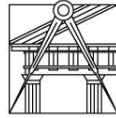




**Politécnico
Castelo Branco**

Escola Superior
de Artes Aplicadas



FACULDADE DE ARQUITETURA
LISBON SCHOOL OF ARCHITECTURE
UNIVERSIDADE DE LISBOA

Design Ativista no Feminino: Contributos para a representatividade das mulheres designers gráficas, em Portugal

Mestranda

Silvana Costa Ferreira

Orientadores

Professora Doutora Ana Maria da Silva Alves Sabino Domingues Moura

Professora Especialista Isabel Lopes de Castro

Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco em associação com a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design Gráfico, realizada sob a orientação científica da Professora Especialista Isabel Lopes de Castro, do Instituto Politécnico de Castelo Branco e da Professora Doutora Ana Maria da Silva Alves Sabino Domingues Moura.

Setembro 2025

Composição do Júri

Presidente do Júri

Professor Doutor Ricardo Jorge Nunes da Silva
Professor Adjunto no Instituto Politécnico de Castelo Branco

Vogais

Professora Doutora Mónica Sofia Severino Inácio Lameiro (Arguente)
Professora Auxiliar no IADE Faculdade de Design Tecnologia e Comunicação

Professora Especialista Isabel Lopes de Castro (Orientadora)
Professor Adjunta Convidada no Instituto Politécnico de Castelo Branco

Dedicatória

A todas as mulheres que vieram antes de mim,
às que sonharam em silêncio, às que lutaram em voz alta,
às que abriram este caminho com palavras, e gestos de coragem.
Que esta dissertação seja um reflexo da liberdade que semearam.

“Que nada nos defina. Que nada nos sujeite.
Que a liberdade seja a nossa própria substância.”

Simone de Beauvoir

Agradecimentos

Agradecer é, talvez, uma das formas mais bonitas de reconhecer que nenhum caminho se faz sozinho. Este percurso foi feito de passos meus, mas também do apoio, presença e trabalho de muitas outras pessoas – e é a elas que hoje deixo estas palavras.

Às minhas orientadoras, **Professora Doutora Ana Sabino** e **Professora Especialista Isabel Castro**, pela orientação e disponibilidade ao longo deste processo. Um agradecimento especial à Professora Ana Sabino, pelas suas palavras de motivação que me ajudaram a continuar esta investigação. Às minhas amigas **Beatriz Branco**, **Maria João Reis**, **Mariana Carreira** e **Rita Simão**. Um agradecimento especial à **Beatriz Branco**, por todo o apoio emocional, por estar sempre presente, e à Maria **João**, por ter sido inspiração, apoio e escuta.

Por fim, às minhas colegas de curso e a todos os **professores e professoras** que contribuíram para a minha formação, o meu sincero reconhecimento. Que este trabalho seja um reflexo desta trajetória e do apoio de todos.

Resumo

A presente dissertação centra-se no estudo do design ativista no feminino, com enfoque nos contributos das mulheres que estudaram outras mulheres designers gráficas em Portugal e na forma como o campo do design gráfico se articula com o movimento feminista. A problemática abordada nesta investigação decorre da constatação da falta de visibilidade das mulheres designers no panorama académico e profissional português, revelando lacunas significativas na historiografia do design gráfico nacional. Justifica-se, assim, a relevância desta pesquisa, na medida em que procura agregar conteúdo a esse vazio e promover uma representação mais inclusiva e crítica das práticas e trajetórias femininas no design. Para tal, foram mobilizados conceitos fundamentais como – design gráfico; feminismo; design ativista; e a representatividade das mulheres designers – analisados numa perspetiva interdisciplinar que articula história, cultura visual e intervenção social. Metodologicamente, a investigação assume uma abordagem qualitativa de carácter misto, recorrendo à revisão de literatura, à análise de estudo de caso e à realização de entrevistas semiestruturadas a investigadoras e designers, com o objetivo de recolher e confirmar dados que agregassem à investigação e proceder à subsequente análise dos mesmos. Os principais resultados evidenciam que projetos como exposições, arquivos digitais e publicações académicas, conduzidos por mulheres, têm desempenhado um papel determinante na preservação dos trabalhos realizados pelas mulheres na área do design gráfico em Portugal, na valorização das trajetórias femininas e na construção de narrativas alternativas no design gráfico português. Como contributo central, esta dissertação reforça a importância do design gráfico enquanto ferramenta de ativismo e visibilidade no feminismo contemporâneo, ao mesmo tempo que oferece um registo crítico e histórico que pode servir de base a futuras investigações e garantir uma maior consolidação na representatividade das mulheres designers em Portugal.

Palavras-chave

Design Ativista; Design gráfico; Feminismo; Representatividade; Mulheres Designers;

Abstract

This dissertation examines design activism from a female perspective, with particular emphasis on the contributions of women by investigating women graphic designers in Portugal and the ways in which this field intersects with the feminist movement. The research problem arises from the observation of the underrepresentation of women designers within the Portuguese academic and professional context, revealing significant gaps in the historiography of national graphic design. This study is therefore highly relevant, as it seeks to address this gap and promote a more inclusive and critical representation of women's practices and career trajectories in design. To achieve this, key concepts – such as graphic design, feminism, activist design, and women's representativeness in design – were mobilized and analyzed through an interdisciplinary framework that integrates history, visual culture, and social intervention. Methodologically, the study adopts a qualitative, mixed-methods approach, encompassing a literature review, case study analysis, and semi-structured interviews with researchers and designers, aimed at collecting and validating data to support the research and enable comprehensive analysis. The findings indicate that initiatives such as exhibitions, digital archives, and academic publications led by women have played a pivotal role in preserving women's contributions to graphic design in Portugal, acknowledging female career trajectories, and constructing alternative narratives within the national graphic design landscape. As a central contribution, this dissertation highlights the significance of graphic design as a tool for activism and visibility within contemporary feminism, while also providing a critical historical record that can serve as a foundation for future research and contribute to strengthening the representation of women designers in Portugal.

Keywords

Design Activism; Graphic Design; Feminism; Representativeness; Women Designers

Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos

Abreviaturas

Séc. – Século

Art. – Artigo

Siglas e Acrónimos

AIGA – American Institute of Graphic Arts

APF – Associação de Propaganda Feminista

CCF – Comissão da Condição Feminina

CIDM – Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres

CIG – Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género

CNMP – Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas

DGSS – Direção-Geral da Segurança Social

FBAUP – Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto

FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia

IADE – Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação

INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial

IVG – Interrupção Voluntária da Gravidez

MDM – Movimento Democrático de Mulheres

MLM – Movimento de Libertação das Mulheres

MoMoWo – Women’s Creativity since the Modern Movement

MP – Ministério Público

NAAI – Núcleo de Arte e Arquitetura Industrial

Glossário

Ativismo – Conjunto de ações intencionais, individuais ou coletivas, voltadas para a promoção de mudanças sociais, políticas ou culturais que defende os direitos, a justiça e a igualdade, com o objetivo de criar um impacto positivo na sociedade.

Contra narrativa – História, argumento ou conjunto de informações que se contrapõe a uma narrativa dominante ou amplamente divulgada, com o objetivo de questionar, desconstruir ou apresentar uma perspectiva alternativa sobre determinado assunto.

Design ativista – Prática do design voltada para causas sociais e políticas, que procura sensibilizar o público para questões relevantes e propor soluções mais justas, assumindo assim um papel ativo na transformação da sociedade.

Estudos feministas – Campo acadêmico interdisciplinar que se concentra na análise das experiências, papéis e contribuições das mulheres, abrangendo diversas áreas do conhecimento, como história, sociologia, literatura, arte e ciência.

Feminista – Pessoa que defende os direitos das mulheres e a igualdade de gênero, a sua ação pode manifestar-se tanto em contextos individuais como coletivos, não depende necessariamente da filiação a partidos políticos ou associações formais.

Igualdade de Gênero – Direito fundamental que procura oferecer oportunidades iguais e direitos equivalentes a todos os gêneros.

Movimento Feminista – Grupo coletivo de pessoas que reivindica os direitos das mulheres e a igualdade de gênero. As suas lutas assumem formas plurais, refletindo diferentes ideologias, correntes e crenças, mas partilhando o objetivo comum de combater a opressão e promover a igualdade.

Propaganda – Estratégia de comunicação que utiliza imagens ou textos de carácter político para influenciar ou manipular a opinião pública. Esta influência pode ter efeitos positivos ou negativos, dependendo do objetivo perseguido.

Índice geral

Resumo	VIII
Palavras-chave	VIII
Abstract	IX
Keywords	IX
Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos	XI
Glossário	XIII
Índice Geral	XIV
Índice de Figuras	XVI
1. Introdução	1
1.1 Enquadramento	1
1.1.1 Temática	2
1.1.2 Objeto de Estudo	2
1.2 Questões de Investigação	3
1.2.1 Questão de Investigação	3
1.2.2 Questões secundárias	3
1.3 Objetivos	4
1.3.1 Objetivo geral	4
1.3.2 Objetivos específicos	4
2. Hipótese	5
3. Metodologias de investigação	6
3.1 Organograma do processo investigativo	8
Capítulo I	
4. Estado da arte	11
4.1 Diagrama de Venn	11
5. A evolução do movimento feminista	13
Nota introdutória	
5.1 As raízes do Feminismo	13
5.2. Principais correntes e ideologias Feministas	16
5.3 O Feminismo no contexto português	18
5.3.1 Pioneiras do Feminismo em Portugal	18

5.3.2 Cronologia do Feminismo em Portugal: Do séc.XX à atualidade	23
5.4 O Feminismo na atualidade	33
6. O Design Gráfico enquanto ferramenta de Ativismo	36
Nota introdutória	
6.1 Quando o Design Gráfico fala em nome do Feminismo	36
6.2 Design Ativista	42
6.3 A afirmação do Design Gráfico em Portugal	47
6.4 Serão as mulheres designers invisíveis?	50
6.4.1 O papel das Designers Portuguesas: entre a História e Contemporaneidade	52
7. Síntese do Capítulo	55
Capítulo II – Estudo de Caso	
8. Contributos para a representatividade das mulheres designers gráficas em Portugal	64
Nota introdutória	
8.1 Maria Helena Souto	67
8.1.1 MoMoWo – Women’s creativity since the Modern Movement	70
8.1.2 A Exposição Itinerante	77
8.2 Ana Lisboa	80
8.2.1 As Mulheres no Design Gráfico em Portugal – Preservação da Memória Coletiva de Alda Rosa e Cristina Reis	81
8.2.2 WGD – PT	82
8.3 Isabel Duarte	88
8.3.1 Errata	91
8.3.2 Exposição – Errata: Uma Revisão Feminista à História do design gráfico Português	93
8.3.3 Podcast	98
9. Síntese do Capítulo	98
10. Conclusão	102
10.1 Recomendações	112
Referências Bibliográficas	115
Apêndice	123

Índice de figuras

Figura 1 – Organograma do processo investigativo. Fonte: Autora, 2025	8
Figura 2 – Fotografia da Marcha do Orgulho LGBTI+ Porto, 2023. Fonte: Autora	10
Figura 3 – Diagrama de Venn. Fonte: Autora, 2025	11
Figura 4 e 5 – Páginas do livro "Ás mulheres Portuguesas" de Ana de Castro Osório publicado em 1905. Fonte: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/sociedade-futura	19
Figura 6 e 7 – Páginas do livro "Problema Feminista" de Maria Olga Morais Sarmento., publicado em 1906. Fonte: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/sociedade-futura	21
Figura 8 – Capa da revista "Sociedade Futura", Nº1. 1902. Fonte: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/sociedade-futura	24
Figura 9 – Página da revista "Sociedade Futura", Nº25. 1903. Fonte: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/sociedade-futura	24
Figura 10 – Folha do rosto do livro "Novas Cartas Portuguesas", 1972. Fonte: https://www.esquerda.net/dossier/tres-marias-censura-de-novas-cartas-portuguesas/64514	28
Figura 11 – Manifestação a favor das "Três Marias", em Nova Iorque, captada por um repórter da Flama, 1973. Fonte: https://comunidadeculturaearte.com/a-manifestacao-feminista-que-nao-chegou-a-acontecer-45-anos-depois/	28
Figura 12 - Maria Teresa Horta ergue o cartaz "Mulheres uma força política", ao lado de Maria Isabel Barreno, numa manifestação do Movimento de Libertação das Mulheres. Fonte: https://comunidadeculturaearte.com/as-tres-marias-o-antes-o-depois-e-o-impacto-das-nova	29
Figura 13 – Cartaz "Rosie the Riveter" de J. Howard Miller, 1942. Fonte: Aguierre, 2018.	39
Figura 14 – Cartaz "Rosie the Riveter" de Norman Rockwell, 1943. Fonte: Aguierre, 2018.	39
Figura 15 – Poster "Don't call me girl!" criado pelo Women's Graphics Collective, 1975. Fonte: https://americanhistory.si.edu/collections/object/nmah_518600	40
Figura 16 - Poster mulheres no desporto criado pelo Women's Graphics Collective, 1970, pelo Women's Graphic Collective. Fonte: https://collections.vam.ac.uk/item/O106270/sisterhood-is-blooming-poster-chicago-womens-graphics/	41
Figura 17 – Poster sobre o aborto criado pelo Women's Graphics Collective, s.d. Fonte: https://americanhistory.si.edu/collections/object/nmah_518599	41
Figura 18 – Poster mulheres no desporto criado pelo Women's Graphics Collective, 1975. Fonte: https://americanhistory.si.edu/collections/object/nmah_518596	41
Figura 19 – Poster a anunciar uma revista feminina "The Spokeswoman", capa criada pela Tibby Lenner, s.d. Fonte: https://americanhistory.si.edu/collections/object/nmah_518632	41

Figura 20 – First Things First 1964. Escrito, desenhado e auto-publicado por Ken Garland. Fonte: https://eyeondesign.aiga.org/why-ken-garlands-first-things-first-manifesto-keeps-getting-updated/	44
Figura 21 – First Things First 2000, publicado na revista Adbusters em 1999. Fonte: https://eyeondesign.aiga.org/why-ken-garlands-first-things-first-manifesto-keeps-getting-updated/	46
Figura 22 – Fotografia da Marcha do Orgulho LGBTI+ Porto, 2023. Fonte: Autora.	63
Figura 23 – Maria Helena Souto. Fonte: Autora, 2025	66
Figura 24 – Logo desenhado por Marisa Passos, vencedora do Concurso Internacional de Design MoMoWo. Fonte: https://www.facebook.com/photo/?fbid=469234375241876&set=a.469234345241879	68
Figura 25 – Livro “Das Mulheres e da Arquitetura. Fragmentos, diálogos e reflexões” de Patrícia Santos Pedrosa. Fonte: https://www.linkedin.com/posts/patriciassantospedrosa_o-livro-das-mulheres-e-da-arquitetura-fragmentos-activity-7305693818274668544-ze2z/?originalSubdom	69
Figura 26 – Patrícia Santos Pedrosa. Fonte: https://www.onedaydesignchallenge.com . https://www.onedaydesignchallenge.net/patricia-santos-pedrosa	69
Figura 27 – Capa do Livro " MoMoWo - 100 Works in 100 Years. European Women in Architecture and Design. 1918-2018", 2016. Fonte: Digitalizado pela Autora.	72
Figura 28 – Capa do livro “MoMoWo – Women – Architecture & Design Itineraries across Europe”, 2016. Fonte: Digitalizado pela Autora.	74
Figura 29 – Separador “Lisboa” do livro “MoMoWo – Women – Architecture & Design Itineraries across Europe”, 2016. Fonte: Digitalizado pela Autora.	74
Figura 30 – Painel "O Mar", de Maria Keil. Fonte: Maria Rebelo, https://saltoportugal.com/tag/maria-keil/	76
Figura 31 e 32 – Exposição itinerante do MoMoWo, no Largo Vitorino Damásio, em Lisboa, 2016. Fonte: http://www.momowo.eu/activities/travellingexhibition/travellingexhibition-lisbon/	78
Figura 33 – Ana Lisboa. Fonte: Autora, 2025	79
Figura 34 – Página principal do website "WGD/PT", de Ana Lisboa, 2020. Fonte: https://wgd-pt.com/pt/ .	83
Figura 35 – Isabel Duarte. Fonte: Autora, 2025.	87
Figura 36 – Logo da "Errata", criado por Isabel Duarte e Olinda Martins. Fonte: https://www.errata.design/media/Errata%20Catalogue%20WebVersion.pdf	91
Figura 37 e 38 – Páginas retiradas do Catálogo da Exposição “Errata: Uma Revisão Feminista à História do design gráfico Português”. Fonte: https://www.errata.design/media/Errata%20Catalogue%20WebVersion.pdf	96
Figura 39 – Capa do livro "Quem tiver filhas no mundo... Novela--Contos", de Emília de Sousa Costa, com ilustrações de Raquel Roque Gameiro, 1933. Fonte: https://www.dafraga.net/product-page/emilia-de-sousa-costa-quem-tiver-filhas-no-mundo-novela-contos-1933	96
Figura 40, 41, 42 e 43 – Selos desenhados por Maria Keil comemorativos do Ano Internacional da Mulher, em 1975. Fonte: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10159365295798969&id=144724923968&set=a.427822908968	109

1. Introdução

1.1 Enquadramento

A presente investigação propõe-se a analisar a participação do design gráfico no movimento feminista em Portugal, estabelecendo a articulação entre esta disciplina e o contributo das mulheres designers, através da exploração das suas produções académicas no panorama do design gráfico nacional. Procura-se examinar a relação entre o design gráfico e o feminismo mediante a análise de trabalhos académicos e dos seus subsequentes projetos ao longo da última década, destacando a sua relevância e promovendo a visibilidade das mulheres designers no contexto social contemporâneo. Este trabalho decorre ainda da ambição pessoal da candidata em contribuir para a comunidade académica com uma investigação centrada nas mulheres, conferindo-lhes maior visibilidade e inscrevendo os seus nomes na história do design gráfico em Portugal.

Segundo José Bártolo (2006) o design não é neutro, pois cada escolha visual ou verbal participa na construção cultural e influencia valores, comportamentos e mentalidades. Assim, o designer tem uma responsabilidade social, política e cultural, devendo atuar de forma crítica e consciente. A criatividade é entendida como um processo coletivo e acumulativo, inserido num diálogo contínuo com outros agentes e contextos. O design deve também resistir à banalização cultural provocada pela necessidade do mercado e do espetáculo, preservando assim a sua função crítica e transformadora. A cultura é vista como assimétrica e plural, sustentada pela comunicação entre diferentes polos sociais, sendo os movimentos sociais essenciais para o seu equilíbrio.

Por fim, Bártolo (2006) propõe um design realista, comprometido com valores, ação social eficaz e a consolidação do design em Portugal como campo disciplinar autónomo, capaz de promover uma interdisciplinaridade sólida.

O design gráfico não pode ser dissociado da sua dimensão política. É, portanto, essencial reconhecer esta realidade e compreender que as escolhas inerentes à prática profissional têm o potencial de influenciar quer de forma positiva, quer negativa o seu recetor.

“Político, neste sentido, não corresponde a uma perspectiva restrita dos partidos políticos e das suas respetivas filosofias e crenças, mas a uma visão mais ampla do cidadão enquanto participante num diálogo político alargado dentro da sociedade, no qual a questão central é: “em que tipo de sociedade queremos viver?”. O design está implicitamente inserido nesta questão e, portanto, todo design pode ser considerado político.”¹ (Fuad-Luke, 2009, p.6).

Assim o design gráfico pode assumir-se como uma ferramenta de transformação social. Para aprofundar esta dimensão, a presente investigação centra-se no design ativista, entendido como uma prática que alia a criatividade a causas sociais e políticas. (Fuad-Luke, 2009).

1.1.1 Temática

Este projeto situa-se no campo do design ativista, explorando as interseções entre design gráfico e feminismo, com enfoque na questão da representatividade das mulheres designers em Portugal, onde se verifica uma ausência notória de estudos que dêem visibilidade às mulheres designers portuguesas, tanto no plano académico como no profissional.

