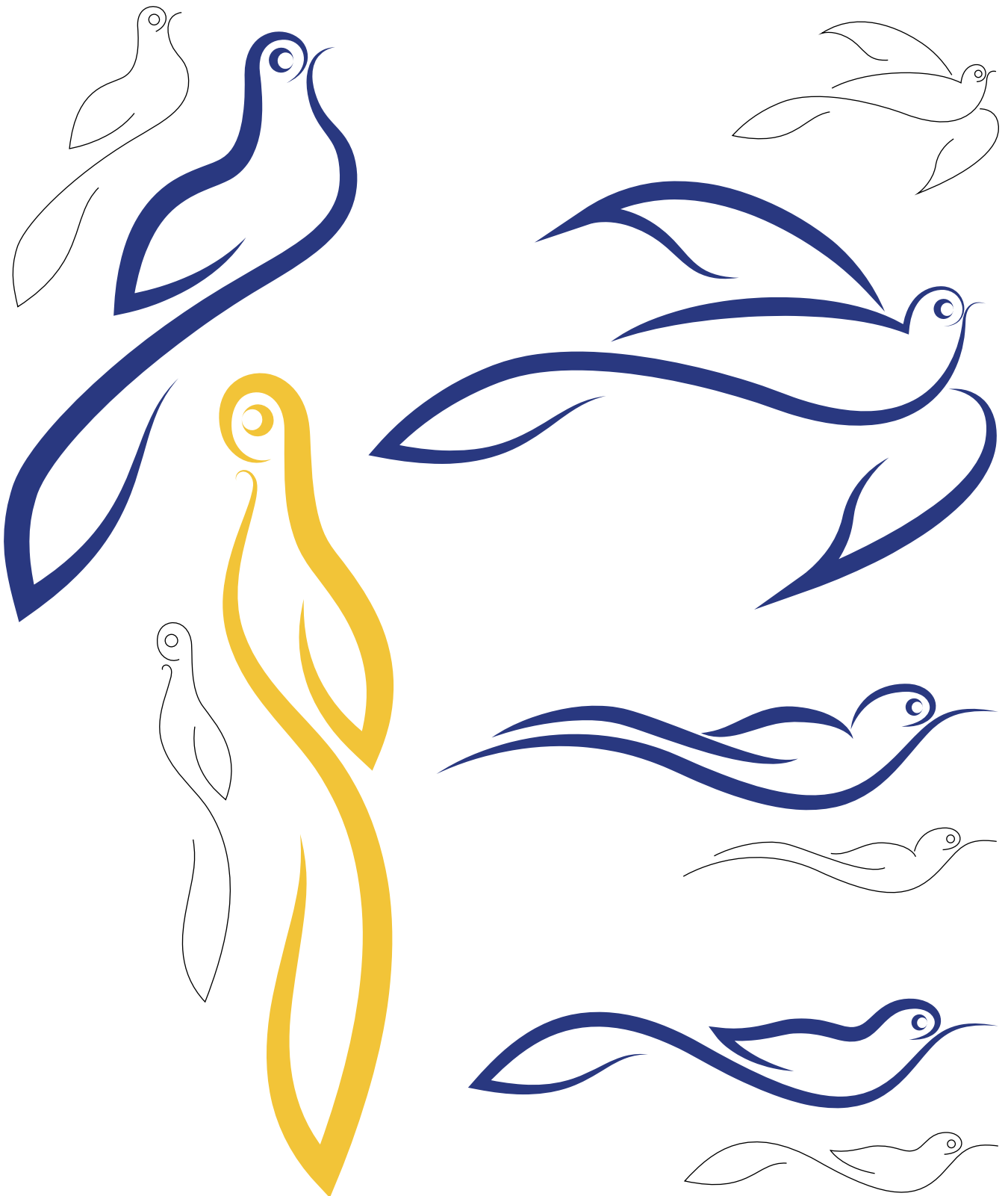


Flora  
Ramos





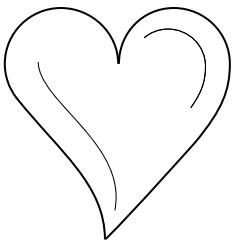
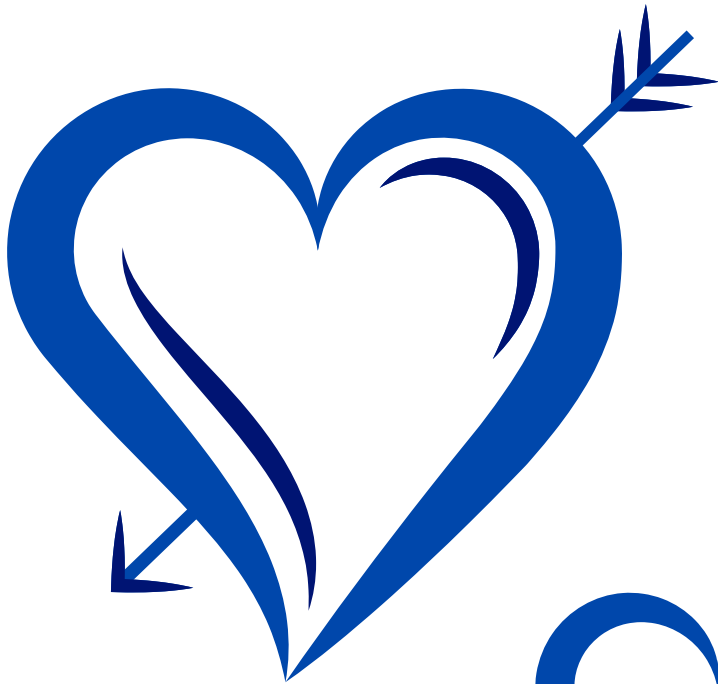