Enquanto noutros contextos internacionais existem diversas investigações que resgatam o contributo feminino para o design, em Portugal permanece ainda uma lacuna significativa. A invisibilidade destas profissionais não significa ausência de participação ou impacto, mas antes um problema de reconhecimento e de memória histórica. Através deste estudo, pretende-se contribuir para colmatar esta falta de visibilidade, sublinhando a importância de mapear e analisar o papel das mulheres designers no panorama nacional.

1.1.2 Objeto de estudo

Os benefícios desta investigação assentam, sobretudo, no reconhecimento do contributo das mulheres no campo do design gráfico, promovendo a sua visibilidade e valorização. Paralelamente, o estudo alerta para problemáticas associadas à forma como a historiografia é conduzida em Portugal, ao evidenciar lacunas na representatividade feminina. Desta forma,

¹ Tradução Livre. No original: *“Political in this sense is not a narrow view of political parties and their respective philosophies and beliefs, but is a wider view of the citizen contributing to a broad political dialogue within society, where the question being asked is ‘in what sort of society do we want to live?’. Design is implicitly embedded in this question and so all design can be considered political.”* Fuad-Luke, 2009, p.6

pretende-se fomentar uma compreensão mais inclusiva e crítica da história e da prática do design no país.

A relevância deste projeto assume uma maior pertinência no atual contexto português, no qual a questão dos direitos das mulheres continua a revelar fragilidades e desigualdades significativas, algo que se tornou mais evidente desde o início do percurso da investigação. (Agência Lusa, 2025a; DN/Lusa, 2025).

1.2 Questões de investigação

A presente investigação parte da necessidade de reconhecer e valorizar o contributo das mulheres no campo do design gráfico em Portugal, procurando dar visibilidade a trajetórias silenciadas ou marginalizadas pela historiografia. Ao mesmo tempo, o estudo procura evidenciar as fragilidades associadas à forma como a história do design tem sido construída no país, revelando lacunas significativas para com a representatividade feminina. Ao trazer estas questões para o centro da reflexão académica, pretende-se não apenas contribuir para um registo histórico mais inclusivo, mas também estimular uma leitura crítica e plural da prática do design, capaz de integrar diferentes vozes e perspetivas.

1.2.1 Questão de investigação

Assim esta investigação pretende responder à seguinte questão de investigação: **De que forma o design gráfico tem contribuído para a comunicação e visibilidade das mulheres designers e qual a sua contribuição para o feminismo em Portugal?**

1.2.2 Questões Secundárias:

Para conseguir responder à questão de investigação, foi necessário, uma primeira contextualização sobre a mulher e o movimento feminista em Portugal, que respondesse às seguintes questões secundárias:

- Como foi o início do movimento feminista e quem é que fundou o movimento?
- Que tipo de correntes feministas existem?
- Como é que o movimento feminista se instaurou em Portugal?

É através do subcapítulo *O Design Gráfico enquanto ferramenta de Ativismo* que ficamos a conhecer o percurso do

design como disciplina em Portugal, pois a afirmação da profissão de designer foi lenta e desigual, deixando em segundo plano o contributo feminino. Assim o subcapítulo pretende responder às seguintes questões:

- O que é o design ativista?
- Como é que o design gráfico surge em Portugal e quais as mulheres que participaram e apoiaram a afirmação da profissão em Portugal?

Para dar continuidade à reflexão teórica apresentada no estado da arte, o segundo capítulo, *Contributos para a representatividade das mulheres designers gráficas em Portugal*, centra-se em três estudos de casos dedicados a mulheres com projetos baseados nas suas investigações académicas sobre mulheres designers em Portugal e pretende dar resposta à seguinte questão:

- Quais são os principais projetos de design gráfico desenvolvidos por mulheres que trazem visibilidade para as mulheres designers em Portugal?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo Geral

Esta investigação tem como objetivo geral: **analisar o papel do design gráfico como ferramenta de comunicação e apoio ao feminismo em Portugal, com destaque na participação e contribuição das mulheres que se dedicaram a estudar mulheres designers gráficas, analisando as suas produções e trajetórias dos seus trabalhos.**

1.3.2 Objetivos específicos

O primeiro subcapítulo *A evolução do movimento feminista*, tem como objetivos:

- Analisar o início do movimento feminista para perceber quem e como fundou o movimento, de forma global e em particular em Portugal;
- Perceber as diferentes ideologias por detrás do movimento feminista;
- Identificar os principais acontecimentos históricos em Portugal que contribuíram para o desenvolvimento do

feminismo no país, com foco nas lutas e conquistas das mulheres feministas e perceber a evolução do movimento feminista até à atualidade.

O segundo subcapítulo *O Design Gráfico enquanto ferramenta de Ativismo* pretende responder aos seguintes objetivos:

- Explorar a relação entre o design gráfico e o movimento feminista;
- Investigar como o design gráfico pode ser considerado uma prática ativista, através de exemplos de design ativista
- Investigar como e quando o design gráfico surgiu em Portugal e o papel das mulheres nesse contexto.

No segundo capítulo *Contributos para a representatividade das mulheres designers gráficas em Portugal*, foi necessário:

- Analisar os principais projetos de design gráfico criados por mulheres e sobre mulheres designers em Portugal;
- Investigar a aplicação do design gráfico como uma ferramenta de ativismo no movimento feminista, analisando casos históricos e contemporâneos onde o design gráfico foi utilizado para promover igualdade de género e direitos das mulheres;
- Explorar a contribuição histórica e contemporânea das mulheres designers em Portugal.

Para além dos objetivos definidos anteriormente, o segundo capítulo tem ainda dois objetivos mais direcionados à comunidade académica e profissional:

- Promover o reconhecimento do trabalho das mulheres designers e a sua contribuição para a evolução do design gráfico no contexto feminista identificando iniciativas que procurem reverter este cenário;
- Contribuir para o debate sobre a igualdade de género dentro da profissão de design gráfico em Portugal.

2. Hipótese

A hipótese deste projeto assenta na relevância da existência de estudos que reconheçam e dêem visibilidade ao trabalho de mulheres designers gráficas em Portugal. Para a comprovar, procedeu-se à investigação de projetos gráficos, como arquivos digitais, exposições coletivas e publicações académicas, que constituem uma ferramenta essencial para a promoção da visibilidade e do reconhecimento das mulheres designers gráficas em Portugal, contribuindo para contrariar a sua invisibilidade

histórica e para reforçar a sua representatividade no panorama do design e do movimento feminista contemporâneo.

3. Metodologias de investigação

Com o intuito de responder à questão de investigação e alcançar os objetivos previamente definidos, torna-se imprescindível a definição da metodologia utilizada. Numa fase inicial, considera-se pertinente enquadrar este projeto numa abordagem qualitativa, uma vez que o estudo exige uma análise aprofundada do objeto em causa, sendo esta metodologia habitualmente aplicada em investigações que partem de questões de carácter amplo relacionadas com a problemática em estudo. (Muratovski, 2016).

No contexto da análise qualitativa surge uma metodologia mista, intervencionista e não-intervencionista. A metodologia não-intervencionista consiste nos seguintes métodos: revisão de literatura e estudo de caso. Enquanto a metodologia intervencionista consiste no seguinte método: entrevistas. Será também dividida em três fases. (Martin & Hanington, 2012). Ao longo do processo investigativo, as metodologias foram aplicadas de forma circular, o que implicou, em diferentes momentos do projeto, a necessidade de regressar a etapas anteriores da investigação, reformulando a questão de investigação e revendo o estado da arte, com o propósito de assegurar uma maior consistência e coerência ao estudo.

Numa fase inicial, a fase exploratória, apenas foi utilizada a uma das metodologias não-intervencionistas, uma vez que esta etapa se caracteriza por privilegiar a investigação sem a intervenção direta da candidata. Foram aplicados dois métodos qualitativos, tradicionais e exploratórios. (Martin & Hanington, 2012). Iniciou-se com a revisão de literatura onde foi feita uma pesquisa de publicações autorais sobre os temas em estudo, este método também foi aplicado em outras fases da investigação. Foi realizada uma pesquisa com o objetivo de identificar projetos desenvolvidos no âmbito do objeto de estudo e que cumprissem os seguintes critérios: serem investigações centradas em mulheres designers gráficas em Portugal; terem sido conduzidas por mulheres; e apresentarem desdobramentos projetuais para além da investigação académica. Assim foi possível dar início à redação das entrevistas.

Após a revisão da literatura e a seleção dos estudo de casos feministas em Portugal, sobre mulheres que criaram investigações acerca de mulheres designers em Portugal, com o objetivo de aumentar a visibilidade feminina e diminuir o fosso da representatividade no design em Portugal, o que originou a uma reformulação da questão de investigação, de modo que esta reflectisse de forma mais coesa as informações averiguadas na revisão da literatura e os critérios estabelecidos para a seleção do estudo de caso.

Na segunda fase, fase generativa, foram conduzidas as entrevistas – de carácter *online* a Ana Lisboa, designer; e Isabel Duarte, designer e investigadora; e de carácter presencial a Maria Helena Souto, professora e investigadora – de modo a recolher experiências, opiniões e perspetivas diferentes, conseguindo assim ter uma visão mais atual do problema e perspetivas mais pessoais. As entrevistas foram feitas de acordo com a disponibilidade de cada autora e duraram em média 1 hora e 15 minutos cada. Para a realização das entrevistas, as participantes assinaram uma declaração de consentimento informado, esclarecido e livre, contendo os dados da instituição de ensino e da investigadora, bem como informações relativas ao objeto de estudo e ao enquadramento da entrevista. Este documento constitui prova da autorização concedida pelas entrevistadas para a gravação e tratamento dos dados recolhidos, no âmbito do trabalho de investigação desenvolvido para a presente dissertação de mestrado.

Tendo em conta que o tema ainda é pouco explorado em Portugal, a recolha de informações fidedignas, por vezes, revelou ser um desafio. Por esse motivo, algumas das questões colocadas às entrevistadas tiveram como objetivo colmatar lacunas identificadas na revisão da literatura, bem como confirmar dados e esclarecer dúvidas que surgiram durante essa fase. Assim, após a realização das entrevistas, tornou-se necessário regressar ao estado da arte, a fim de complementar e aprofundar os aspetos que permaneciam em aberto.

Por fim, a terceira fase, denominada fase avaliativa, consiste na análise dos dados recolhidos durante as entrevistas, com o objetivo de dar resposta à questão central da investigação. Para tal, foi necessário proceder à audição das gravações e à respetiva transcrição das entrevistas, que podem ser encontradas no apêndice desta investigação.

3.1 Organograma do processo investigativo

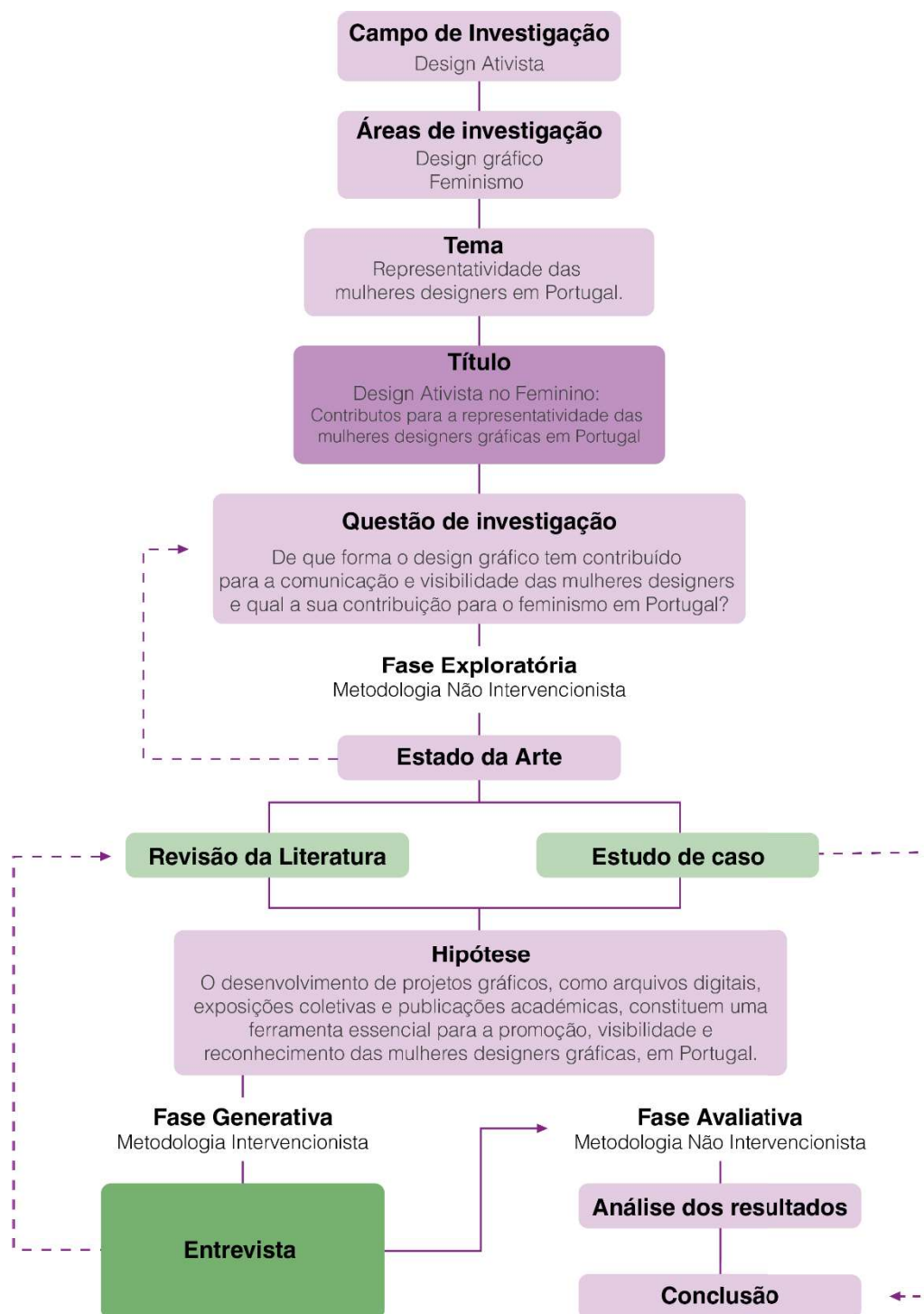


Figura 1 – Organograma do processo investigativo. Fonte: Autora, 2025

Capítulo I

Estado da arte



Figura 2 – Fotografia da Marcha do Orgulho LGBTI+ Porto, 2023. Fonte: Autora.

4. Estado da arte

O enquadramento teórico desta dissertação assenta na articulação entre duas áreas fundamentais: o feminismo e o design gráfico, que quando interligadas fazem parte de um campo maior o design ativista, onde é explorado o modo em que estas duas dimensões se relacionam através da promoção da igualdade de género e na visibilidade das mulheres designers em Portugal. Para obter esta contextualização foi necessário recorrer à revisão da literatura que combinou a análise histórica, política e social do feminismo com a investigação crítica sobre o percurso do design gráfico enquanto disciplina e profissão, destacando a sua capacidade de intervir no espaço público como ferramenta de transformação social.

4.1 Diagrama de Venn

O diagrama apresentado a baixo relaciona os temas do estado da arte, expondo a forma como estes se relacionam.

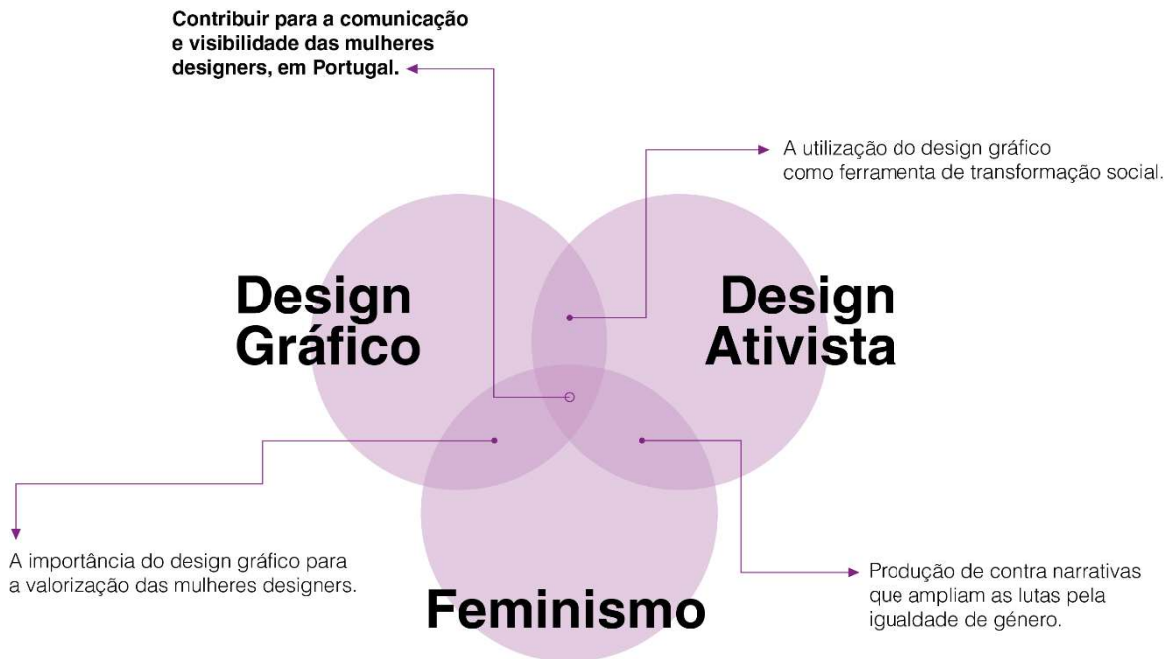


Figura 3 – Diagrama de Venn. Fonte: Autora, 2025.

5. A evolução do movimento feminista

Nota Introdutória

O presente subcapítulo procura contextualizar historicamente e teoricamente a evolução do feminismo, identificando os seus principais alicerces, correntes ideológicas, do geral para o particular, ou seja, do mundo para o contexto português, respetivamente. Partindo das raízes filosóficas e políticas do movimento, analisa-se a forma como diferentes autoras e correntes delinearam diferentes perspetivas sobre a igualdade de género. A reflexão estende-se até às pioneiras do feminismo em Portugal e às suas primeiras manifestações públicas e editoriais. Incluí ainda uma cronologia das principais conquistas legislativas e sociais que moldaram o panorama nacional. Por fim, são discutidas as dinâmicas atuais do feminismo, situando esta investigação no quadro contemporâneo das lutas pelos direitos das mulheres.

5.1 As raízes do feminismo

A origem e fundação do feminismo é controversa. Se por um lado temos quem defenda que o feminismo nasceu através de Mary Wollstonecraft, por outro temos quem defenda que o feminismo foi fundado por Charles Fourier, e por esse motivo serão apresentadas duas visões sobre esta questão. Cronologicamente, as obras de Mary Wollstonecraft surgiram primeiro e só depois terão surgido as obras de Charles Fourier, por isso, os argumentos serão também apresentados nesta ordem.

Segundo Maria Lygia Quartim de Moraes (2016), o feminismo é um movimento de carácter social e político que teve o seu início no final do séc. XVIII, pelas mãos de Mary Wollstonecraft, uma feminista liberal e intelectual inglesa, que em 1792, publicou a obra *A Vindication of the Rights of Woman*, uma das obras fundadoras do movimento feminista, que apresenta uma crítica à Constituição Francesa de 1791, onde a categoria de cidadã não era concedida à mulher. Esta não era a primeira crítica que Mary Wollstonecraft publicava, pois em 1790, já tinha escrito *A Vindication of the Rights of Men, in a Letter to the Right Honourable Edmund Burke; Occasioned by His Reflections on the Revolution in France*, onde Burke defendia a monarquia constitucional.