**Fauna**  
Pássaros

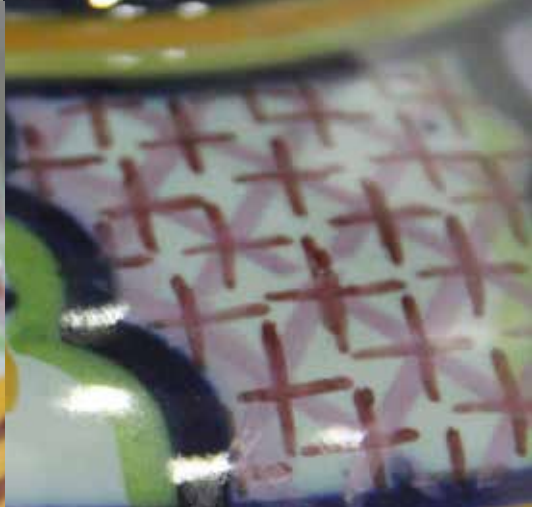
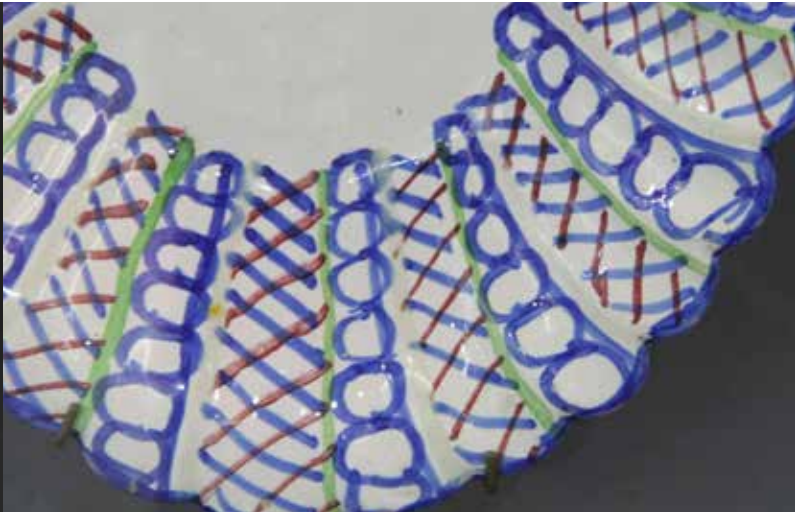