Inspirada por esta primeira publicação de Wollstonecraft, Mary Gouze ou Olympe de Gouges (pseudónimo com que Gouze assina) – feminista liberal, filósofa, e ativista política – decidiu

escrever e publicar, em 1791, a *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne*, um texto jurídico, em resposta à *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, resultado das reivindicações da Revolução Francesa. Gouges, não se limitou a substituir a palavra Homem por Mulher, ela também reformulou artigos e enunciações, de forma que esta declaração servisse melhor a sua visão de justiça para com as mulheres. Após estas manifestações por parte de Wollstonecraft e Gouges, a discussão sobre o feminismo e os direitos das mulheres estava presente em todos os círculos políticos da época. (Gouges, 1791/2017).

Podemos então concluir que perante esta primeira visão sobre a origem do feminismo, o conceito terá nascido juntamente com a revolução francesa, após a criação da *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, em que algumas mulheres começaram a sentir necessidade de reivindicar os seus direitos, pois nessa constituição constava que os direitos humanos seriam “universais e extensíveis a todos os cidadãos” (Macedo & Amaral, 2005, p.38), no entanto, essa cidadania era reconhecida apenas aos homens. Muitos filósofos da época defendiam que esses direitos não deviam de ser cedidos às mulheres, assentando as suas teorias na base da natureza humana, de que as mulheres são por natureza diferentes dos homens, e por esse motivo seres menos capazes. No entanto, esse argumento violava a própria universalidade dos direitos humanos, era o resultado da construção social da época, e que nada tinha a ver com a natureza das mulheres. Esta diferença era utilizada para manter as mulheres na condição de escravas. (Macedo & Amaral, 2005).

Resumindo, as principais reivindicações das mulheres da primeira onda do movimento feminista, centravam-se na igualdade dos direitos políticos e legais, como o direito ao voto, o direito a cargos públicos, o direito à propriedade, e o direito à educação e ao trabalho, exigiam também direitos iguais no casamento, como o direito a desobedecer ao marido, direito a pedir o divórcio, direito a pedir a custódia dos filhos após o divórcio e direito à proteção legal contra os abusos do marido. Era necessária uma igualdade de oportunidades, que não excluísse as mulheres de alcançar os seus objetivos. (Goldstein, 1982).

Por outro lado, Susan K. Grogan (1992), apresenta-nos outra opinião sobre a origem do feminismo. A autora descreve

Charles Fourier, um filósofo e socialista francês, que na sua época era considerado um feminista radical. No entanto, esta visão de Fourier como feminista radical pode ser um pouco controversa, pois a sua visão acaba por ser paradoxal. Grogan refere também, que Fourier terá sido creditado com a invenção da palavra feminismo.

Na sua teoria filosófica, o dualismo está muito presente, pois Fourier questiona constantemente aquilo que é feminino e aquilo que é masculino. Fourier propõem que as crianças do sexo feminino e do sexo masculino não devem ser separadas, pois a conformidade de género que modela os indivíduos na sociedade, não permite que as crianças explorem a feminilidade e a masculinidade que existe naturalmente dentro de si e que é independente do seu género. Apesar de Fourier acreditar que naturalmente as mulheres seriam mais femininas e os homens mais masculino, isto não seria uma regra imposta pela sociedade, o autor acredita que o contrário, ainda que raro, também poderia acontecer, porque o género do indivíduo não é automaticamente determinado pelo seu sexo, mas sim por um conjunto de características físicas, emocionais e intelectuais. Fourier critica ativamente a sociedade “civilizada” e a forma como esta vê o papel da mulher e os parâmetros que usa, para que esta seja vista como uma mulher “civilizada”, como por exemplo, a crítica que faz, ao padrão duplo de moralidade, usado para oprimir a mulher, pois esta deve praticar o celibato até ao casamento, manter um relacionamento monogâmico e permanecer fiel ao seu marido para a vida toda, e caso não o cumpra, está sujeita a consequências judiciais, ao contrário do homem, que é livre para viver como bem entender, sem necessidade de justificações. Além disso Fourier faz também diversas críticas ao facto de a sociedade acreditar que a mulher ideal, tem de ser obrigatoriamente mãe, tomar conta da casa, dos filhos e das necessidades do marido. Fourier considera que este papel da mulher “civilizada” é extremamente redutor, e que interfere diretamente na economia e na política, trazendo consigo resultados desastrosos. (Grogan, 1992).

Por esse motivo, Fourier, decidiu criar pequenas comunidades designadas de Falanstérios, que apresentavam uma organização social diferente, mais harmónica e descentralizada, e para atingir essa harmonia era necessário alcançar um equilíbrio de género e não uma igualdade de género. Nestas comunidades idealmente habitavam entre 1500 e 1600 pessoas, com habilidades e paixões diferentes, onde cada indivíduo poderia trabalhar conforme a sua vocação. Na sua visão, todos os cidadãos deveriam participar

individualmente e ativamente na sociedade, colocando assim a mulher num papel central, como fator de sucesso, para a solução do desenvolvimento económico. Por esse motivo, nestas comunidades, a mulher seria livre e encorajada a desenvolver os seus talentos naturais, permitindo que esta desempenhasse qualquer tipo de funções. (Grogan, 1992).

No entanto, a sua filosofia apresenta algumas ideias paradoxas, pois ao mesmo tempo que Fourier questionava a feminilidade e a masculinidade dos indivíduos, refere que a mulher apresenta sempre uma natureza mais delicada, talvez pela sua limitação de força física ou talvez pela demonstração do seu lado emocional, Fourier acabaria por designar a mulher como o sexo mais fraco, inapta ao desempenho de certas funções, dando mais importância à força física e a racionalidade exibida pelos homens. (Grogan, 1992).

Em suma, o balanço acaba sendo mais positivo do que negativo, pois aqui estava um homem, no início do séc. XIX, a defender os direitos das mulheres, que apresentava argumentos com bases matemáticas, na esperança de persuadir os mais cétricos a este novo modelo social. Fourier acabou também por criar os Falanstérios, um espaço onde as mulheres podiam experienciar uma liberdade que não existia na sociedade “civilizada”, é verdade que ainda estavam sujeitas a algumas restrições, no entanto, nada que se comparasse com a vida fora desse espaço. (Grogan, 1992).

5.2 Principais correntes e Ideologias Feministas

Ao longo dos tempos o conceito de feminismo foi sofrendo algumas alterações, adaptando-se às necessidades da sua época e às ideologias de quem se quer servir dele. Por esse motivo, por vezes encontramos diferentes autores que classificam o feminismo e dividem as suas correntes de maneiras distintas, apesar de muitos desses conceitos se cruzarem. (Macedo & Amaral, 2005).

Para Janet Radcliffe Richards, uma feminista e filósofa britânica, o movimento feminista pode ser dividido em dois grandes grupos: feminismo liberal e feminismo radical. Enquanto para Judith Evans, feminista e escritora britânica, divide o movimento feminista em diversas correntes: feminismo liberal, feminismo radical, feminismo socialista, feminismo cultural e feminismo pós-moderno. (Macedo & Amaral, 2005).

Ambas definem o feminismo liberal como um movimento onde as mulheres, defendem que devem ter os mesmos direitos humanitários que os homens, deste modo, elas lutam por um estatuto social e político igual ao do homem. Defende também que os comportamentos dos homens e das mulheres são iguais e que as diferenças psicológicas, linguísticas e morais são socialmente construídas, por esse motivo as regalias cedidas aos homens devem também ser cedidas às mulheres, como seres igualitários. Esta corrente também pode ser designada de feminismo igualitário, que pode e deve ser defendida pelos homens, pois assenta sob valores universais da constituição dos direitos humanos. (Macedo & Amaral, 2005).

O feminismo radical, teve a sua ascensão a partir de 1960, e aqui já encontramos duas definições do conceito um pouco distintas de uma autora para a outra. Richards, defende que o feminismo radical quer reivindicar uma transformação social, apelando a uma reflexão sobre os princípios sociais, como a questão da sexualidade, afirmando que a masculinidade é uma forma de poder do homem sobre a mulher, e para combater esse efeito, defende o conceito de *sisterhood*, em que as mulheres se devem defender e apoiar entre si. No entanto, para Evans, o feminismo radical é um movimento revolucionário da nova esquerda americana, que tomou início na luta pelos direitos dos negros. À semelhança do feminismo liberal, esta corrente defende que as diferenças sexuais entre homens e mulheres, são irrelevantes, contudo, as feministas radicais defendem uma política de matriarcado, com as mulheres na liderança. (Macedo & Amaral, 2005).

O feminismo socialista, compara a mulher com outros grupos desfavorecidos e surgiu de uma tentativa de compreender qual o papel que a mulher poderia desempenhar numa democracia. (Macedo & Amaral, 2005).

O feminismo cultural, é definido como um “movimento essencialista separatista” (Macedo & Amaral, 2005, p.77), com o objetivo de dar mais força ao papel da mulher, reforçando as suas características naturais, como a maternidade, a natureza e a terra. É uma corrente com uma forte influência filosófica, à semelhança do que foi referido anteriormente sobre o pensamento filosófico, que as mulheres apresentam uma natureza diferente da do homem. (Macedo & Amaral, 2005).

O feminismo pós-moderno, tal como no pós-modernismo, pretende desconstruir conceitos, ideias e estigmas anteriormente

criados. Colocando algumas questões sobre o que é ser homem e o que é ser mulher, com o intuito de perceber a diferença entre eles. Desconstruir também a ideia de masculino e feminino, de sexo e de gênero, acabando por levar assim à fragmentação do sujeito, típica do pós-modernismo. Desta forma, alguns grupos minoritários, como as lésbicas, mulheres negras e pequenas facções políticas, acabaram por se juntar a esta corrente. (Macedo & Amaral, 2005).

Apesar das diferentes vertentes do movimento feminista apresentadas neste subcapítulo, e apesar dos seus objetivos diferentes, todas elas acabam por questionar o papel da mulher na sociedade. Todos à exceção do feminismo radical de extrema-esquerda e o feminismo cultural, defendem que a mulher deve de ter os mesmos direitos do homem. No entanto estas duas exceções encontram-se em polos opostos do movimento, enquanto o feminismo radical de extrema-esquerda, defende que a mulher deve ser superior ao homem, e propõe um regime de matriarcado, o feminismo cultural, aponta as diferenças da mulher em relação ao homem, como um aspeto positivo, que deve ser evidenciado e apoiado. (Macedo & Amaral, 2005).

5.3 O Feminismo no contexto português

5.3.1 Pioneiras do Feminismo em Portugal

O paradigma social em Portugal mostrava-se bastante diferente daquele que se fazia sentir em outros países. Como podemos comprovar anteriormente, a luta pelos direitos das mulheres, iniciou-se na França, e paralelamente, países como os Estados Unidos da América e Reino Unido seguiram, consequência da revolução industrial e da necessidade do progresso económico e social que se vivia.

Contudo, por aqui a luta só se iria fazer sentir um século mais tarde, em 1905, Ana de Castro Osório, escritora e jornalista de profissão, feminista e ativista republicana portuguesa, escreveu o primeiro manifesto feminista português, intitulado *Às mulheres Portuguesas*, onde apresenta diversas críticas à construção social opressora da mulher e o quão retrógrado o pensamento português se encontrava em relação a outros países. Neste livro, Ana Osório, sentiu necessidade de apelar às mulheres do seu país, talvez numa tentativa de as

encorajar a se instruírem e a juntarem-se também elas á luta feminista.

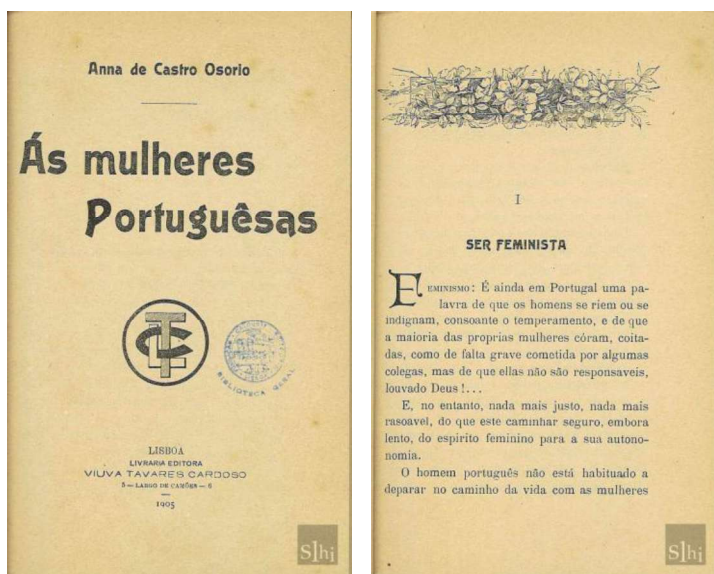


Figura 4 e 5 – Páginas do livro "Às mulheres Portuguesas" de Ana de Castro Osório publicado em 1905.

Fonte:
<https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/sociedade-futura>

Uma das principais críticas de Osório é a falta de educação que as mulheres manifestam, e que a mesma já não se justificava à luz do séc. XX. (Osório, 1905).

Apesar da implementação do ensino público feminino ter sido um processo lento e demorado, teve início em 1790, ano em que foi decretado a implementação do ensino régio feminino, no entanto, este só viria a avançar em 1814 com a construção de 18 escolas de ensino, mas que seriam construídas, apenas na cidade de Lisboa. Posteriormente, a Câmara do Porto terá emitido um pedido requerendo o mesmo benefício, mas somente em 1821 terão iniciado a construção de 6 escolas públicas. Mais tarde, seguiu a cidade de Lagos e uma ou outra sede de distrito mais populosa, na época. E assim se manteve, até 1836, altura em que o ensino régio masculino já se encontrava estabilizado e é então implementada uma reforma sob o ensino primário em que todas as sedes dos distritos administrativos iriam passar a oferecer educação às meninas. Nestas escolas seriam lecionados diversos trabalhos manuais, como fiar, coser, bordar e cortar, mas também lhes era ensinado a ler e a escrever, sempre sob a doutrina de Deus. (Adão, 2014).

Esta criação das escolas públicas femininas foi bastante lenta e demorada, em 1844 existiam apenas 41 escolas de ensino público feminino em comparação com as 1075 escolas de ensino público masculino, existia aqui uma clara desvantagem das

meninas em relação aos rapazes pois nem todos tinham lugar garantido nestas escolas. (Adão, 2014).

Na segunda metade do séc. XIX o ensino continuou a sofrer diversas reformas, até que em 1878 foi implementada a instrução primária elementar, o que atualmente equivale ao primeiro ciclo, este seria completamente gratuito para as famílias e seria obrigatória para crianças com idades no período dos 6 aos 12 anos para ambos os sexos, mas ao contrário daquilo que tinha sido aplicado na reforma de 1870, designada de instrução primária do 1.º grau, agora os pais já não eram obrigados a mandar os filhos para a escola, por um determinado número de razões, no entanto estes seriam responsáveis pela educação dos mesmos, tal como os donos das fábricas e oficinas, onde a crianças se encontrasse a trabalhar. (Alves, 2001; Repositório Digital da História da Educação, s.d.).

Isto fazia com que muitos talentos não chegassem sequer a ter a oportunidade de nascer. Osório compara a situação de Portugal com a da França, e refere que se Clemence Royer – autora da tradução do livro *A Origem das Espécies*, de Charles Darwin, em 1862 –, tivesse nascido em Portugal, nunca teria alcançado esse feito, por conta do descaramento da educação feminina que se fazia sentir. E ao mesmo tempo ela mostra-se indignada que as mulheres não procurem e lutem pela sua educação, pois já era aceite em sociedade que a mulher tivesse profissão, podendo ser médica, engenheira, professora, pintora, entre outros, muito do que outrora lhe tinham negado, pois acreditava-se que existia uma relação direta entre o tamanho do cérebro e a inteligência de um indivíduo (quanto mais pesado fosse o cérebro, mais inteligente seria o indivíduo), fazendo com que as mulheres, pela sua estatura menor, fossem tidas como menos inteligentes, assim, quando uma mulher pretendia estudar ou trabalhar, acabava por ser oprimida por esta crença, que a via como um ser inferior, o que a levava a desistir da sua ambição. Felizmente, à data deste manifesto, essa crença já teria sido desmentida pela ciência, mas faltava agora que a sociedade mudasse a sua mentalidade relativamente às capacidades das mulheres. Osório (1905) defende que este seria um passo definitivo para a liberdade das mulheres, devíamos “(...) julgar todos os indivíduos intelectualmente semelhantes sem distinção de sexo, aptos igualmente a estudar e progredir pelo trabalho (...)” (p.18), desta forma, as mulheres seriam livres para se distinguirem

“(...) pela sciencia, pela indústriã, pela arte, pelo commercio, pela pedagogia, ou ficarem tão-sómente dônas de casa (...)” (p.18).

Em momento algum Ana Osório (1905) considerou que esta fosse uma luta fácil, pois apesar das escolas estarem abertas aos dois sexos, e de ser possível a mulher seguir uma profissão, o estigma associado a uma mulher estudiosa e trabalhadora ainda era muito negativo, e nem todas tinham a força interior necessária para se defenderem e reivindicarem os seus direitos.

Legalmente falando, a luta da mulher ainda tinha um longo caminho a percorrer, porque perante a lei, a mulher tinha uma única função, obedecer ao seu marido, mas caso não tivesse constituído matrimónio, continuaria sob o domínio do seu pai ou irmão, e perante qualquer atrocidade ou desentendimento que esta possa sofrer ou encontrar com esta figura de autoridade, a lei diz-lhe apenas para se resignar, deixando-a assim à mercê dos homens existentes na sua vida. Por este motivo, Osório (1905) menciona que “ser feminista é o dever de todos os pais” (p.24) pois nenhum pai deve querer que a sua filha seja infeliz nas mãos de um homem que a maltrata, humilha e despreze, os pais devem lutar para que as suas filhas sejam vistas como seres inteligentes e dignos de razão, educadas e úteis para a sociedade, de forma a não necessitarem de depender de nenhum homem, de forma a serem seres livres. (Osório, 1905).

Sensivelmente um ano mais tarde, em 1906, Maria Olga Morais Sarmento, uma escritora e feminista portuguesa terá escrito uma das primeiras obras feministas em Portugal, *Problema Feminista*. (Alcântara, 2020).

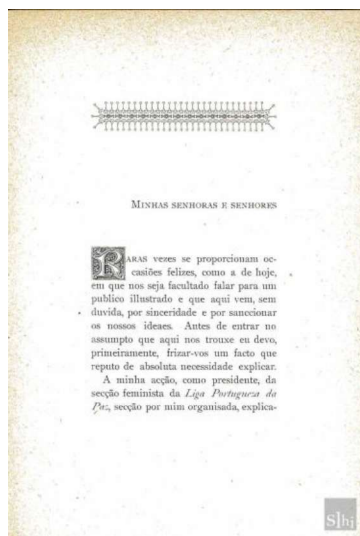
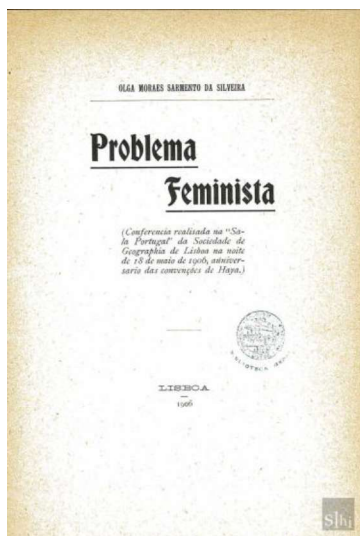


Figura 6 e 7 – Páginas do livro "Problema Feminista" de Maria Olga Morais Sarmento., publicado em 1906.

Fonte:

<https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/sociedade-futura>

Olga Morais Sarmiento (1906), refere que o conceito de feminismo ainda é muito recente em Portugal, ao contrário daquilo que acontece em outros países mais evoluídos socialmente, pois em Portugal uma mulher que se apresente como feminista acabava por ser considerada uma criatura desequilibrada, no entanto a autora acredita que basta a mulher se instruir, deixar a sua ignorância de lado para ela se colocar no mesmo patamar que o homem.

Ambas as autoras criticam a falta de iniciativa das mulheres em procurarem aceder à educação, no entanto Sarmiento (1906), faz uma crítica mais profunda às diferenças que existem entre a educação feminina e a educação masculina, e que essa lacuna provém da educação deficitária que é providenciada à mulher.

Como comprovado anteriormente, naquela época, as crianças não eram obrigadas a frequentar estabelecimentos de ensino, naturalmente, a obrigação de as educar, caía na maioria dos casos, sobre a mulher, que se ocupava das tarefas mais domiciliárias. Essas mulheres acabariam a educar tanto as suas raparigas, como os seus rapazes, e se as raparigas, maioritariamente acabariam por se tornar, também elas, donas de casa, os rapazes seriam os próximos membros ativos da sociedade, assim sendo, e talvez numa tentativa de convencer os homens de que a educação feminina é importante, uma mulher com educação científica seria uma melhor educadora para os seus filhos, e conseqüentemente os tornaria cidadãos mais bem preparados e instruídos para alcançarem as suas ambições. (Sarmiento, 1906).

Outro argumento que a autora apresenta, assenta sobre a questão económica, de que a mulher deve trabalhar e ter um papel ativo na sociedade, à semelhança daquilo que Fourier defendia já no início do séc. XIX, com a pequena diferença de que em Portugal, as mulheres entravam no mercado de trabalho, não para que o país evoluísse economicamente, mas porque as famílias tinham algumas dificuldades em se manter apenas com um salário, e por esse motivo era necessário que as mulheres trabalhassem. Contudo, as mulheres que pretendiam ingressar no mercado de trabalho, deparavam-se com alguns desafios. Primeiramente, os homens sentiam-se ameaçados pelas mulheres que necessitavam ou desejavam trabalhar, alegando de que elas acabariam a tirar o seu lugar e que não existiam postos de trabalho suficientes para ambos os sexos, no entanto, a maioria dos trabalhos disponíveis para as

mulheres eram aqueles que os homens não desejavam ter, eram os postos de trabalho com condições mais precárias e com piores salários, os salários das mulheres eram tão inferiores ao dos homens, que não eram suficientes para que esta conseguisse ser independente. Deste modo, a emancipação da mulher, acabava a ser feita através do casamento, mas esta dita “emancipação”, não faz justiça ao verdadeiro significado da palavra, a mulher apenas se tornava livre do poder paternal, para passar a ser propriedade do seu marido. (Sarmiento, 1906).

Olga Morais Sarmiento (1906), termina dizendo que, naquela época, as mulheres de Portugal não exigiam um “feminismo à americana” (p.33), com alterações constitucionais, apenas pretendiam que a mulher tivesse acesso à mesma educação que os homens, de modo a terem as mesmas oportunidades de trabalho e os mesmos salários, para que pudessem viver uma vida digna e livre.

5.3.2 Cronologia do Feminismo em Portugal: Do séc. XX à atualidade

Ao longo do séc. XX, para além das autoras referidas anteriormente, Ana de Castro Osório e Olga Morais Sarmiento, muitos outros nomes foram surgindo e ganhando força dentro da luta feminista, tais como Alice Pestana, Adelaide Cabete, Carolina Beatriz Ângelo, Natália Correia, Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno, entre outras.

Foram muitas as mulheres que estiveram na origem de diversas organizações e associações reivindicativas de carácter social e político. Criaram revistas, publicaram diversos livros, artigos, dissertações e até colunas periódicas em jornais, onde corajosamente, expunham as suas ideias reivindicativas acerca dos direitos da mulher, conscientes das consequências negativas que esta exposição poderia trazer.

Mais recentemente, e em particular, no período pós 25 de Abril, muitas foram as alterações legislativas feitas à Constituição da República que visam estabelecer e promover a igualdade de género.

1899

Alice Pestana, uma escritora e feminista portuguesa, cria a primeira organização feminista em Portugal, a Liga Portuguesa da Paz, que desde a fundação conseguiu unir várias mulheres em torno da mesma causa, apesar das suas diferentes ideologias políticas e filosóficas. Entre elas, podemos

encontrar nomes de destaque, como Olga Morais Sarmiento, Adelaide Cabete e Carolina Beatriz Ângelo. Esta organização tinha o objetivo de divulgar a “doutrina da paz pela arbitragem” (p.2) mantendo-se afastada de ideologias religiosas e políticas partidárias. Em 1906 a organização divide-se em duas secções a feminista e a masculina e terá sido criado a Secção Feminista da Liga Portuguesa da Paz, onde Olga Morais Sarmiento se torna presidente. É também nesse ano que esta secção se apresenta ao público no 1.º Congresso Português pela Paz. (Mariano, 2013).

1902

Olga Morais Sarmiento, cria a revista Sociedade Futura, com o apoio do seu marido Manuel João da Silveira, pois de outra forma, a criação da revista não teria sido possível, principalmente pelo carácter político que apresentava, pois seria alvo de muitas críticas, e considerada uma “ousadia inacreditável” (s.n.) e uma “perigosa ameaça de emancipação”. (s.n.). Tratava-se de uma revista periódica de carácter feminista, onde Ana de Castro Osório seria a diretora e apesar de estas duas autoras, serem de dois polos opostos, no que diz respeito às suas ideologias políticas, Olga Morais Sarmientos pertencia à monarquia, enquanto, Ana de Castro Osório mostrava-se republicana, ambas conseguiam colocar as duas divergências políticas de lado, unindo forças para o mesmo propósito, a luta pela igualdade de género e o despertar da consciência feminista. A revista encerrou em 1904, e apesar do seu curto tempo de vida, conseguiu deixar a sua marca pelo seu carácter revolucionário e reivindicativo. (Castro, 2019; Direção-Geral da Segurança Social [DGSS], 2014).



Figura 8 – Capa da revista "Sociedade Futura", N.º1. 1902.

Fonte:
<https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/sociedade-futura>



Figura 9 – Página da revista "Sociedade Futura", N.º25. 1903.

Fonte:
<https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/sociedade-futura>

1907

Ana de Castro Osório, cria o Grupo Português de Estudos Feministas com o propósito de divulgar e debater os princípios do feminismo na sociedade portuguesa, através da edição de um conjunto de livros relacionados à propaganda feminista. A associação terá findado em 1908, e contou com a participação de Carolina Beatriz Ângelo, Adelaide Cabete, Maria Veleda, entre outras. (DGSS, 2014).

1908

Fundação da associação Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, por Ana de Castro Osório, com o objetivo de conciliar a política com as reivindicações feministas, como o direito ao voto, o direito à administração dos próprios bens, e o direito à instrução no trabalho. Esta associação apoiada pelo Partido Republicano Português ganhou um grande destaque, apresentando uma estrutura sólida que permitiu que esta conseguisse um grande número de associados, uma grande quantidade de núcleos locais e permitiu que tivesse um papel ativo na imprensa, o que fazia com que as suas ideologias chegassem a um público maior. (Pires, 2012).

1910

A 5 de Outubro implementa-se a primeira República Portuguesa, e como consequência desta revolução seguem-se algumas alterações legislativas. O casamento passa a aferir direitos iguais, para ambas as partes, deixa de ser obrigatório que a mulher obedeça ao marido, cria-se a Lei do Divórcio, permitido que este seja possível tanto por vontade do homem, como da mulher e o crime de adultério passa também a ter as mesmas consequências legais para ambos os sexos. (Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género [CIG], 2010).

A Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, apresenta um conjunto de propostas ao governo, através de João Gomes Esteves, onde propõem a revisão do Código Civil, para que sejam eliminados os artigos que mais oprimam e afrontam as mulheres, propõem também o direito ao voto, ainda que restrito, mas que este passe a ser possível para as mulheres que consigam cumprir alguns requisitos, como por exemplo, serem diplomadas, escritoras, empregadas públicas, administradoras da sua própria fortuna, entre outros, sugerem que passe a ser possível a mulher eleger e ser elegível a cargos municipais. (DGSS, 2014).

1911

Cria-se a primeira Constituição Republicana Portuguesa. O ensino passa a ser obrigatório dos 7 aos 11 anos de idade, para ambos os sexos e a mulher ganha o direito a trabalhar na Função Pública. (CIG, 2010).

É fundada a Associação de Propaganda Feminista (APF), por várias ativistas feministas, como Ana de Castro Osório, Carolina Beatriz Ângelo, Maria Irene Zuzarte, Rita Dantas, entre outras. Esta associação surge de um desentendimento que Ana de Castro Osório teve dentro da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, por conta do tema do sufrágio feminino, que acabou por a levar à demissão, fazendo assim, com que abandonasse o cargo de presidente. Desta forma as principais reivindicações da APF focavam-se na necessidade de educar e instruir a mulher, e claro, o direito ao voto feminino restrito. (DGSS, 2014).

Mas talvez o acontecimento mais marcante, deste ano, para a luta feminista, terá sido levado a cabo por Carolina Beatriz Ângelo, naquela época ela exercia medicina, no Hospital de São José em Lisboa, era viúva, e tinha a seu encargo os seus dois filhos, perante a lei, isto tornava-a chefe de família. Até então o direito ao voto era reconhecido a todos e qualquer cidadão português, com idade superior a 21 anos, que soubesse ler e escrever, e fosse o chefe de família, não especificando assim de qual sexo o indivíduo deveria ser, por esse motivo, Carolina Beatriz Ângelo, aproveitou-se desse facto para reivindicar o direito ao voto, nas eleições para a Assembleia Constituinte, tornando-a na

primeira mulher portuguesa a conseguir votar em Portugal. Infelizmente, e como consequência desta ação, a lei foi imediatamente alterada, tornando explícito que apenas o homem pode exercer o seu direito de voto. (DGSS, 2014).

1914

Adelaide Cabete, médica e feminista, com uma presença muito ativa no movimento feminista, como podemos comprovar anteriormente, funda o Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas (CNMP), acabando por se tornar presidente da organização, e onde foi sucessivamente reeleita até 1935, ano da sua morte. Por conta da sua formação, como médica de ginecologia e obstetrícia, é considerada uma pioneira e defensora da licença por maternidade, propondo que uma mulher grávida deve ser preservada de tarefas mais pesadas, dois meses antes do fim do tempo de gestação. (DGSS, 2014; Lousada, 2010).

Esta foi a associação de mulheres mais duradoura em Portugal, tendo sido criada durante o regime republicano, passando pela ditadura militar e apenas tendo sido encerrada por ordem do Estado Novo, no ano de 1947. Surgiu como uma ramificação de uma organização internacional americana, o *International Council of Women*, e com esta filiação, o CNMP, mostrava uma clara intenção de internacionalização, no entanto, por questões económicas e por falta de apoio financeiro do governo português, o Conselho, não conseguiu marcar presença em todos os eventos. (Correia, 2013; Cova, 2010).

O CNMP pretendia confederar o maior número de associações de mulheres em Portugal, tendo, no seu auge, conseguido reagrupar vinte associações e aproximadamente 1500 sócias. (Cova, 2010).

Esse sucesso deveu-se ao facto de o CNMP ter criado um programa abrangente, de modo, a que o maior número de pessoas se identificasse com a causa. O foco principal do programa era o feminismo, abordando temas como o “sufrágio feminino, a situação social e jurídica da mulher, a educação, a prostituição, o tráfico de mulheres” (Correia, 2013, p.24), entre outros.

As divulgações destas ideias eram feitas a partir de conferências, realizadas em diversos espaços da cidade de Lisboa, sendo a maioria das conferencistas sócias do CNMP, contudo, ocasionalmente, também seriam convidados oradores estrangeiros. Além das conferências, como meio de propaganda, foi instituída uma publicação periódica, intitulada de *Boletim Oficial do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas*, sob a forma de jornal. (Correia, 2013).

1917

O boletim do CNMP, passa a ser intitulado de *Alma Feminina – Boletim Oficial do Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas* (uma referência a uma revista redigida por Albertina Paraíso e Virgínia Quaresma, entre 1907 e 1908), já em formato de revista e passou a ser distribuído gratuitamente, pelas sócias aderentes como forma de fomentar a propaganda do boletim. (Correia, 2013; DGSS, 2014).

1924

O CNMP organiza o I Congresso Feminista e de Educação, onde se debatem temas como a implementação da Educação Sexual nas escolas, a igualdade salarial e jurídica, e o sufrágio feminino. Este foi o primeiro congresso feminista realizado no país, ocorrendo num período, em que eventos semelhantes emergiam paralelamente em diversas partes da Europa e dos Estados Unidos da América, dando legitimidade ao movimento feminista como um movimento globalizante. (CIG, 2010; Gomes, 2004).

1928

Após a instauração do Estado Novo, em 1926, e durante o longo período ditatorial salazaristas, parte dos direitos conseguidos com a 1.^a República são revistos ou revogados. (CIG, 2010).

Contudo, o CNMP, consegue organizar o II Congresso Feminista, mas segundo a historiadora Fina d'Armada (2008), acredita-se que enfrentaram diversas dificuldades, para conseguirem um espaço digno e a presença da imprensa e do público no evento. Os temas seriam semelhantes aos do primeiro congresso, no entanto, devido à necessidade de obter apoios de outras organizações, foi necessário ceder a algumas das suas exigências, por esse motivo, podia-se ver alguns homens dirigentes das associações a presidir os debates durante o congresso. (CIG, 2010).

1946

O CNMP encontra-se sob a presidência de Maria Lamas. O boletim *Alma Feminina* passa a ser designada de *A Mulher*, e tinha como objetivo principal ser um meio de comunicação entre todas as sócias. Foi através deste boletim que se elaborou um estudo sobre as condições de vidas das mulheres portuguesas. Era incluído um inquérito no boletim, que pretendia apurar as seguintes questões: a percentagem de analfabetos por região, o número de mulheres empregues, quais as profissões mais predominantes e os seus salários, que creches e escolas infantis existiam e como funcionavam, que condições de assistência existiam para a mulheres grávidas, e que condições de trabalho existiam para as mulheres grávidas e em período de amamentação. (Correia, 2013).

1970

Maria de Lurdes Pintasilgo preside o *Grupo de Trabalho para a Participação da Mulher na Vida Económica e Social*, onde se conduziu o primeiro levantamento sobre as discriminações percebidas em relação aos direitos públicos e privados. Além disso, propôs a alteração à legislação sobre o trabalho das mulheres e ao direito de família. (CIG, 2010).

1972

São publicadas as *Novas Cartas Portuguesas*, da autoria de três escritoras portuguesas, Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno, e Maria Teresa Horta, que ficaram marcadas na história da literatura portuguesa, não só pelo modo como foram escritas, mas também, porque ao fim de três dias, a obra tinha sido censurada. Esta proibição acabou por conduzir à abertura de um processo judicial contra as autoras e o seu editor, acabando por se tornar um dos casos mais mediáticos de censura e opressão feminina, tendo ficado mundialmente conhecido como o *Processo das Três Marias*. (Brandão, 2018; CIG 2010; Pena, 2008).

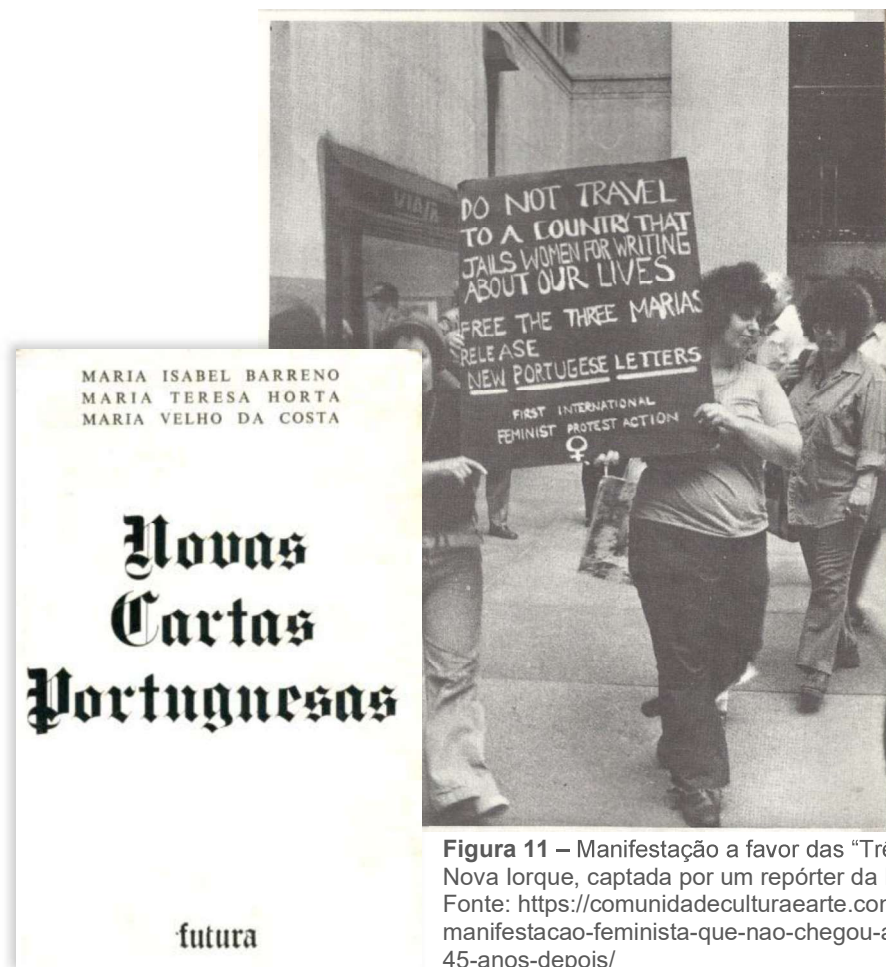


Figura 11 – Manifestação a favor das “Três Marias”, em Nova Iorque, captada por um repórter da Flama, 1973. Fonte: <https://comunidadeculturaearte.com/a-manifestacao-feminista-que-nao-chegou-a-acontecer-45-anos-depois/>

Figura 10 – Folha do rosto do livro "Novas Cartas Portuguesas", 1972.

Fonte: <https://www.esquerda.net/dossier/tres-marias-censura-de-novas-cartas-portuguesas/64514>

As três autoras pretendiam denunciar os problemas que enfrentavam enquanto mulheres e escritoras, por isso, as *Novas Cartas Portuguesas*, foram um ato de provocação e crítica ao modo como o regime conduzia as suas políticas sociais e a manutenção de leis que afetavam negativamente as mulheres e os seus direitos. (Pena, 2008).

O livro retratava diversos temas, entre eles, a violência doméstica, o incesto, o aborto, a pobreza, a falta de liberdade, a discriminação, a desigualdade, a ordem patriarcal, a sexualidade feminina, falava ainda da guerra, da colonização, das migrações, dos refugiados e dos exilados, tudo isto culminava num exercício de reflexão onde eram apresentadas diversas injustiças da sociedade portuguesa, com especial foco no género dos

indivíduos. (Brandão, 2018; Comissão Comemorativa dos 50 Anos do 25 de Abril, s.d.).

Após grande insistência por parte da poetisa Natália Correia, o livro foi finalmente editado por Romeu de Melo, pela Estúdios Cor, editora onde também Natália Correia desempenhava funções. Foi graças à sua influência, que a obra acabou por ser publicada na íntegra, um claro ato de coragem de todos os intervenientes, pois todos tinham plena consciência das possíveis represálias que poderiam enfrentar. (Martins, 2023; Pedrosa, 2019).

E as suas suspeitas confirmaram-se, as autoras e o editor acabaram por ser formalmente acusados pelo Ministério Público (MP), de ofensas à moral e dos bons costumes e a criação de conteúdos pornográficos. (Pena, 2008).