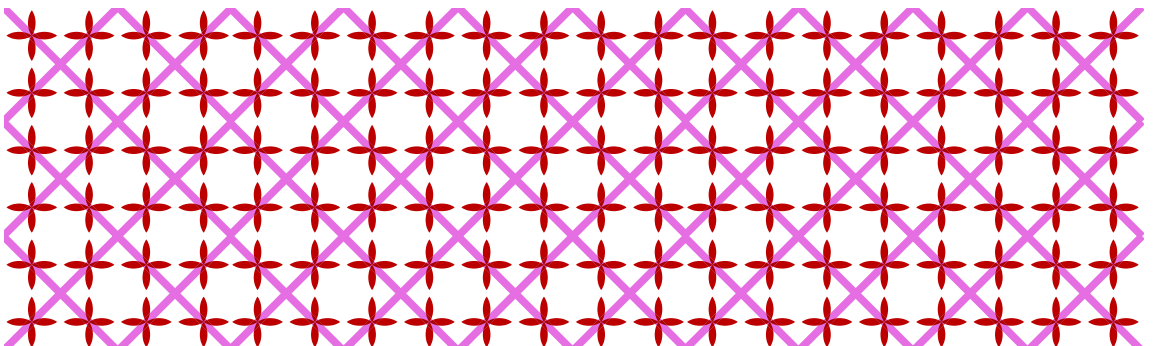
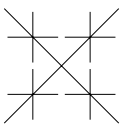
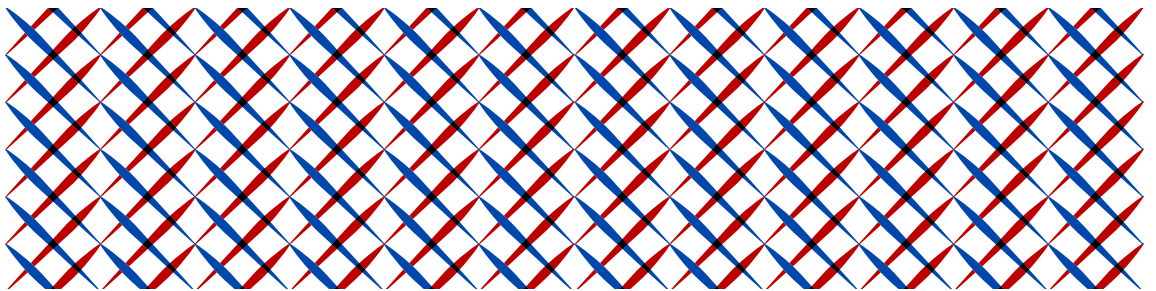
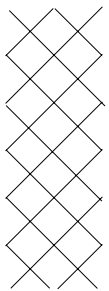
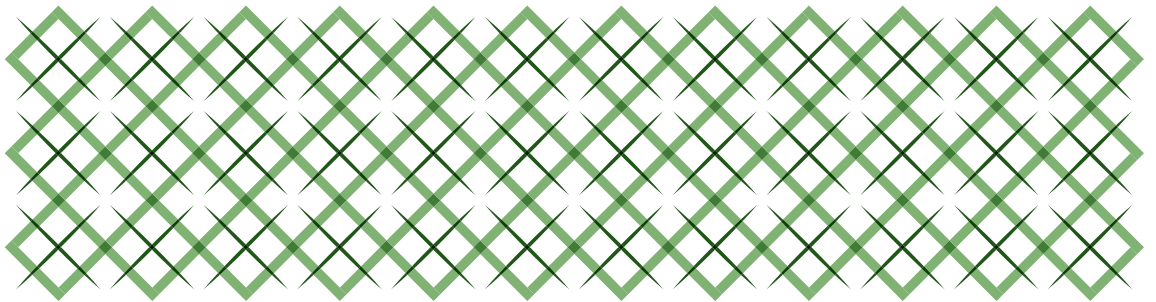
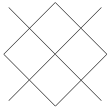
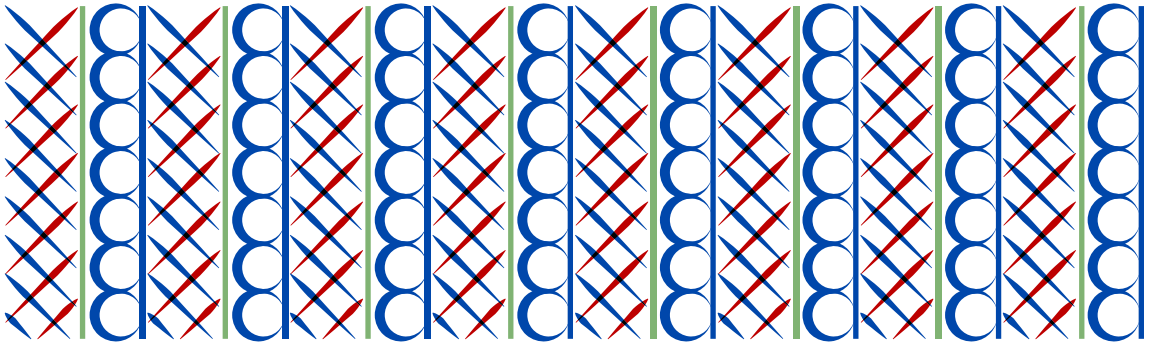
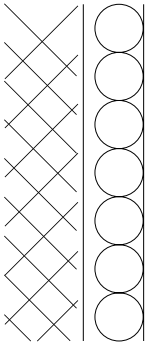
Coração  
Amor