Durante o decorrer do processo, surgiu uma onda de movimentação de solidariedade mundial, com vários grupos de feministas estrangeiros, organizações dos direitos humanos internacionais e intelectuais, como Simone de Beauvoir, Gloria Steinem e Monique Wittig, a considerarem o processo injusto, sexista, ridículo e exigiam a absolvição das escritoras. Este mediatismo internacional, conferiu ao processo a visibilidade necessária para pressionar o governo português e o MP, fazendo com que o julgamento fosse sucessivamente adiado. Infelizmente, o caso não teve o mesmo mediatismo no país, consequência da censura, que não permitia que o caso fosse mencionado nos media. (Pena, 2008).

1974

Dá-se a revolução do 25 de Abril, e com ela era abolida a censura e a opressão. (CIG, 2010).

Já se passaram dois anos desde o início do *Processo das Três Marias*, período durante o qual as autoras foram perseguidas e ameaçadas, tanto na sua vida profissional, como na vida pessoal, mas após a revolução, as autoras foram finalmente absolvidas. (Pena, 2008).

Nessa mesma noite, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Madalena Barbosa – uma ativista dos direitos das mulheres – decidiram fundar o Movimento de Libertação das Mulheres (MLM), que apesar de nunca ter sido registado legalmente, foi uma organização com grande intervenção política, e foram também pioneiras a levantar questões como o aborto e a violência doméstica. Os principais objetivos do MLM era lutar contra a opressão e a discriminação da mulher. Discutiam-se temas como a desigualdade laboral, a sexualidade, os anti-concepcionais, a procriação imposta pelo patriarcado, entre outros. (Almeida, 2006; Pena, 2008).

Com a queda da ditadura, o voto passa a ser universal, dando assim a luta pelo sufrágio feminino como terminada. (CIG, 2010).



Figura 12 - Maria Teresa Horta ergue o cartaz “Mulheres uma força política”, ao lado de Maria Isabel Barreno, numa manifestação do Movimento de Libertação das Mulheres.

Fonte:
<https://comunidadeculturaearte.com/as-tres-marias-o-antes-o-depois-e-o-impacto-das-nova>

1975

Criação da Comissão da Condição Feminina (CCF), a mando de Maria Lurdes Pintasilgo. Esta comissão é uma continuação do grupo de trabalho iniciado em 1970 e esteve envolvida na revisão da nova Constituição e do Código Civil, de 1976 e 1978, respetivamente. Foi através desta revisão que se começaram a reverter algumas medidas pejorativas para a mulher. (CIG, 2010; CIG, s.d.).

1976

Entrada em vigor da nova Constituição da República Portuguesa, que segundo o art. 13.º, garante que “Todos os cidadãos têm a mesma dignidade social e são iguais perante a lei”. (Portugal, 1976, p.3).

Entra também em vigor, pela primeira vez, a licença de maternidade, por um período de 90 dias, através de uma proposta do CCF. (CIG, 2010).

1978

Entra em vigor a nova revisão do Código Civil, onde a mulher passa a ter a mesma autoridade do marido dentro do casamento, é abolido o estatuto de “chefe de família”, os deveres domésticos deixam de ser obrigação da mulher, a mulher deixa de ser obrigada a adquirir o apelido do marido, e passa a poder escolher a sua profissão sem necessidade de autorização do cônjuge. (CIG, 2010).

1991

Criação da Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres (CIDM), que veio substituir a CCF, mas mantém o seu Conselho Consultivo e continua com os projetos de intervenção da CCF. (CIG, 2010; CIG, s.d.).

1995

A licença de maternidade é prolongada para um período de 98 dias. (CIG, 2010).

Realiza-se a IV Conferência Mundial das Nações Unidas sobre as Mulheres, em Pequim, na qual a CIDM participou. Deste evento resultou a Plataforma de Ação de Pequim, documento ao qual o Governo Português subscreveu e até hoje continua a ser um dos principais instrumentos orientadores das políticas nacionais voltadas para a igualdade. (CIG, 2010).

1997

Aprovação do I Plano Global para a Igualdade redigido na Resolução do Conselho de Ministros n.º 49/97 (1997), com os seguintes objetivos, “Integrar o princípio da igualdade de oportunidades entre homens e mulheres em todas as políticas económicas, sociais e culturais” (p.1324), “Prevenir a violência e garantir proteção adequada às mulheres vítimas de crimes de violência” (p.1324), promover a “igualdade de oportunidades no emprego e nas relações de trabalho” (p.1325), promover e incentivar a “Conciliação da vida privada e profissional” (p.1325), criação de medidas no âmbito da “Proteção social da família e da maternidade” (p.1326), criação de “estudos de medidas de prevenção da gravidez na adolescência” (p.1326) a ser promovidos em escolas, centros de saúde e hospitais, incentivar e apoiar a educação nos adultos, visando reduzir o analfabetismo, e elevar o nível educacional da população geral, especialmente da população feminina, contribuir para a desconstrução da divisão tradicional dos papéis entre homens e mulheres, e incluir módulos sobre educação sexual a serem implementados nos programas de educação para a saúde. (CIG, 2010).

1998

Realiza-se pela primeira vez, em Portugal, um referendo sobre a despenalização do aborto, em que a população decidiu que não concordava, com 50,91% dos votos, no entanto, houve uma taxa de abstenção de 68,1%. (Público, 2023).

A lei sobre a licença de maternidade, volta a ser alterada, e o período prolonga-se para 120 dias. (CIG, 2010).

2000

Entrada em vigor da Lei n.º 7/2000, de 27 de maio, aprova alteração ao Código Penal, que faz referente à violência doméstica. (Portugal, 2000).

A partir de 2000 o crime de violência doméstica, passava a ser considerado crime público, assim sendo, deixa de ser necessário existir uma queixa, formal ou informal, por parte da vítima, passa a ser apenas necessário haver uma denúncia ou conhecimento de crime, para que as autoridades competentes possam abrir um processo criminal contra o agressor.

2006

Aprovação da Lei da Paridade, que visa assegurar um número mínimo de 33% de representação, para cada um dos sexos, em listas para a Assembleia da República, Parlamento Europeu e autarquias locais. (CIG, 2010).

2007

Após um segundo referendo, onde 59,25% votou sim, um total de 2 231 529 votos, dá entrada em vigor, a lei que despenaliza a Interrupção Voluntária da Gravidez (IVG), por opção da mulher. Anteriormente, já tinham sido criadas leis que despenalizavam o IVG, mas apenas em situação específicas, como no caso de a gravidez ser resultado de uma violação ou então, casos de doença grave, malformação congénita do feto ou situações em que o feto seja inviável, no entanto, todas estas situações estão sujeitas a comprovação através de exames médicos. (Faria, 2018; Portugal, 2007).

É aprovada também a Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género (CIG), cuja finalidade é assegurar a implementação e a execução de “políticas públicas no âmbito da cidadania” (CIG, 2010, p.30), bem como “a promoção e defesa da igualdade de género” (CIG, 2010, p.30), e que ainda hoje se mantém. (CIG, 2010) Esta comissão veio substituir a CIDM, continuando assim o seu trabalho. (CIG, s.d.).

2009

Criação de uma lei que visa estabelecer um módulo de educação sexual nos estabelecimentos de ensino básico e secundário. Esta lei estende-se a todos os estabelecimentos de ensino nacionais e tem como finalidade reduzir os comportamentos sexuais de risco, eliminar a discriminação sexual em função do sexo ou orientação sexual, disseminar informação sobre o funcionamento dos mecanismos biológicos e reprodutores, anticoncepcionais, entre outras. (CIG, 2010).

2010

Aprovação da lei que permite o casamento civil entre pessoas do mesmo género, concedendo também os mesmos direitos em relação à adoção, apadrinhamento civil e outras relações jurídicas familiares. (CIG, 2010; Portugal, 2010).

2016

A procriação medicamente assistida passa a ser possível para mulheres, independentemente do seu estado civil ou orientação sexual. Permitindo assim a mulheres solteiras e a mulheres lésbicas a procriação sem necessidade de um parceiro do sexo oposto, no caso de casais de mulheres devem encontra-se casadas ou em condições semelhantes às do matrimónio. (Portugal, 2016).

2018

É aprovada uma nova lei para a promoção da igualdade remuneratória, por trabalho igual ou de valor igual, entre homens e mulheres. (Portugal 2018a).

Entra também em vigor uma lei que estabelece o direito à autodeterminação da identidade de género e expressão de género de cada indivíduo, que permite a alteração de sexo e do nome próprio no registo civil. (Portugal 2018b).

2019

Revisão da Lei da Paridade, estende-se agora também ao pessoal dirigente da administração direta ou indireta ao Estado e aos órgãos de Administração Pública, aumentando o número mínimo de representação de ambos os sexos de 33% para 40%. (Portugal, 2019).

2024

Proibição de “práticas de «conversão sexual» contra pessoas LGBT+” (Portugal, 2024, p.3) e consequente criminalização de “atos dirigidos à alteração, limitação ou repressão da orientação sexual, da identidade ou expressão de género” (Portugal, 2024, p.3), podendo vir a ser punido com pena de prisão ou multa, de acordo com o ato praticado. (Portugal, 2024).

Com esta cronologia podemos concluir que muitas das reivindicações exigidas pelo movimento feminista em Portugal já foram realizadas, como o direito ao voto, o acesso a oportunidades iguais, no ensino e no trabalho, situação jurídica igualitária, a liberdade de expressão, a despenalização do aborto, entre outras.

Apesar de ainda existir um longo caminho a percorrer para que a igualdade de plenos direitos seja alcançada, tanto a nível nacional como mundial. (Gonçalves & Sena, 2024; Subramaniam, 2023).

5.4 O Feminismo na atualidade

Historicamente, podemos dizer que o feminismo se divide em três ondas. A primeira onda, focou-se principalmente no movimento sufragista, onde as mulheres lutavam principalmente para obter o direito ao voto, mas também o direito à propriedade. Em termos globais a primeira onda terá terminado por volta da década de 50, mas em Portugal, e por consequência da ditadura,

só na década de 70, após a revolução de abril, é que as mulheres obtiveram esses direitos, como podemos comprovar anteriormente. (Leão, 2019).

A segunda onda do movimento feminista assentava sob questões sociais e culturais, lutando contra a falta de representatividade da mulher, contra a violência doméstica, para que fossem criadas medidas que protegessem as vítimas e os seus filhos e lutando para a despenalização do aborto, tornando-o legal e mais seguro para quem dele precisa. (Esquerda, 2017; Leão, 2019).

A terceira fase do movimento, é aquela que estamos a viver atualmente, mais relacionado com o avanço social e político, com o objetivo de desconstruir alguns conceitos enraizados na sociedade, como o papel da mulher, qual o seu lugar dentro da sociedade atual e também algumas ideias pré-concebidas sobre a masculinidade. Além disso o movimento feminista atual engloba também outras lutas de minorias, como a comunidade LGBTQIA+ e as mulheres latinas e negras. (Leão, 2019).

Durante a entrevista realizada a Isabel Duarte, quando questionada sobre a possibilidade de se pertencer ao movimento feminista sem estar ativamente ligada a um movimento político ou social formalmente constituído, a entrevistada afirmou que o feminismo pode ser entendido como uma “característica pessoal, que pode ou não ser expressa através de um movimento coletivo”. Duarte considera-se feminista, ainda que não desenvolva uma ação política associada a um movimento oficial ou partidário. O movimento feminista, conforme anteriormente referido, integra múltiplas vertentes e pode assumir diferentes formas de representação, refletindo-se em diversas ideologias e crenças, Duarte completa dizendo que muitos dos movimentos feministas se contradizem ou entram em conflito por distintas razões, assim, “o que significa ser feminista para uma pessoa não corresponde necessariamente à mesma definição para outra”.

Apesar das várias vitórias que o movimento feminista foi conseguindo ao longo do tempo, ainda existem muitas outras questões pelas quais devemos continuar a lutar.

Embora, em Portugal, o crime de violência doméstica seja considerado crime público, há já 25 anos, este é um tema que continua a revelar lacunas da realidade na cultura nacional. Expressões como “entre marido e mulher não se mete a colher” refletem uma mentalidade retrógrada que contribui para a

perpetuação da invisibilidade e da normalização deste crime. Enquanto tais conceções não forem ultrapassadas, a classificação legal como crime público perde eficácia, uma vez que muitos cidadãos permanecem inibidos de intervir, mesmo quando aparentam estar conscientes da gravidade da situação. Segundo dos dados oficiais relativos à violência doméstica, divulgados pela CIG (2025), só no primeiro trimestre de 2025 em Portugal “foram acolhidas na Rede Nacional de Apoio a Vítimas de Violência Doméstica 1412 pessoas: 741 mulheres, 649 crianças e 22 homens. (para.2) (...) registaram-se 7 vítimas (6 mulheres e 1 homem) de homicídio voluntário em contexto de Violência Doméstica.” (para.6) A Guarda Nacional Republicana e Polícia de Segurança Pública registaram mais de 7000 ocorrências. É, por isso, fundamental promover uma maior consciência social e incentivar a denúncia ativa de qualquer forma de violência, seja contra mulheres, homens ou crianças.

Recentemente, o Governo Português tem debatido sobre alterações ao Código do Trabalho, entre elas: a alteração do horário flexível para quem tem filhos até 12 anos, limitando a capacidade de recusa dos pais em trabalhar horários noturnos, fins de semana e feriados (Agência Lusa, 2025b), e alterações à licença de amamentação, impondo um limite de 2 anos e obrigando as mulheres a apresentarem um atestado médico como prova, que tem de ser renovado de seis em seis meses. (Agência Lusa, 2025b; SIC Notícias, 2025).

O Movimento Democrático de Mulheres (MDM), pronunciou-se sobre as mais recentes propostas de alteração ao Código do Trabalho, considerando-as “um ‘ataque direto aos direitos’ das trabalhadoras” (para.1) ao “dificultarem a conciliação entre trabalho e família e aumentarem a precariedade e discriminação.” (para.1) (Agência Lusa, 2025b).

Em suma, o percurso do feminismo mostra-nos que, apesar das conquistas alcançadas, ainda subsistem desafios estruturais que limitam a plena igualdade de género. Em Portugal, a violência doméstica continua a ser uma realidade profundamente enraizada e, mais recentemente, algumas propostas legislativas levantam preocupações quanto ao retrocesso dos direitos das mulheres no trabalho e com a conciliação familiar. Assim, o feminismo mantém-se essencial não apenas como movimento político e social, mas também como prática quotidiana de resistência e de transformação, indispensável para construir uma sociedade mais justa e equitativa.

6. O Design Gráfico enquanto ferramenta de Ativismo

Nota introdutória

O presente subcapítulo propõe uma reflexão sobre o design gráfico enquanto instrumento de intervenção social e política, com especial enfoque na sua articulação com o feminismo e na forma como contribui para a representatividade das mulheres designers, transformando-se assim numa ferramenta de ativismo. Partindo da análise de exemplos paradigmáticos da história do design gráfico, evidencia-se o modo como a comunicação visual tem desempenhado um papel central na construção de novas narrativas para a promoção de mudanças culturais.

São abordadas duas perspetivas a internacional e a nacional, serão analisados casos internacionais emblemáticos que demonstram o poder simbólico do design quando aplicado a causas sociais, e também, será analisado, o percurso do design em Portugal, marcado por constrangimentos históricos, e por contributos relevantes de mulheres cuja presença nem sempre foi devidamente reconhecida. Paralelamente, o subcapítulo *O Design gráfico enquanto ferramenta de Ativismo*, explora a noção de design ativista, sublinhando a sua capacidade de gerar contra narrativas e de se afirmar como prática crítica que questiona padrões estabelecidos e promove a inclusão.

Ao longo da análise, destaca-se a forma como o design gráfico, enquanto prática multidisciplinar e socialmente engajada, ultrapassa o seu papel meramente estético ou comercial, afirmando-se como ferramenta de transformação e de emancipação. A interseção entre design e feminismo revela-se, assim, um campo privilegiado para compreender o design ativista no feminino e os contributos que este oferece para a construção de uma sociedade mais igualitária.

6.1 Quando o Design Gráfico fala em nome do Feminismo

O design gráfico, enquanto prática multidisciplinar, desempenha um papel crucial na comunicação de ideias e na promoção de mudanças sociais. Este documento explora a relação entre o design gráfico e o movimento feminista,

destacando como as ferramentas visuais têm sido utilizadas para amplificar vozes, desconstruir estereótipos e desafiar normas sociais. Partindo de análises históricas e exemplos concretos, como o emblemático cartaz *Rosie the Riveter*, até iniciativas mais contemporâneas como o trabalho do coletivo *Women's Graphic Collective*, abordaremos como o design gráfico evoluiu para ser não apenas uma forma de expressão artística, mas também um meio de ativismo e transformação social.

Ao longo deste estudo, enfatizaremos também o impacto do design gráfico na luta pela igualdade de género em Portugal e no mundo, discutindo as contribuições das mulheres para a profissão e a persistente invisibilidade histórica que ainda enfrentam. Através desta análise, busca-se destacar o papel do design como um catalisador de mudanças e a sua relevância na construção de uma sociedade mais inclusiva e igualitária.

Segundo o livro *Design Gráfico: Uma história concisa*, de Richard Hollis (2001), o design gráfico pode assumir **três funções distintas**. A primeira função é “**identificar**” (p.4), explicando o que é algo, ou qual a sua origem. Esta função aplica-se a logotipos, rótulos, entre outros. A segunda função, é “**informar e instruir**” (p.4), mostrando a relação entre duas coisas, através da direção, da posição e da escala. Podemos observar esta função através de mapas e diagramas. E por fim, a terceira função referida pelo autor, é “**apresentar e promover**” (p.4), que tem como objetivo principal captar a atenção do público, tornando a mensagem transmitida em algo inesquecível ou memorável. O exemplo utilizado por Hollis neste último ponto, são os cartazes e os anúncios publicitários. Para que a mensagem seja transmitida da forma correta, Hollis (2001) defende que esta deve ser colocada numa linguagem clara, para que o público-alvo a reconheça e entenda, sendo este o principal aspeto que distingue o design gráfico de uma obra de arte.

Analisando um exemplo intemporal de como esta última função pode ser aplicada, temos o cartaz *Rosie the Riveter*, de J. Howard Miller, mais frequentemente conhecido e intitulado pelo seu slogan “*We can do it!*”, criado em 1942. (Aguierre, 2018). Este cartaz faz parte de uma campanha de propaganda, criado a mando do *War Production Coordinating Committee* da companhia *Westinghouse Electric Corporation* com o objetivo de encorajar as mulheres a unirem-se e a integrarem esforços para apoiar a segunda guerra mundial, dando assim um exemplo visual, de como o governo queria que as mulheres fossem vistas no ambiente laboral. (Aguierre, 2018).

Nos Estados Unidos da América, durante a segunda guerra mundial, as mulheres foram utilizadas pelo governo para manter a economia a funcionar. A intenção do *War Information Office* e dos *Advertising Executives*, nunca foi dar mais poder às mulheres, mas sim, utilizar a sua força laboral em prol do país. O governo acreditava que as mulheres só aceitariam trabalhar se o seu país precisasse delas, e quando essa necessidade deixasse de existir que voltariam para as suas tarefas domésticas. No entanto, esta estratégia política acabou por ter o efeito contrário ao esperado. (Aguierre, 2018).

Após a guerra terminar as mulheres começaram a questionar o seu papel na sociedade, pois afinal elas eram capazes de ganhar o seu próprio dinheiro e fornecerem sustento às suas famílias. (Aguierre, 2018).

A autora do artigo *The evolution of the “We can do it” poster and American feminist movements*, Reina Aguierre (2018), defende que o cartaz *Rosie the Riveter*, que inicialmente teria sido utilizado para oprimir as mulheres, acabaria por se tornar num símbolo do empoderamento feminino durante e após a segunda onda do movimento feminista.