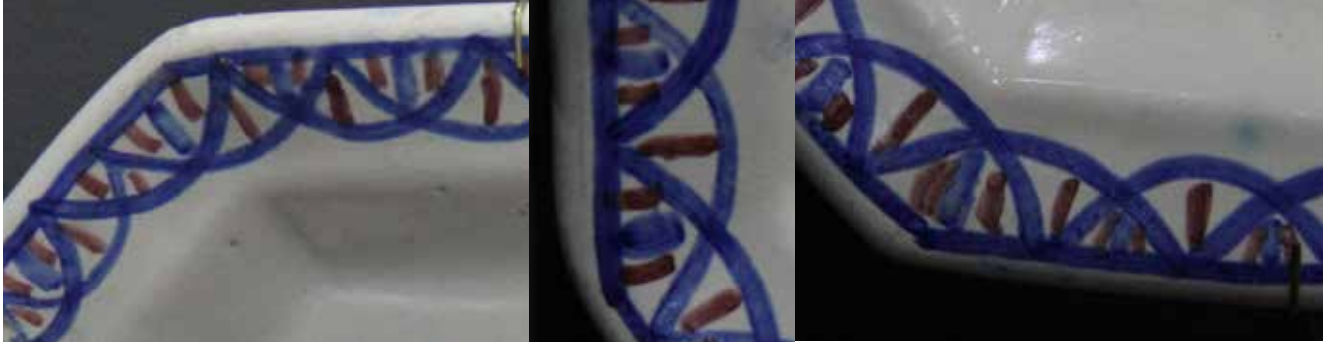
# AMÔR

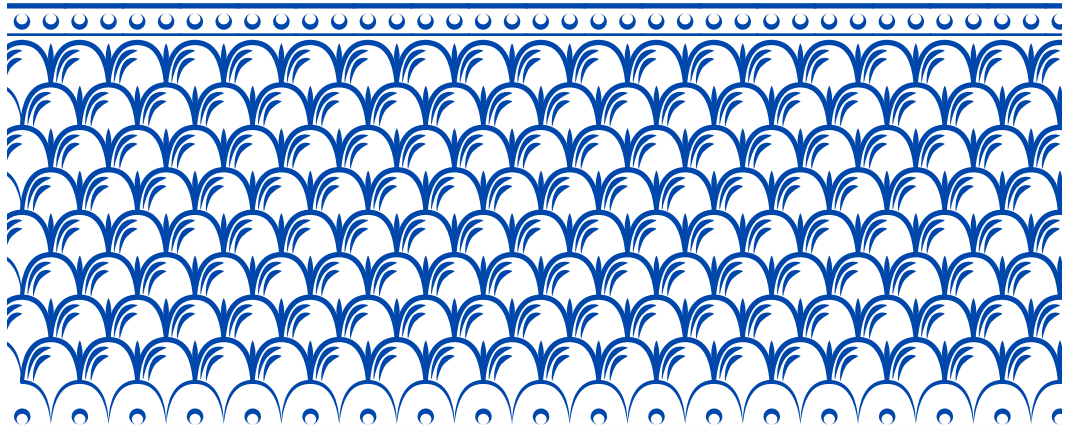
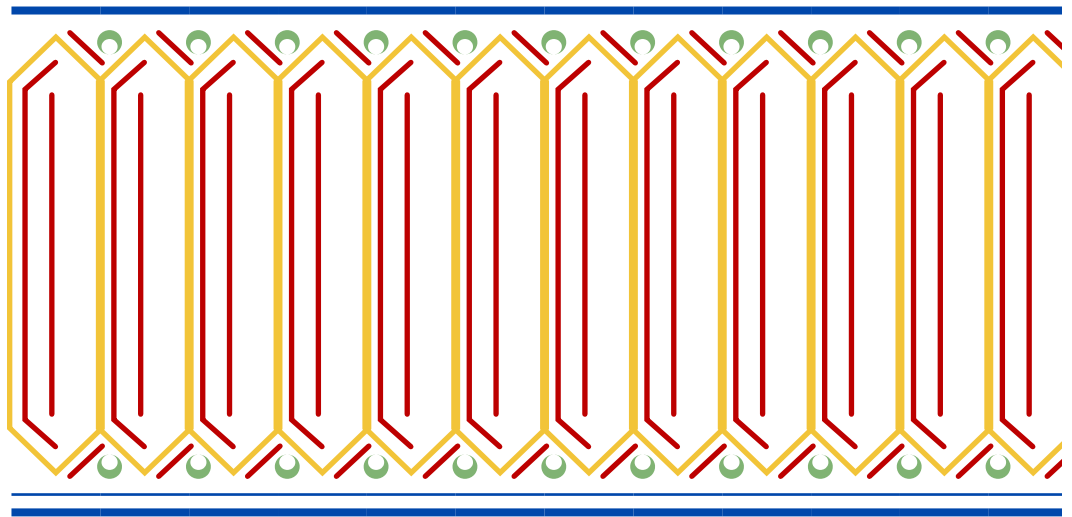
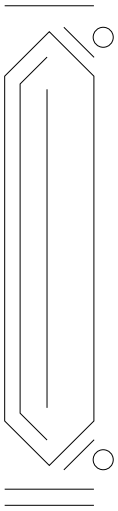
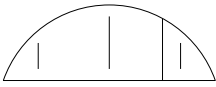




**Padrões**  
Geométricos



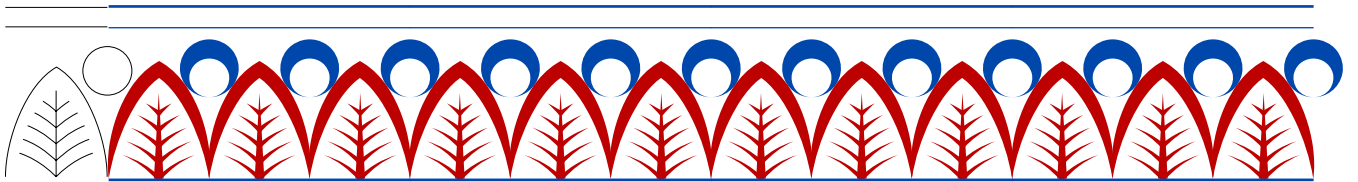
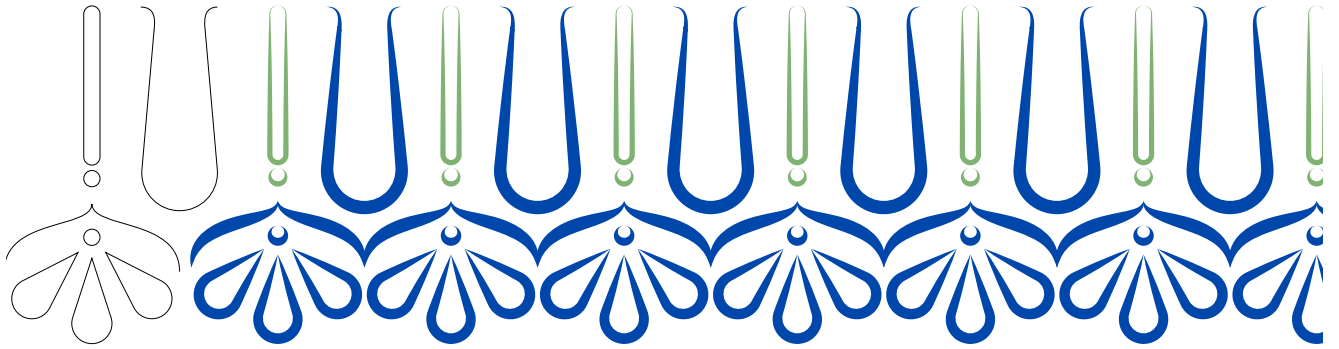
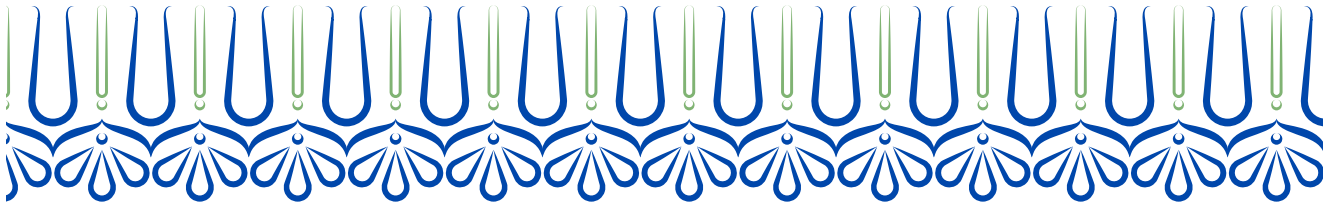






124







## Aplicações

Definidos os elementos visuais do léxico com base na recolha em mãos, apresenta-se algumas possibilidades de conjugação destes elementos e aplicações dos mesmo a objetos físicos.

Com estas sugestões, a essência da loiça artística de Alcobaça torna-se presente no quotidiano da comunidade.