Este cartaz foi adotado pela *National Organization of Women*, e tornou-se numa imagem representativa da luta pela igualdade de género, pois a Rosie, representava tanto a feminilidade como a força das mulheres. A seleção desta imagem para a promoção do movimento feminista fundamenta-se no reconhecimento de que o cartaz *Rosie the Riveter* representa não apenas uma geração de mulheres que ingressou pela primeira vez no mercado de trabalho, durante a Segunda Guerra Mundial, mas também simboliza as mulheres que, ao desafiar normas sociais, prosseguiram na luta feminista. (Aguierre, 2018).

*“Fazia sentido utilizar uma figura importante que já havia inspirado mulheres a promover mudanças em suas vidas. Esta imagem tornou-se significativa para muitos grupos feministas porque retratava uma mulher forte e independente, além de incluir uma legenda inspiradora que encorajava as mulheres a realizar o inimaginável.”*² (Aguierre, 2018, p.20).

² Tradução Livre. No original: *“It only made sense to use an important figure that had already inspired women to make a change in their lives. This image became important to many feminist groups because it portrayed a strong, independent woman, and included an inspiring caption that encouraged women to do the unthinkable.”* Aguierre, 2018, p.20.

Na época foram criados outros redesigns do cartaz, mas nenhum tão memorável como o de Howard Miller. Um exemplo de redesign, é a capa da revista *The Saturday Evening Post* ilustrada por Norman Rockwell, em maio de 1943. As diferenças entre os dois são notórias. Rockwell ilustrou a Rosie com uma aparência mais masculina, mais musculada, segurando a máquina de rebitar no colo enquanto comia uma sandes, ao mesmo tempo que pisa uma autobiografia do Hitler. Esta imagem caricatural da Rosie, tornou-se mais numa representação da nação, do que da mulher em si mesma. (Aguierre, 2018).



Figura 13 – Cartaz "Rosie the Riveter" de J. Howard Miller, 1942. Fonte: Aguierre, 2018.



Figura 14 – Cartaz "Rosie the Riveter" de Norman Rockwell, 1943. Fonte: Aguierre, 2018.

Ainda no livro de Richard Hollis (2001), o autor refere que, na primeira guerra mundial, as ilustrações ajudavam a informar e a instruir o público. Os cartazes modernos acabavam por compartilhar o mesmo design económico com as insígnias regimentais e os emblemas, ou seja, ambos continham imagens e slogans concisos e impactantes. Hollis menciona também que os cartazes eram utilizados pelos governos, como forma de propaganda política, para persuadir os cidadãos a participar e apoiar a guerra.

O mesmo aconteceu na segunda guerra mundial, como podemos comprovar através da análise do artigo de Aguierre (2018), sobre o cartaz *Rosie the Riveter*.

O cartaz, enquanto ferramenta de comunicação visual, destaca-se pela sua capacidade de disseminar ideias de forma

rápida e eficaz. A sua natureza acessível, tanto em termos de produção como de receção, torna-o um instrumento privilegiado para a propagação de mensagens em contextos sociais, culturais e políticos. Por meio de combinações estratégicas de imagens e palavras, os cartazes são capazes de sensibilizar, persuadir e mobilizar públicos diversos.

É neste contexto, que em 1970 um grupo de mulheres em Chicago – *Women's Graphic Collective* – tomou partido do design gráfico, como uma ferramenta com grande poder de persuasão. Criaram diversos cartazes feministas e utilizaram-nos como principal instrumento para reivindicarem e transmitirem as suas ideias. Esses cartazes faziam propaganda a eventos culturais e alertavam para a necessidade de consciencialização da mulher. (Barros et al., 2017).

Este coletivo acreditava que o design gráfico poderia ser essencial na revolução do movimento feminista. Transformar palavras em imagens trazia uma expressão distinta ao movimento, acabando por o tornar mais abrangente. Desta forma, mesmo as mulheres que não pretendiam colaborar com as organizações feministas radicais, poderiam fazê-lo de forma mais ampla, pois estes cartazes não precisavam de cumprir nenhum padrão estilístico, e acabaram por se tornar uma plataforma aberta para a expressão artística e revolucionária das diversas identidades femininas e artísticas. (Barros et al., 2017).

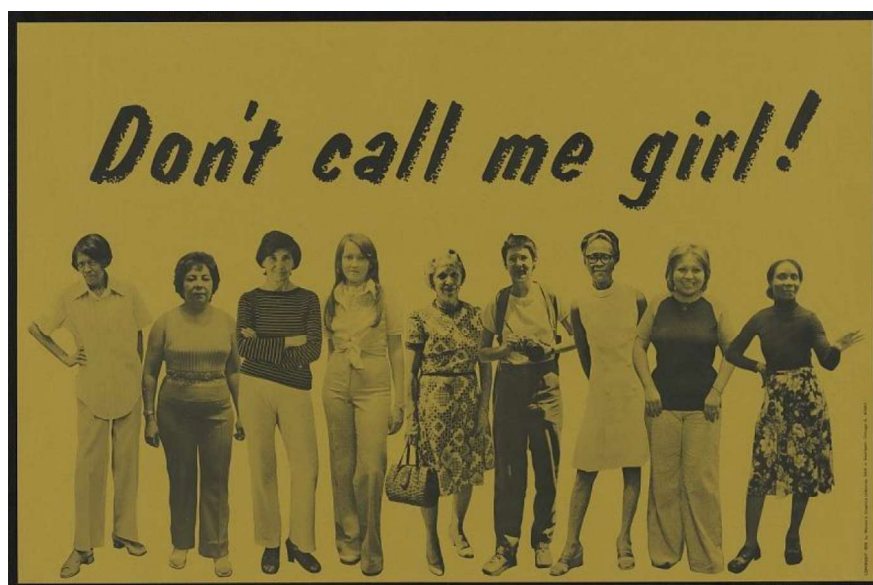


Figura 15 – Cartaz "Don't call me girl!" criado pelo Women's Graphics Collective, 1975. Fonte: https://americanhistory.si.edu/collections/object/nmah_518600



Figura 16 - Cartaz mulheres no desporto criado pelo Wom Poster "Sisterhood is Blooming", 1970, pelo Women's Graphic Collective. Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/item/O106270/sisterhood-is-blooming-poster-chicago-womens-graphics/>



Figura 17 – Cartaz sobre o aborto criado pelo Women's Graphics Collective, s.d. Fonte: https://americanhistory.si.edu/collections/object/nmah_518599

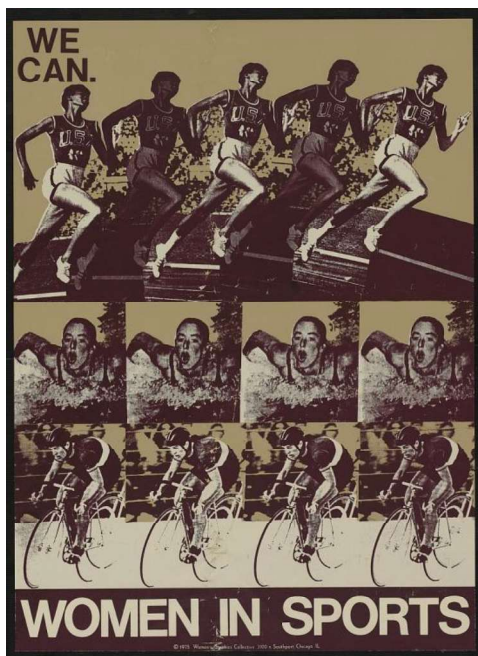


Figura 18 – Cartaz mulheres no desporto criado pelo Women's Graphics Collective, 1975. Fonte: https://americanhistory.si.edu/collections/object/nmah_518596

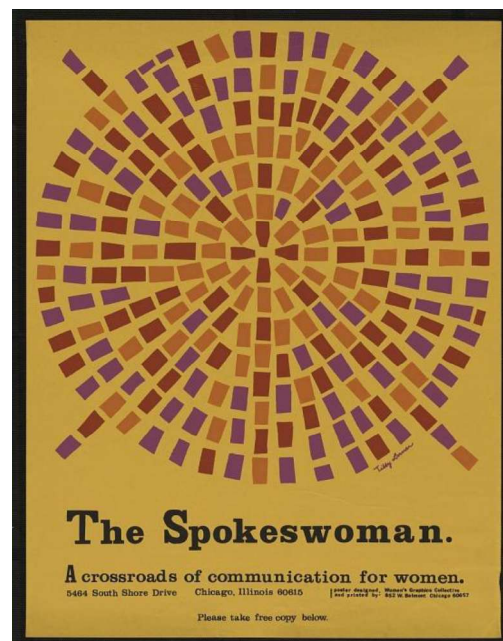


Figura 19 – Cartaz a anunciar uma revista feminina "The Spokeswoman", capa criada pela Tibby Lenner, s.d. Fonte: https://americanhistory.si.edu/collections/object/nmah_518632.

6.2 Design Ativista

Fuad-Luke (2009) apresenta o design como uma prática capaz de questionar a éticas e de gerar novos padrões culturais. O design pode também contestar narrativas dominantes e introduzir contra narrativas. Assim o design pode ser utilizado para gerar e contribuir para novas abordagens de pensamento, assumindo-se como motor de transformação social. Enquanto exercício de imaginação crítica, o design abre caminho a uma “estranheza bela”³ (p.xxi), trazendo novas noções de beleza em diferentes áreas, como a economia, a política, a sociologia, a éticas e a cultura.

*“Design ativista – é uma pessoa que usa o poder do design para um bem maior tanto para a humanidade como para a natureza. (...) O design ativista também pergunta quem é que contribuiu, quem é que desenhou, e quem é que decidiu o «e agora?» e «o que vem a seguir?».”*⁴ (Fuad-Luke, 2009, p.xxi).

O Design Ativista, conjuga duas áreas, com definições distintas: o “design” e o “ativismo”. Anteriormente já definimos o que é o design, qual a sua função e os seus objetivos, falta então definir aquilo que é o ativismo. Segundo Fuad-Luke (2009), o ativismo consiste num conjunto de medidas para “catalisar, encorajar ou provocar mudanças”⁵ (p.6) com o objetivo de “provocar transformações sociais, culturais e/ou políticas.”⁶ (p.6).

Morfologicamente, a palavra “ativismo” apresenta um significado mais amplo, e é utilizado para designar ou nomear determinada coisa ou atividade, enquanto a palavra “ativista” acaba por ser utilizada como adjetivo, para indicar um atributo qualitativo a uma pessoa, coisa ou atividade. (Prado, 2021).

Apesar da definição primária de “ativista” ser “relativo ao ativismo”, o termo “design ativista” acaba por sugerir a implementação de uma prática individual atribuída ao designer. Em contraste, o termo “design ativismo” sugere a utilização de

³ Tradução Livre. No original: “(...) *beautiful strangeness* (...)” Fuad-Luke, 2009, p.xxi.

⁴ Tradução Livre. No original: “(...) *design activist – a person who uses the power of design for the greater good for humankind and nature. (...) design activist also contests who contributes, who designs and who decides ‘what now’ and ‘what next’.*” Fuad-Luke, 2009, p.xxi.

⁵ Tradução Livre. No original: “(...) *catalyse, encourage or bring about change* (...)”. Fonte original: Fuad-Luke, 2009, p.6.

⁶ Tradução Livre. No original: “(...) *in order to elicit social, cultural and/or political transformations.*” Fuad-Luke, 2009, p.6.

práticas comuns de um grupo em áreas de atuação ou campos de conhecimento. (Prado, 2021; Priberam, 2025).

Contudo, a autora do artigo “*Design ativismo ou design ativista?*”, conclui que na língua inglesa o termo “design ativismo” – tradução direta de “design activism” – é frequentemente mais utilizado, enquanto, na língua portuguesa, existe uma maior preferência pela utilização do termo “design ativista”. Assim sendo, apesar da diferença na semântica das palavras, elas acabam por se referir ao mesmo conceito. Por este motivo, ao longo desta investigação, iremos então utilizar o termo “design ativista”. (Prado, 2021).

Fuad-Luke (2009) propõe uma classificação do ativismo em “cinco tipos de capital: natural, humano, social, financeiro e manufaturado”⁷ (p.6). O capital natural constitui a base de todos os outros, por se tratar do recurso fundamental para a vida. O capital humano é composto pelas características individuais, incluindo competências físicas, intelectuais e psicológicas, bem como capacidades de julgamento, emocionais e cognitivas. A partir destes dois primeiros capitais derivam os restantes: social, financeiro e manufaturado. O capital social refere-se às redes de relações que fomentam confiança, solidariedade, normas coletivas e ações partilhadas, podendo manifestar-se de forma inclusiva, como no caso do movimento feminista, ao unir indivíduos de diferentes grupos, ou de forma exclusiva, reforçando a identidade interna de um grupo, como acontece em grupos ultranacionalistas. O capital financeiro compreende o dinheiro e outros instrumentos económicos que representam diversas formas de riqueza. Por fim, o capital manufaturado abrange os artefactos criados pelo ser humano, incluindo edifícios, infraestruturas e tecnologias, que sustentam a produção de bens e serviços, estas infraestruturas podem ser de propriedade pública ou privada e destinam-se ao interesse coletivo. O design ativista influencia principalmente o capital de orientação social, que sustenta mudanças sociais e políticas. “A dimensão política, neste contexto, não se restringe à atuação de partidos ou às suas ideologias e crenças, mas refere-se a uma conceção mais ampla do cidadão como participante num diálogo político alargado na sociedade.”⁸ (p.6).

⁷ Tradução Livre. No original: “*The five capitals are natural, human, social, manufactured and financial.*” Fuad-Luke, 2009, p.6.

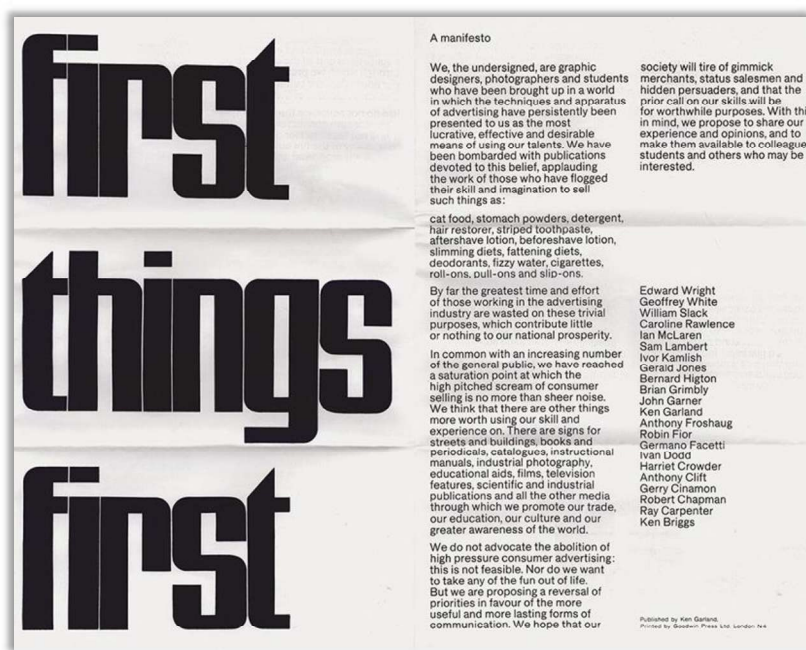
⁸ Tradução Livre. No original: “*Political in this sense is not a narrow view of political parties and their respective philosophies and beliefs, but is a wider view of the citizen contributing to a broad political dialogue within society.*” Fuad-Luke, 2009, p.6.

Assim sendo, Fuad-Luke (2009), define o design ativista, como uma forma de “pensamento, imaginação e de práticas de design, aplicadas de maneira consciente ou inconsciente, para a criação de uma contra narrativa, com o objetivo de gerar e equilibrar mudanças sociais, institucionais, ambientais e/ou económicas de forma positiva.”⁹ (p.27).

Podemos então afirmar, que o design quando aplicado ao feminismo, pode ser considerado design ativista, sustentado por um capital social de inclusão, pois serve como uma ferramenta de apoio para as reivindicações de grupos minoritários, que de alguma forma, foram sendo injustiçados, excluídos ou negligenciados.

“O design gráfico, intrinsecamente ligado à comunicação visual, tem sido historicamente associado ao discurso social e político, bem como à propaganda.”¹⁰ (Fuad-Luke, 2009, p.18). O design gráfico tem desempenhado um papel central no ativismo desde o movimento sufragista do séc. XIX até à atualidade, fazendo-se sentir em momentos de mudança social e política. Através de iniciativas como o manifesto *First Things First* e o manifesto da *Adbusters* que demonstram o papel central do design gráfico no ativismo através da crítica social. (Fuad-Luke, 2009).

Figura 20 – First Things First 1964. Escrito, desenhado e autopublicado por Ken Garland. Fonte: <https://eyeondesign.aiga.org/why-ken-garlands-first-things-first-manifesto-keeps-getting-updated/>



⁹ Tradução Livre. No original: “(...) *imagination and practice applied knowingly or unknowingly to create a counter-narrative aimed at generating and balancing positive social, institutional, environmental and/or economic change.*” Fuad-Luke, 2009, p.27

¹⁰ Tradução Livre. No original: “*Graphic design, firmly rooted in the arena of design communication, has long been associated with social and political discourse and propaganda.*” Fuad-Luke, 2009, p.18.

Em 1964, Ken Garland, um designer britânico, publicou o primeiro manifesto *First Things First*, que teria sido redigido em dezembro de 1963, no encontro da Sociedade de Artes Industriais. O principal objetivo deste manifesto era alertar a comunidade para a exploração das habilidades dos designers na promoção de bens de consumo em massa, ao mesmo tempo que sugeriam que o seu conhecimento técnico deveria ser direcionado para causas sociais mais significativas. Assim, o manifesto propunha, uma visão crítica e ética do design gráfico, afastando-o da mera função publicitária e incentivando o seu uso como instrumento de impacto social positivo. O manifesto foi assinado por vinte e dois profissionais, entre eles Robin Fior – um designer britânico, que mais tarde seria uma forte presença no panorama do design português – e foi amplamente divulgado em revistas e jornais em todo o mundo. (Castro, 2021).

Na atualidade, “as vozes do design gráfico ecoam em momentos de mudança, tanto política quanto social.” (Castro, 2021, p.22), a cultura do design não só propõe novos valores, mas também impulsiona mudanças sociais, orientando-se para benefícios sociais e ambientais e defendendo uma maior inclusão e representatividade nas práticas de design. (Castro, 2021).

No livro *Teoria do design gráfico*, Helen Armstrong (2015), caracteriza o design gráfico como sendo uma atividade social, no sentido, em que raramente trabalhamos sozinhos, seja porque temos de lidar com clientes, seja porque temos de colaborar com outros colegas de profissão ou seja porque temos de trabalhar a pensar num público em particular.

No entanto, apesar da notoriedade do nosso trabalho, o designer como indivíduo costuma permanecer invisível. (Armstrong, 2015). Trazendo como exemplo o cartaz *Rosie the Riveter*, a maioria das pessoas reconhecerá a imagem, mas poucas saberão quem é o seu autor.

Outras disciplinas, como a psicologia cognitiva, a crítica literária e a filosofia política, também são áreas importantes a partir das quais um designer deve recolher conhecimento, contudo, Armstrong optou por analisar a teoria do design gráfico, com base no próprio design. (Armstrong, 2015).

Neste livro podemos também encontrar uma análise sobre a responsabilidade social do designer. Com expansão das novas tecnologias, em particular dos meios digitais, o design gráfico, acabou inevitavelmente por se transformar, pois nunca produzimos tanto conteúdo, nem de tão diversas formas. Com esta nova

exigência de mercado, elevam-se questões sobre a sustentabilidade e a justiça social, que vão muito para além da estética e das práticas empresariais. (Armstrong, 2015).

A partir da década de 90, o design tornou-se mais crítico, confrontando temas como o consumismo. Nesta época, os designers gráficos agregaram-se aos militantes nos meios de comunicação, com o objetivo de alertarem o público em geral para esta problemática. Em 1999, 35 anos depois do primeiro manifesto *First Things First*, a *Adbusters* – revista canadense lançada por Kalle Lasn, – publicou um novo manifesto *First Things First 2000*, que pretendia reforçar o papel do design no ativismo, defendendo que a criatividade dos designers deveria servir a melhoria social, promovendo valores éticos e envolvimento público, e não apenas o consumo. Neste manifesto, os designers rejeitaram a publicidade dominante e defenderam a responsabilidade social. Como consequência, os designers começaram a produzir mais conteúdo fora da relação com os clientes, assim, a responsabilidade social e o design autoral, tornaram-se parte dos currículos dos designers, incentivando os futuros colegas a considerarem o impacto global do seu trabalho, e não só a focarem-se numa comunicação neutra e objetiva. (Armstrong, 2015; Castro, 2021).



Figura 21 – First Things First 2000, publicado na revista *Adbusters* em 1999. Fonte: <https://eyeondesign.aiga.org/why-ken-garlands-first-things-first-manifesto-keeps-getting-updated/>

Estes foram apenas os primeiros manifestos a serem publicados, mas ao longo do séc. XXI, muitos outros têm vindo a ser criados. (Poynor, 2021).

6.3 A afirmação do Design Gráfico em Portugal

O desenvolvimento do design gráfico em Portugal reflete um percurso de consolidação gradual, fortemente influenciado pelos contextos políticos, sociais e económicos de cada época. Este subcapítulo explora as principais gerações de designers, as iniciativas institucionais e associativas, bem como os desafios enfrentados, incluindo as questões de género, numa tentativa de compreender melhor o impacto deste percurso no panorama do design português contemporâneo e de como esse percurso afeta diretamente as mulheres designers.

Maria Helena Souto (1992) propõe organizar os designers em três gerações, a **1ª geração**, entre 1930-1940, a **2ª geração** remete para a década de 1950 e a **3ª geração**, entre 1960-1980. Esta divisão é essencialmente determinada pelos diferentes contextos de trabalho e aprendizagem da profissão.

A **1ª geração**, pode ser considerada o início do desenvolvimento do design em Portugal, no entanto ainda não teria sido batizado com a nomenclatura design. Ela ocorreu durante o Estado Novo, por esse motivo, grande parte dos projetos desenvolvidos, pelos “pintores decoradores”, são maioritariamente propaganda política, pois estes trabalhavam principalmente para o Secretariado de Propaganda Nacional, que a partir de 1944, passou a denominar-se de Secretário Nacional de Informação, onde também estavam agregados os Serviços de Censura. (Costa, 2019; Souto, 1992). Souto (1992) destaca duas mulheres, que na época conseguiram participar nas exposições internacionais, Maria Keil e Milly Possoz, duas pintoras portuguesas.

Outro nome com grande destaque é o de Frederico George, que se iniciou como professor, primeiro na Escola Industrial Marquês de Pombal, depois na Escola de Artes Decorativas de António Arroio e posteriormente na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, locais onde acabaria por “marcar várias gerações de alunos” (Souto, 1992, p.103). Entre 1947 e 1948, Frederico George, mudou-se para os Estados Unidos da América, através de uma bolsa da embaixada americana, com o objetivo de completar a sua formação base. Quando voltou a Portugal, focou-se não só em lecionar, mas também no seu atelier, um local onde se encontravam diversas pessoas relacionadas com o design, arquitetura e arte. (Souto, 1992).

“A todos eles Frederico George forneceu verdadeiras experiências de design básico, estimulando-os para o design industrial, criando-lhes a apetência para a profissão de designer. Através de ensaios que iam desde a cerâmica à litografia, passando pela realização de exposições (...). Entretanto também alguns decoradores prestigiados se aproximavam pela sua prática ao design, começando a compreender e realizar a diferença entre o interior decorator e o interior designer.” (Souto, 1992, p.103).

A **2ª geração** caracteriza-se pela sua “consciência de designer”, adquirida tanto pela experiência prática no exercício da profissão como pela aprendizagem junto dos seus mestres. Esta geração ficou incumbida de desenvolver a sua atividade para além do âmbito profissional, acabando também, por incorporar funções de carácter teórico e académico. Assim, estabeleceriam alguns dos alicerces para “um design português e o lugar do ensino do design” (Souto, 1992, p.104) em Portugal.

Desta geração destacam-se dois designers: António Sena e Silva e Daciano Costa, ambos discípulos e colaboradores de Frederico George, e ambos professores na Escola António Arroio. (Souto, 1992).

Daciano da Costa foi arquiteto, designer e professor, abriu um curso informal, designado de Design Básico, que funcionaria a partir do seu ateliê “num regime misto entre ateliê e escola” (Costa, 2019, p.44), deste modo, os seus intervenientes acabavam a ser trabalhadores e alunos ao mesmo tempo. O curso decorreu entre 1960 e 1962. Nele participaram alguns nomes de destaque da 3ª geração, como por exemplo, Cristina Reis. (Costa, 2019; Souto, 1992).

Uma das principais diferenças entre a 2ª e **3ª geração**, é que enquanto a 2ª geração de designers aprendia a profissão através dos seus mestres, a 3ª geração já conseguia obter a sua formação numa vertente mais académica, através de escolas ou institutos.

Em 1959, o Ministério da Economia cria o Instituto Nacional de Investigação Industrial (INII), para “promover, auxiliar e coordenar a investigação” (Fundação para a Ciência e a Tecnologia [FCT], 2019, p.3) de modo a contribuir para o “aperfeiçoamento e desenvolvimento do país” (FCT, 2019, p.3). Aqui surge o Núcleo de Arte e Arquitetura Industrial (NAAI), que posteriormente se designaria de Núcleo de Design Industrial. António de Magalhães Ramalho é o principal impulsionador do INII, tornando-se o seu primeiro presidente, após se ter

demitido do cargo de Secretário de Estado do Comércio e da Indústria. Mais tarde, Magalhães Ramalho, convoca Maria Helena Matos – escultora e designer – para ser responsável pelo Núcleo de Arte e Arquitetura Industrial. Este Núcleo contava com a participação de diversas mulheres, como Alda Rosa, Margarida d'Orey, Conceição Espinho, Regina Andrade e Cristina Reis. (FCT, 2019; Souto, 1992; Souto, 2017).

O design, como disciplina, acaba por surgir de uma necessidade de reabilitação da indústria, pois esta encontrava-se pobre e sem rumo, de modo, que o design é apresentado como a solução para “desenvolver o tecido empresarial, através da qualidade e da inovação dos produtos e marcas” (Costa, 2019, p.130).

Um dos objetivos do INII era sensibilizar o sector industrial para a importância do design. Para isso, realizaram diversas visitas a fábricas e procuraram criar ligações com os industriais das mesmas, mas infelizmente não obtiveram grande sucesso, pois as empresas não conseguiam compreender esta necessidade, limitando-se apenas a assegurar o seu “lucro rotineiro”. (Souto, 1992).

Victor Almeida (2009) refere que a partir de 1972:

“O associativismo/profissionalização dos designers e o ensino formal do design surgiram, inevitavelmente, face à necessidade de se encontrar a melhor forma daqueles profissionais iniciarem, em função de uma identidade comum, um processo de reconhecimento cultural e socioprofissional dos papéis do design e do designer na sociedade.” (p.142).

O design passaria a constituir uma “atividade central num programa de reformulação das indústrias em Portugal” (Costa, 2019, p.146) e, por consequência, o design gráfico começou a assumir a criação de marcas e identidades gráficas, aquilo que hoje designamos de “imagem corporativa”. (Costa, 2019).

Apesar do design se ter afirmado como disciplina ainda na década de 1960, só posteriormente se viria a afirmar como profissão. (Nobre, 2022).

Esse é um dos motivos que leva um grupo de designers – “Sena da Silva, Carlos Rocha, Daciano da Costa, Luís Carrôlo, Robin Fior e Vítor Manaças” (Manaças, 2005, p.236) – a fundar a Associação Portuguesa de Designers (APD), em 1976. Entre os membros envolvidos na APD podemos encontrar o nome de

diversas mulheres, como Alda Rosa, Madalena Figueiredo, Maria Helena Matos, Margarida Miguel, Maria Zita Sottomayor, Marine Zeiger, Leonor Serzardello, Ninita Leiria, Luísa Lemos, Leonor Oliveira. É possível que tenham existido mais mulheres, mas por falta de documentação escrita, não é possível identificá-las. (Manaças, 2005).

A APD ficou marcada pela necessidade, que um grupo de profissionais sentiu em afirmar a profissão de designer. Apesar do design já se praticar há vários anos em Portugal, pouco se falava do mesmo como uma profissão séria. Este pensamento derivava da ideia pré-concebida de que o design pode ser qualquer coisa, por esse motivo, a criação de cursos específicos e a formação profissional para obter pessoas qualificadas era considerado desnecessário, desvalorizando a profissão. (Manaças, 2005).

Além disso, de acordo com Vitor Manaças (2005), a APD pretendia debater outros temas, como: “a necessidade da tomada de consciência das responsabilidades sociais do designer na sua intervenção” (p.235), o reconhecimento da responsabilidade profissional e conseqüente remuneração equiparada ao seu trabalho, em comparação com outras profissões já reconhecidas, e o “reconhecimento oficial da profissão aos níveis praticados nos países mais evoluídos” (p.235).

Ao longo desta investigação iremos perceber, que mesmo dentro da profissão as mulheres continuavam a sofrer discriminações em relação aos homens, e só recentemente se começaram a reunir estudos sobre as mulheres no design em Portugal, infelizmente muitas vezes a conclusão sobre essas investigações é que existe pouca informação sobre o tema. (Leão, 2019; Nobre, 2022).

6.4 Serão as mulheres designers invisíveis?

Desde sempre as mulheres estiveram envolvidas com o design, de diversas formas, foram “praticantes, teóricas, consumidoras e historiadoras”¹¹ (Buckley, 1986, p.3), no entanto, quando analisamos a história do design, somos levados a acreditar no contrário, pois as intervenções femininas

¹¹ Tradução Livre. No original: “(...) practitioners, theorists, consumers, historian (...)” Buckley, 1986, p.3.

foram sendo constantemente ignoradas. (Francisco, 2022; Buckley 1986).

Esta censura em relação às mulheres não aconteceu acidentalmente, é a consequência dos métodos utilizados pela historiografia, inevitavelmente enviesados contra as mulheres. Em 1986 – data em que Cheryl Buckley escreveu o artigo *Made in Patriarchy: Toward Feminist Analysis of Women and Design* – as poucas mulheres que conseguiam reconhecimento em design eram definidas pelo seu género, ou como usuárias de produtos femininos, ou eram incluídas sob o nome dos seus maridos, pais ou irmãos.

Em Portugal não era diferente. Souto (2018) explica que durante os anos 1940, “as mulheres designers concentraram-se maioritariamente na publicidade, onde eram frequentemente chamadas a oferecer uma perspetiva feminina enquanto consumidoras.”¹² (p.219).

Quando examinamos a história do design, devemos ter em conta o contexto patriarcal em que as mulheres vivem e viviam. O sistema social autoritário do patriarcado, atribui maior valor aos homens e ao seu desempenho profissional, desvalorizando e delimitando a mulher, com base no seu género. (Buckley, 1986).

Em 1993, Martha Scotford – professora e investigadora sobre a história do design, com especial ênfase sobre as mulheres no design e teorias feministas – publicou um artigo no jornal American Institute of Graphic Arts (AIGA) de Chicago, intitulado de: *Who are we? Where are we going?* Sobre uma investigação que a autora tinha realizado com o intuito de entender quais eram as diferenças entre as mulheres e os homens designers. Para a realização deste estudo, Scotford criou um questionário, que foi enviado para todos os designers membros da AIGA, tendo recebido 222 respostas, o que corresponde a 48% da amostra.

Scotford (1993) colocou várias hipóteses no início do seu estudo, entre elas existem duas que se comprovaram verdadeiras e com relevância para esta investigação. Uma das hipóteses confirmadas assenta sobre a maior probabilidade das mulheres designers “utilizarem” o design com um propósito social. Uma maior percentagem de mulheres afirmou moldar os seus projetos de design às suas ideologias sociais e políticas, e percebemos também que existe uma maior percentagem de mulheres a realizar

¹² Tradução Livre. No original: “(...) women-designers worked mainly in advertising where they were expected to provide a women’s perspective as consumers.” Buckley, 1986, p.3.

trabalho pro-bono. Em suma, as mulheres são mais ativistas, pois tendem a procurar mais ativamente trabalhos que vão de encontro às suas ideologias.

Outra hipótese confirma que as mulheres são pouco reconhecidas, na profissão de designer, através do seu trabalho ou das organizações. À data do estudo realizado por Scotford (1993), existia uma menor percentagem de mulheres a ocupar cargos em organizações profissionais de design e existia também uma menor percentagem de mulheres a servirem de júris em competições de design. Segundo a autora uma das causas para este acontecimento, relaciona-se com o facto destas posições costumam ser atribuídas a pessoas já conhecidas ou conectadas na área.

Esta falta de oportunidades das mulheres em relação ao homem, é também perceptível quando Scotford (1993) questiona como é que os designers promovem os seus trabalhos, onde comprovou que as mulheres são menos convidadas para apresentações e para escreverem artigos, o que consequentemente faz com que tenham menos trabalhos publicados. “A todos os níveis, isto oferece menos oportunidades para aprender sobre as mulheres no design e os seus trabalhos, e menos oportunidades para beneficiarmos com as suas experiências e perspetivas.”¹³ (p.5).

Martha Scotford (1993), concluí que as mulheres estão mais motivadas por perceberem o design como uma força influente para mudanças sociais, estão também mais interessadas em procurar usar o design para causas pessoais, políticas ou sociais. Concluiu também que as mulheres designers são menos conhecidas, menos ativas em organizações profissionais e têm menos oportunidades de atingirem os seus objetivos.

6.4.1 O papel das Designers Portuguesas: entre a História e a Contemporaneidade

Por vezes, temos uma visão, um pouco estereotipada, de que algumas profissões são mais associadas aos homens do que às mulheres. Maria Helena Souto (2018) afirma que o design é um exemplo disso:

¹³ Tradução Livre. No original: “At all levels this provide less opportunity to learn about women designers and their work, and less opportunity to benefit from their experiences and perspectives.” Scotford, 1993, p.5.

*“O design é uma dessas áreas, e essa visão é apoiada pelas histórias do design em geral, que reforçam, de forma demasiado simplista, uma narrativa em que os homens são os “heróis”. Além disso, acentua o preconceito de género e a invisibilidade das contribuições individuais das mulheres, existe também uma negação em reconhecer a importância das suas colaborações nos processos de design.”*¹⁴ (p.218).

E apesar das histórias, sobre mulheres, serem cada vez mais exploradas e valorizadas, ainda existem muitas mulheres designers que permanecem desconhecidas. Esta diferença torna-se ainda mais notória, em países, onde o design como disciplina, ainda luta pelo seu reconhecimento. (Souto, 2018).

Em Portugal, o design passou por diversos desafios, que, de certa forma, tornaram o processo evolutivo um pouco mais lento ou retrógrado, comparativamente a outros países. A industrialização começou mais tarde, a tecnologia foi implementada tardiamente, também vivemos um longo período ditatorial, como já foi referido anteriormente, no qual se aplicavam políticas isolacionistas, que consequentemente atrasavam o processo de desenvolvimento do design. (Souto, 2018).

No entanto, após a criação do INII, as iniciativas do design industrial começaram a ser reconhecidas. Maria Helena Matos acabou por se destacar dentro deste núcleo – dominado predominantemente por homens – através do seu mérito, da sua capacidade de ação e do respeito que a mesma foi conquistando entre os seus colegas, e isto levou-a a conseguir assumir a responsabilidade do NAAI, entre 1971 e 1973. Durante esse período, foram tomadas várias medidas, de modo a enfatizar o profissionalismo, incentivando a igualdade de género, acabando assim por destacar o contributo das mulheres designers na área. (Souto, 2018).

Na entrevista realizada a Maria Helena Souto, foi abordado o artigo Design em Portugal, 1980-1990, a propósito do qual se discutiu o papel de Maria Helena Matos. Souto salientou que, embora Matos estivesse à frente do NAAI, nos documentos escritos era mencionada sempre como “responsável” e nunca como “diretora”. Contudo, as funções que desempenhava

¹⁴ Tradução Livre. No original: *“The design is one of them and this vision is supported by general design histories that that reinforce, far too easily, a history of male ‘heroes’. In addition to the gender bias and its blindness to the contribution of individual women, there is also a refusal to recognize the importance of collaboration in the design process.”* Souto, 2018, p.218.

correspondiam mais a um cargo de direção, do que apenas uma “responsável”.

A história do design gráfico em Portugal reflete a invisibilidade das mulheres designers, semelhante ao panorama global. Este fenómeno pode ser parcialmente explicado pelo atraso na consolidação da disciplina em Portugal, devido à ditadura, que limitou o progresso cultural e social. Durante este período, as mulheres artistas estavam frequentemente associadas ao modernismo inicial e trabalhavam em áreas adjacentes, como a ilustração ou a cenografia. A sociedade portuguesa, profundamente patriarcal, empurrava as mulheres para o papel de cuidadoras familiares, reforçando a sua exclusão de papéis profissionais visíveis. (Lisboa, 2020).

Mesmo após a ditadura, a historiografia do design gráfico em Portugal manteve uma abordagem centrada em nomes e trajetórias individuais, predominantemente masculinas. Embora existam algumas referências sobre mulheres como – Maria Keil, Alda Rosa e Cristina Reis – nomeadas por Ana Lisboa (2020) na sua dissertação, a visibilidade destas mulheres é limitada. Essa marginalização reflete a ideia de que o trabalho das mulheres era menos significativo ou inovador, além de uma menor valorização dos seus arquivos e biografias.

O artigo *O Propósito do Design frente ao Feminismo* de Natasha Büchler (2023), a autora explora a interseção entre design e o feminismo, destacando o design como uma ferramenta poderosa para promover a igualdade de género. Büchler ressalta ainda a importância de promover o trabalho de designers mulheres e de desconstruir estereótipos, utilizando o design para criar experiências mais inclusivas e igualitárias. A autora argumenta que, embora a era digital tenha facilitado o acesso à informação, ainda há uma compreensão limitada sobre a necessidade de igualdade de género e as mudanças estruturais necessárias na sociedade.

Como Lisboa (2020) refere, a partir da década de 1960, as mudanças sociais, culturais e políticas, como a emancipação feminina e o acesso ao ensino superior, começaram a desafiar esta exclusão histórica. Estudos sobre mulheres e design revelam a necessidade de integrar as suas contribuições na memória coletiva, promovendo uma história mais inclusiva. Apesar disso, as coleções e publicações existentes sobre

design gráfico em Portugal continuam a refletir um défice de representação feminina.

A invisibilidade das mulheres no design gráfico português, marcada pela falta de discurso e registo histórico, sublinha a necessidade de estudos que resgatem as suas contribuições, permitindo uma revisão crítica da história do design em Portugal e promovendo uma sociedade mais justa e democrática. (Lisboa, 2020).

7. Síntese do capítulo

O subcapítulo, *A evolução do movimento feminista* aborda a génese e evolução do feminismo, enquadrando-o nas suas diversas correntes ideológicas e traçando a sua expressão no contexto português. Esta leitura revela-se essencial para compreender os alicerces históricos e políticos que moldam as práticas da intervenção social e cultural das mulheres no design, onde se insere o design ativista, como uma ferramenta para a reivindicação e obter a uma representatividade feminina mais igualitária no espaço público, em relação ao homem.

A origem do feminismo é atribuída a diferentes perspetivas. Para Maria Lygia Quartim de Moraes (2016), Mary Wollstonecraft foi pioneira ao publicar *A Vindication of the Rights of Woman*, em 1792, onde denunciava a exclusão das mulheres enquanto cidadãs, mas nesta não era a sua primeira publicação feminista. Olympe de Gouges, inspirada por Mary Wollstonecraft, escreveu a *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne (1791/2017)*, que veio reforçar esta denúncia ao propor uma revisão jurídica da declaração dos direitos humanos mais inclusiva para as mulheres. Estas obras iniciáticas configuram um modelo de ativismo intelectual e político que antecipa práticas discursivas semelhantes às que encontramos no design ativista, através do qual são utilizados os de meios de comunicação – como livros, manifestos e impressos – como ferramentas de visibilidade e transformação social (Macedo & Amaral, 2005; Goldstein, 1982).