127

Nesta secção:

- Boné
- Panamá
- T-Shirt
- Sweatshirt
- Meias
- Avental
- Saco de papel
- Tote bag
- Caderno
- Capa de telemóvel

Por último, serão demonstrados estes elementos agrupados por conjuntos temáticos, sugerindo como se poderia utilizar e adaptar os mesmos elementos a objetos diversos, criando uma harmonia entre si.









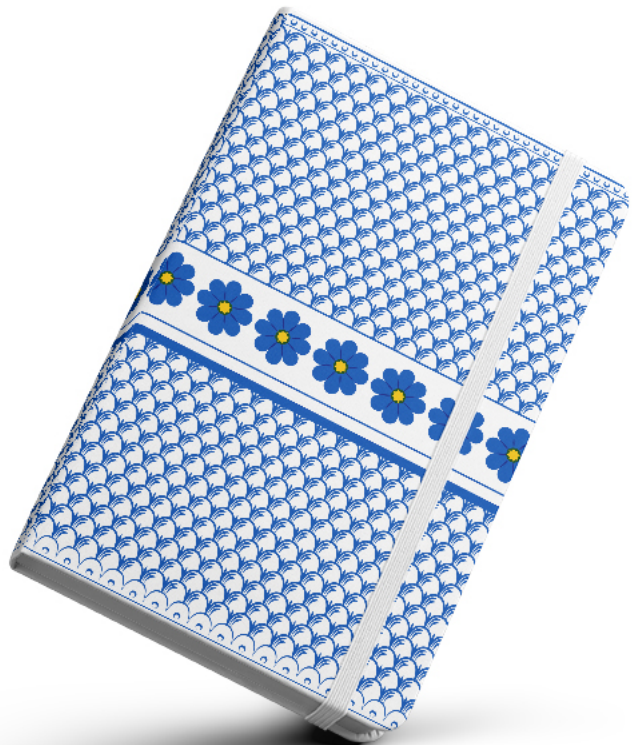


































148







## Conclusão

### 6.1 - Considerações Finais

Ao pausar esta investigação, sumariam-se os resultados que cumprem os objetivos iniciais e esclarecem as questões propostas ao projeto.

Começa-se por abordar o problema de uma forma geral. Assim, como introdução ao tema, é feita uma breve contextualização histórica da disciplina de etnografia que remota ao séculos XV e XVI a.C., na antiga grécia, e continua a evoluir e ser utilizada até ao presente. Vê-se, também, uma alteração no papel do etnógrafo que, ao longo do tempo, se vai tornando mais próximo do seu objeto de estudo, passando a fazer a recolha empírica de informação, portanto na primeira pessoa.

Viu-se também, que, atualmente, a etnografia é uma disciplina cuja utilização é transversal a muitas outras, tal como ao design e à educação. Esta multidisciplinaridade transforma a etnografia numa ferramenta que, sendo utilizada por diversas outras, ganha novos objetivos e propósitos ao interesse das mesmas. Verificou-se assim um carácter subjetivo e mutável da etnografia.

É também feita uma breve reflexão sobre o artefacto, tanto físico como intelectual, sendo que o que o torna artefacto é ser produzido pessoalmente pelo ser humano. Conclui-se, portanto, que um artefacto é prova da criatividade e capacidade de um grupo ou comunidade, sendo assim, fortes objetos etnográficos. São também portadores de grande parte da cultura desse mesmo povo, contribuindo para a sua compreensão.

Passa-se a analisar casos concretos em que a etnografia é utilizada para desenvolver outros projetos. Têm-se como exemplo o trabalho do designer Sebastião Rodrigues, especialmente nas capas desenhadas para a revista “Almanaque” em 1960. A recolha de signos etnográficos e apropriação dos mesmo para aplicação e reformulação no design são fortes motivos de ligação deste designer a esta investigação.

É também observada a plataforma “Origem Comum” que evidencia artesãos e técnicas vernaculares destacando e comercializando os produtos tradicionais que por vezes não são conhecidos nem disponibilizados ao consumidor comum. Dá-se também o exemplo da iniciativa “Typecraft” que dinamiza o trabalho de artesãs sul-asiáticas e o relaciona com processos atuais de design e tipografia. Assim criam-se e são comercializados tipos de letra que contribuem para a propagação do trabalho e engenho destas artesãs.

Passa-se, então, a questões diretamente relacionadas com o projeto em questão, aprofundando-as. Feita esta análise, conclui-se que, de facto, a etnografia e as metodologias de natureza qualitativa se irão revelar eficazes na recolha etnográfica e na sua análise. São definidos os critérios principais a utilizar aquando a recolha: relevância cultural, significado etnográfico e acessibilidade/interação.

Com o intuito de especificar o âmbito da recolha em mãos, faz-se uma breve contextualização da loiça artística de Alcobaça, definindo esta faiança como objeto de estudo e fazendo uma rápida viagem pelas principais fábricas que marcam esta indústria. Destas, destaca-se a Raul da Bernarda (1875) que, sendo a primeira da região, às mãos do artífice José dos Reis, deu origem ao grande impulso na indústria cerâmica em Alcobaça até se tornar uma das mais ativas do país.

Destaca-se, também a exposição “Os Trajes do Rancho Alcoa” que, no museu Raul da Bernarda, em Alcobaça, alberga 7 vestidos alusivos à loiça de Alcobaça da fábrica Raul da Bernarda. Vestidos estes que foram pintados manualmente por grandes artífices da fainaça da época. Tem-se este conjunto de vestidos como exemplo de uma adaptação possível da linguagem a criar nesta dissertação.

É, então, demonstrada a recolha etnográfica que tem vindo a ser feita, contando com peças das fábricas Raul da Bernarda e Filhos, Elias & Paiva, Vestal, Pereira & Lopes, ainda de outras fábricas como a Real Alcobaça, Pedros, Pedro & Almeida Ribeiro, Olaria de Alcobaça e também da Coleção Casa Museu Vieira Natividade na posse do Mosteiro de Alcobaça.

Finalmente, é utilizada esta recolha como base de dados de trabalho. Agrupam-se e definem-se os aspetos visuais das peças como cores predominantes, temas e padrões e com base nestes grupos, realiza-se o design do novo léxico.

São desenhadas as flores mais comuns nas peças, rosas, peônias e margaridas bem como algumas versões de ramos presentes nas decorações das loiças. Apesar de se ter verificado a representação de vários animais considerou-se que apenas o pássaro comum se repetia de forma uniforme, sendo também apropriado para o novo léxico. Este elemento é estilizado de forma a não ser relevante a sua identificação científica.

São também estilizados vários padrões geométricos que se repetem nas peças analisadas. Alguns simples com traços retos e cruzados, outros mais elaborados com formas curvas e interligadas.

Neste léxico, mantém-se um aspeto que se pode considerar kitsch. Este género é facilmente associado à loiça artística por se tratarem de elementos tradicionais e datados. No entanto é uma representação da ingenuidade característica da decoração desta faiança.

Definido este novo léxico são exemplificadas algumas aplicações do mesmo em objetos utilizados no quotidiano atual. Os novos elementos são utilizados como alfabeto visual e conjugados entre si, tendo em conta as composições originais da loiça artística de Alcobaça. Estas conjugações são o produto final desta dissertação, e a sua existência é a última resposta às questões de investigação propostas bem como o cumprimento dos objetivos definidos.



## **6.2 - Considerações para futura investigação**

No início da investigação têm-se como intuito, também, a criação de um método que permita a aplicação dos processos deste projeto a outras áreas de estudo e até geográficas. Com a multidisciplinaridade, tanto do design gráfico como da etnografia, é fácil desvalorizar este objetivo sendo esta uma fragilidade da presente dissertação. Assim destaca-se a importância de continuar a trabalhar e elaborar este método de forma a tornar possível salvaguardar o património visual e cultural de diversas regiões.

Outra possibilidade relevante seria a aplicação deste processo, mapeando as restantes áreas de destaque da mesma região, Alcobaça, posteriormente testar a possibilidade e, caso se manifeste possível, desenvolver um léxico visual comum a todos os aspetos de Alcobaça.

E, assim, criar o verdadeiro Mapa Etnográfico de Alcobaça.



### Por ordem de referência

Atkinson, P., & Hammersley, M. (2007). *Ethnography: Principles in practice* (3ª ed.). New York, NY: Routledge.

Angrosino, M. (2009). *Etnografia e observação participante* (J. Fonseca, Trad.). Petrópolis, RJ: Vozes. (Obra original publicada em 2008)

Teis, D., & Teis, M. (2006). *A abordagem qualitativa: a leitura no campo de pesquisa*. <http://bocc.ubi.pt/pag/teis-denize-abordagem-qualitativa.pdf>

Naidu, S. (2012). *Mapping the ethnographic journey: A 'road map' for novice researchers wanting to engage in ethnography, critical theory and policy analysis*. <https://eric.ed.gov/?id=ED529955>

Instituto Nacional de Estatística (INE). (2015). Nomenclatura das unidades territoriais para fins estatísticos (NUTS) 2013. Recuperado de [https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine\\_publicacoes&PUBLICACOESpub\\_boui=230205992&PUBLICACOESmodo=2&xlang=pt](https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOESpub_boui=230205992&PUBLICACOESmodo=2&xlang=pt)

van Velthem, L. H. (2012). O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. *Boletim Do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 7(1), 51–66. <https://doi.org/10.1590/S1981-81222012000100005>

Shyllon, F. (2015). Cultural heritage and intellectual property. In *A Companion to Heritage Studies* (pp. 55–68). <https://doi.org/10.1002/9781118486634.ch4>

Valadares, V. M. (2018). *Entre o afeto e o artefato: o conforto em questão* (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, Instituto de Psicologia. <https://doi.org/10.11606/T.47.2018.tde-19072018-121711>

Afonso, A. C. S. (2010). O artefacto anónimo como potenciador do desenvolvimento em design (Dissertação de mestrado).

Universidade de Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/3504>

Taşdelen, A. (2016). *The return of cultural artefacts: Hard and soft law approaches*.

Springer. <http://ndl.ethernet.edu.et/bitstream/123456789/14117/1/71.pdf.pdf>

Fior, R. (2005). *Sebastião Rodrigues and the development of modern graphic design in Portugal* (Tese de doutoramento). The University of Reading

Rolo, E. (2015). *Olhar jogo, espírito de serviço*. (Tese de doutoramento). Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Alves, V. M. (2013). *Arte popular e nação no Estado Novo: A política folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional*. Instituto de Ciências Sociais

Weymar, L. B. C. (2019). Como faz design etnográfico quem odeia viajar? Deslocamento, recolha e empatia em Sebastião Rodrigues. *Gama, Estudos Artísticos*, 7(14), 77-86.

Origem Comum. (s.d.). *Sobre*. Origem Comum.

<https://origemcomum.com/pt/pages/sobre>

Origem Comum. (s.d.). *Manifesto*. Origem Comum.

<https://origemcomum.com/pt/pages/manifesto>

The Home Project. (s.d.). *About*. The Home Project.

<https://the-home-project.com/about/>

Typecraft Initiative. (s.d.). *Our theory of change*. Typecraft Initiative.

<https://www.typecraftinitiative.org/copy-of-our-theory-of-change>

Typecraft Initiative. (s.d.). *Challenges*. Typecraft Initiative.

<https://www.typecraftinitiative.org/copy-of-challenges>

Suri, J. (2011). Poetic observation: What designers make of what they see. In *Design anthropology: Object culture in the 21st century* (pp. 16-32).

[https://doi.org/10.1007/978-3-7091-0234-3\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-7091-0234-3_2)

Hunt, J. (2011). Prototyping the social: Temporality and speculative futures at the intersection of design and culture. In *Design anthropology: Object culture in the 21st century* (pp. 33-44).

[https://doi.org/10.1007/978-3-7091-0234-3\\_3](https://doi.org/10.1007/978-3-7091-0234-3_3)

Balsamo, A. (2011). *Designing culture: The technological imagination at work*. Duke University Press.

<https://doi.org/10.1215/9780822392149>

Geertz, C. (1989). *A interpretação das culturas*. LTC - Livros Técnicos e Científicos. (Obra original publicada em 1973)

Richard, J.-A., & Gheerawoo, R. (2011). The designer as ethnographer: Practical projects from industry. In *Design anthropology: Object culture in the 21st century* (pp. 45-55).

Durão, L. R. C. (2011). *O sector da cerâmica na segunda metade do século XX: Análise formal e decorativa do produto cerâmico* (Dissertação de mestrado, IPLeiria). Leiria.

Ferreira, P. L. M. D. A. (2014). *As indústrias de cerâmica e do vidro (utilitários e decorativos) nos Concelhos de Alcobaça e Nazaré – Região de Cister: Que sustentabilidade?* (Dissertação de mestrado, ISCTE-IUL).

Câmara Municipal de Alcobaça. (s.d.). *Museu Raul da Bernarda*. Câmara Municipal de Alcobaça.

<https://www.cm-alcobaca.pt/51609/museu-raul-da-bernarda>

### **Imagens Online**

Valado dos Frades. (s.d.). *O Valado e as faianças no século XX*. Valado dos Frades. <https://valadosfradesfotos.blogspot.com/p/o-valado-e-as-faiancas-no-seculo-xx.html>

Valado dos Frades. (s.d.). *O Valado e a faiança*. Valado dos Frades. <https://valadosfradesfotos.blogspot.com/p/o-valado-e-faianca.html>

Câmara Municipal de Lisboa. (s.d.). *Almanaque*. Hemeroteca Digital. <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/periodicos/almanaque/almanaque.htm>



Politécnico de Leiria

**Caldas da Rainha  
2024**