Paralelamente existe outra linha, onde Grogan (1992) destaca Charles Fourier como criador do termo feminismo e defensor de comunidades alternativas – como os falanstérios – que permitiam às pessoas desenvolverem livremente os seus talentos e aptidões, independente do seu género. Apesar de existirem contradições na sua filosofia, Fourier antecipou a ideia de que a participação das

mulheres seria um elemento central para o desenvolvimento económico e social.

As ideologias e correntes feministas foram se adaptando ao longo do tempo, tanto para servirem melhor ao contexto social em que se encontravam como para de moldarem melhor a quem se servia dele. Entre elas destacam-se o feminismo liberal, que defende igualdade plena de direitos entre homens e mulheres, rejeitando qualquer diferença que possa existir entre ambos e que seja baseada no seu sexo. O feminismo radical, propõe uma transformação social e uma reflexão sobre estruturas de poder, defendendo o apoio mútuo entre mulheres. Foram apresentadas duas definições distintas de duas autoras, Richards enfatiza a masculinidade como forma de dominação, enquanto Evans associa o feminismo radical à nova esquerda americana e à luta pelos direitos civis, defendendo uma política de matriarcado com liderança feminina. O feminismo socialista relaciona a mulher a outros grupos desfavorecidos, enquanto o feminismo cultural valoriza as características naturais femininas. Já o feminismo pós-moderno procura desconstruir conceitos de género, sexo e identidade. Apesar das diferenças, todas as correntes questionam o papel da mulher na sociedade, divergindo sobretudo entre a valorização da igualdade ou na diferença em comparação com o homem. (Macedo & Amaral, 2005).

No contexto português, a insurgência feminista foi tardia, mas podemos destacar duas mulheres como pioneiras do movimento Ana de Castro Osório e Olga Morais Sarmiento. Em 1905, Osório publicou *Às Mulheres Portuguesas*, um manifesto que apresentava críticas à opressão social e cultural sobre as mulheres portuguesas, criticava a falta de acesso à educação e os estigmas associados à mulher estudiosa e trabalhadora. Defendia que a educação das mulheres era fundamental para a sua liberdade e autonomia, mas também porque lhes permitia, simultaneamente, contribuir de forma ativa para a sociedade, deste modo conseguiam preparar melhor os seus filhos rapazes para se tornarem cidadãos instruídos e ativos. Naquela época, a educação das crianças dependia em grande medida da instrução transmitida pelas mães no contexto doméstico.

Um ano mais tarde, em 1906, Sarmiento publicou *Problema Feminista*, onde criticava a educação deficiente a que as mulheres tinham acesso, o que acabava por limitar as suas oportunidades. A autora defendia que a participação das

mulheres no mercado de trabalho era economicamente necessária para o desenvolvimento do país, contudo, o seu ingresso neste contexto era extremamente dificultado, seja pelos salários reduzidos, pelas condições laborais precárias ou pela forte resistência masculina, que humilhavam e oprimiam as mulheres.

Ambas defendiam que a igualdade de educação e de oportunidades profissionais era fundamental para a emancipação das mulheres, permitindo-lhes viver de forma independente e digna, sem depender do casamento ou da tutela masculina.

Estas duas obras assinalam o início do ativismo feminista em Portugal. Do ponto de vista gráfico, caracterizam-se por uma composição simples, estruturada em coluna única, com o texto a ocupar a maior parte da largura da página. A utilização de letras capitais ornamentadas e de vinhetas decorativas no início de cada capítulo corresponde a práticas editoriais recorrentes na época, aplicadas sobretudo com uma função estética, tanto para marcar secções como para conferir maior sofisticação e elegância ao layout.

Ao longo do séc. XX e XXI foram vários os momentos marcantes para a história das mulheres, como quando Carolina Beatriz Ângelo, se tornou a primeira mulher a votar em 1911, protagonizando uma ação simbólica de resistência contra o regime criando grande impacto mediático. Outro acontecimento marcante passa pelo CNMP, em 1914, que começou a promover conferências e publicações como a revista *Alma Feminina*, que funcionavam como plataformas de disseminação das suas crenças e ideologias. Esta revista constituía um instrumento de propaganda feminista e evidenciava já uma composição gráfica mais elaborada, integrando imagens dos principais acontecimentos e das mulheres que neles participavam. Em 1972, são publicadas *as Novas Cartas Portuguesas*, que deram origem ao *Processo das Três Marias* e que se tornou um marco do feminismo e da censura em Portugal. O livro, que denunciava desigualdades de género, violência e opressão contra a mulher e injustiças sociais, foi rapidamente proibido. As autoras e o seu editor foram acusados formalmente por ofensa à moral e aos bons costumes, e pela criação de conteúdo pornográfico, este processo ganhou uma projeção internacional gigante, graças ao apoio de outros movimentos feministas fora de Portugal e de algumas identidades relevantes estrangeiras, mas permaneceu silenciado em Portugal devido à censura ditatorial.

Estes exemplos são significativos para o design gráfico e o design ativista, pois evidenciam como a comunicação visual e editorial funcionou como instrumento de emancipação e resistência política. Num contexto em que o acesso à informação era limitado, em comparação com a atualidade, livros e revistas assumiam-se como os principais meios de difusão de novas ideias, desempenhando um papel central na promoção de mudanças sociais e culturais.

Após a revolução de 25 de Abril de 1974, a consagração do sufrágio universal e a criação da Comissão da Condição Feminina, em 1975, abriram espaço para uma maior intervenção das mulheres na esfera pública (CIG, 2010). No campo do design gráfico, este período marca também o início de uma lenta, mas progressiva, visibilidade das mulheres no mercado de trabalho e enquanto autoras de objetos gráficos. Ainda assim a sua representatividade institucional e académica permaneceu limitada durante vários anos.

Apesar dos avanços significativos que aconteceram nos últimos 50 anos, como os direitos iguais para todos os cidadãos (Portugal, 1976), a adoção do I Plano Global para a Igualdade em 1997, que veio garantir o reconhecimento dos direitos das mulheres como direitos humanos fundamentais (CIG, 2010), mas também a aprovação da despenalização do aborto, (Portugal, 2007), e a aprovação do casamento entre pessoas do mesmo género. (Portugal, 2010).

Contudo, Portugal continua a evidenciar uma necessidade de progresso, na efetivação dos direitos das mulheres. Tomemos a violência doméstica como um exemplo onde ainda temos de evoluir como país. É urgente tomar medidas de prevenção contra a violência doméstica. É certo que a violência doméstica não afeta apenas mulheres, mas também homens e crianças, mas atualmente, o maior número de vítimas continua a ser as mulheres. (CIG, 2025).

Dados como os apresentados anteriormente, revelam que a luta feminista permanece atual. O design ativista, neste contexto, adquire ainda mais relevância seja para dar visibilidade às causas, seja para disseminar informações relevantes sobre os temas ou para alertar para os problemas que nos enfrentamos.

Na contemporaneidade, o feminismo português insere-se na terceira onda global, caracterizada pela desconstrução de papéis de género e pela interseção com lutas de outras

minorias, como mulheres negras e pessoas trans (Leão, 2019). É evidente que a história do feminismo em Portugal não pode ser dissociada da prática comunicativa e editorial que hoje assume uma nova linguagem, mais digital, mas não só, no entanto, mantém o mesmo propósito: promover a visibilidade das mulheres, a igualdade de plenos direitos e a emancipação das mulheres na sociedade.

No subcapítulo, *O Design Gráfico enquanto ferramenta de Ativismo*, analisamos mais profundamente o design gráfico enquanto ferramenta de ativismo, com particular ênfase no seu contributo para a afirmação do feminismo e para a visibilidade das mulheres no campo do design. Este subcapítulo encontra-se organizado em torno de diferentes momentos e abordagens, desde o uso do design gráfico como instrumento político e social, passando pelo conceito de design ativista, até à afirmação do design em Portugal e à discussão da invisibilidade histórica das mulheres designers.

A articulação destes elementos demonstra que o design, está longe de se limitar a uma função estética ou comercial, assume-se como uma prática transformadora e dotada de uma forte dimensão política e social.

Richard Hollis (2001) identifica três funções centrais no design gráfico – “**identificar**” (p.4), “**informar e instruir**” (p.4), e “**promover e apresentar**” (p.4) – que, quando aplicadas ao ativismo feminista, ganham particular relevância.

Um exemplo paradigmático apresentado na investigação, é o cartaz *Rosie the Riveter*, de 1942, criado por J. Howard Miller com o slogan “*We can do it!*”. Originalmente criado para ser um cartaz de propaganda política, encomendado pelo *War Production Coordinating Committee*, para conseguirem incentivar as mulheres a entrar no mercado de trabalho durante um período que o país precisava de mais mão de obra para responder às necessidades da Segunda Guerra Mundial. No entanto, este cartaz acabou por se transformar num símbolo da resistência feminista alterando completamente o contexto político e a mensagem por detrás da mesma imagem. (Aguierre, 2018).

A mesma imagem, foi utilizada pelo estado americano para incentivar as mulheres a trabalhar, mas vale a pena referir que esse incentivo foi dado sob falsas esperanças, pois o estado pretendia que as mulheres fossem trabalhar, mas a título temporário, assim que a guerra terminasse, era esperado que elas voltassem à sua vida doméstica. No entanto, após a segunda

guerra mundial as mulheres começaram a questionar o seu papel na sociedade e o cartaz *Rosie the Riveter* acabou por se tornar em um símbolo do empoderamento feminino e da luta pela igualdade de gênero. A apropriação desta imagem pela *National Organization of Women* exemplifica como o design pode ser reutilizado como contra narrativa, acabando por se tornar um ícone de resistência e ativismo. (Aguierre, 2018).

Mais tarde, em 1970, um grupo de mulheres de Chicago – *Women's Graphic Collective* –, ilustra o uso do design gráfico como instrumento coletivo de intervenção política. Os cartazes produzidos pelo coletivo, destinados à divulgação cultural e à mobilização feminista, revelam a importância do design enquanto linguagem visual acessível, inclusiva e politicamente engajada. (Barros et al., 2017).

O Design Ativista aprofunda o enquadramento teórico do conceito, destacando a perspectiva de Fuad-Luke (2009), que define o design como prática capaz de gerar contra narrativas e provocar transformações sociais, culturais e políticas, conforme referido anteriormente. O autor identifica cinco capitais base – “natural, humano, social, financeiro e manufaturado”¹⁵ (p.6) – sendo o capital social aquele em que o design ativista mais se manifesta, através da criação de redes de solidariedade, confiança e ação coletiva. (Fuad-Luke, 2009). O design ativista é, assim, uma prática de resistência com uma forte imaginação crítica que se opõe às narrativas dominantes e que contribui para novas formas de pensar e agir.

Esta prática é ainda evidenciada através da relevância histórica dos manifestos do design gráfico, como o *First Things First* de Ken Garland, criado em 1964, que propôs uma mudança na ética de responsabilidade social ao defender que as competências dos designers deveriam ser colocadas ao serviço de causas sociais, e não apenas para publicidade e para o consumo. A atualização deste manifesto pela revista *Adbusters* em 1999 reforçou a dimensão crítica do design, apelando a um maior compromisso ético e ambiental da profissão. (Castro, 2021; Armstrong, 2015). Estes exemplos demonstram como a reflexão em torno da responsabilidade social do design está intimamente ligada ao conceito de design ativista.

¹⁵ Tradução Livre. No original: “(...) *natural, human, social, manufactured and financial* (...)” Fuad-Luke, 2009, p.16.

No contexto português, começamos por analisar a afirmação do Design Gráfico em Portugal, onde se retrata a evolução da profissão num período marcado por constrangimentos políticos e sociais. Maria Helena Souto (1992) divide os designers em três gerações, entre 1930 e 1980: a primeira geração é definida essencialmente por profissionais os “pintores decoradores”, que criavam elementos gráficos, antes do design como profissão existir; a segunda geração coincide com o espaço temporal da afirmação da profissão em Portugal, começavam também a aparecer as primeiras escolas, mas ainda assim, a maioria dos designers aprendiam a sua profissão através de mestres nas suas oficinas; a terceira geração, já engloba a vertente académica, pois os designers já se podiam formar através de escolas e institutos projetados para o design. Assim a disciplina foi evoluindo e consolidando-se entre as práticas decorativas, o ensino académico e a integração progressiva no mercado de trabalho direcionado para a indústria.

Contudo, o percurso português foi profundamente condicionado pelo Estado Novo, que instrumentalizou o design enquanto veículo de propaganda política. (Costa, 2019).

Começaram a surgir alguns nomes femininos, como Maria Keil, Milly Possoz, Cristina Reis, Maria Helena Matos e Alda Rosa que foram marcando presença em diferentes momentos. (Souto, 1992; FCT, 2019). No entanto, o número de mulheres representadas na historiografia é muito reduzido em comparação com os homens da mesma época. Essa invisibilidade é um tema central nesta investigação.

Para isso, foi necessário analisar e articular os estudos feministas da historiografia do design, através do artigo de Cheryl Buckley, de 1986 – *Made in Patriarchy: Toward Feminist Analysis of Women and Design*, com estudos mais recentes sobre o contexto português, como a dissertação de Ana Lisboa – *As Mulheres no Design Gráfico em Portugal – Preservação da Memória Coletiva de Alda Rosa e Cristina Reis*. A exclusão sistemática das mulheres da narrativa histórica deve-se a processos patriarcais que valorizam os trabalhos realizado por homens, que afastaram as contribuições femininas para papéis secundários e por vezes invisíveis.

Martha Scotford, em 1993, realiza um estudo com os designers da AIGA, que reforça esta ideia, de que as mulheres tendem a associar mais o design a causas sociais e políticas, mas enfrentam maiores barreiras de reconhecimento profissional.

Em Portugal, a marginalização é acentuada pelo atraso da industrialização e pela ditadura, que limitaram o desenvolvimento do design enquanto disciplina. A investigação recente de Lisboa (2020) e Büchler (2023) salienta a necessidade de desconstruir estereótipos, promover a visibilidade das designers mulheres e resgatar os seus contributos para uma narrativa mais inclusiva e democrática.

O design gráfico, quando colocado ao serviço do feminismo, constitui uma prática intrinsecamente ativista. Seja através de ícones internacionais como *Rosie the Riveter*, de coletivos como o *Women's Graphic Collective*, de manifestos críticos como o *First Things First*, ou do resgate dos trabalhos das designers portuguesas, o design revela-se um campo de luta simbólica e política. Assim, ao articular comunicação visual e ativismo, o design ativista no feminino não só questiona estruturas de poder e estereótipos de género, como também contribui para a representatividade das mulheres designers em Portugal, de modo a construir uma sociedade mais equitativa e representativa.

Capítulo II

Estudo de caso

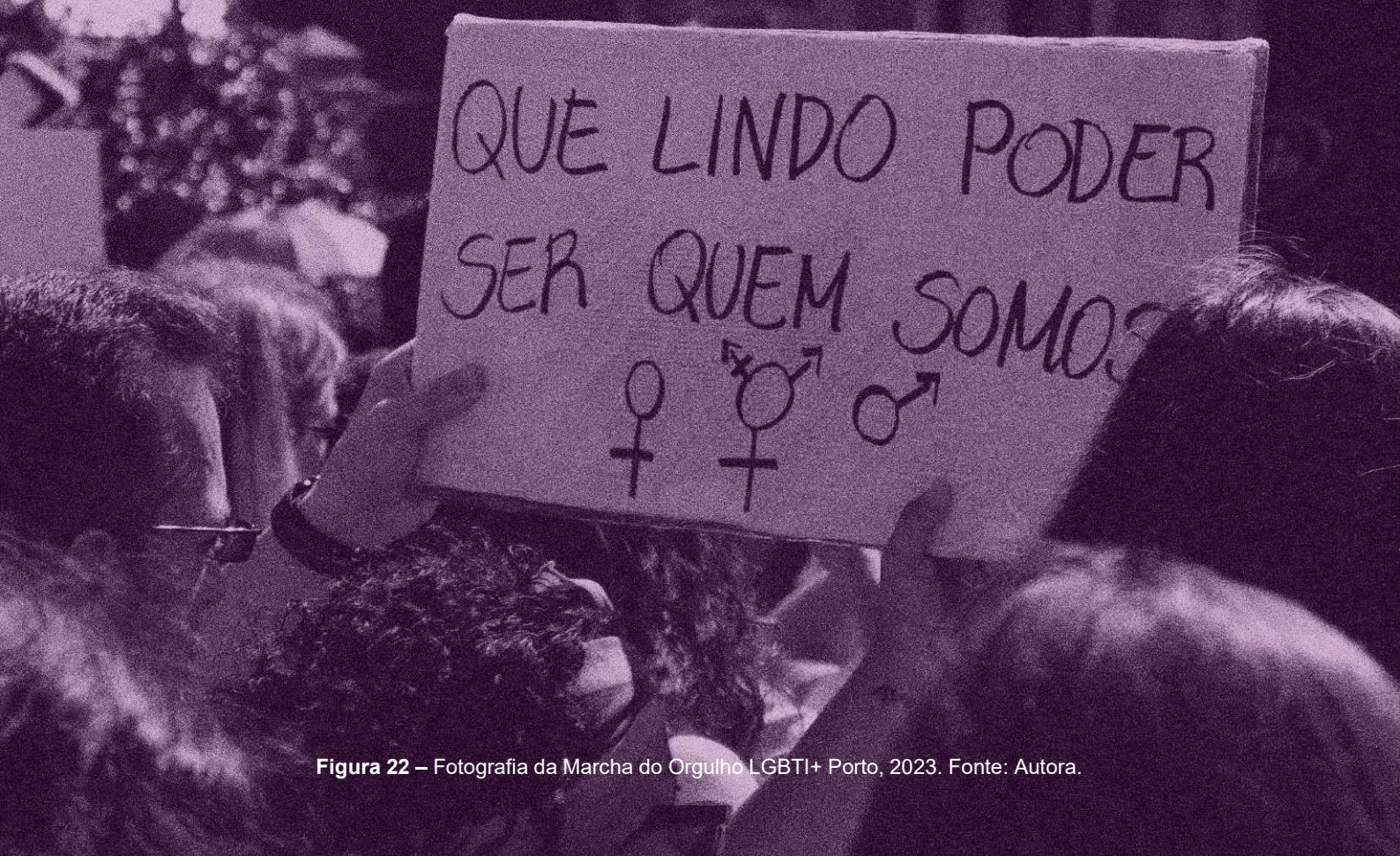


Figura 22 – Fotografia da Marcha do Orgulho LGBTIQ+ Porto, 2023. Fonte: Autora.

8. Contributos para a representatividade das mulheres designers gráficas em Portugal

Nota introdutória

A presente investigação integra três estudos de casos que, em diferentes momentos e contextos, contribuíram para a visibilidade e valorização das mulheres no design gráfico em Portugal. Estes percursos, analisados numa perspetiva sequencial e complementar, permitem compreender de que forma a reflexão crítica em torno da autoria feminina tem vindo a ser construída, consolidada e expandida nas últimas décadas.

Após uma pesquisa e análise muito profunda sobre o tema, os estudos de casos foram delimitados por três critérios fundamentais: em primeiro lugar, deveria tratar-se de investigações centradas em mulheres designers gráficas em Portugal; em segundo lugar, exigia-se que tais investigações tivessem sido desenvolvidas por mulheres; e por fim, requeria-se que apresentassem ramificações projetuais para além da investigação académica.

Assim foi possível selecionar três mulheres que contribuíram de forma concreta e palpável para a representatividade de outras mulheres designers, em Portugal.

O primeiro estudo de caso incide sobre Maria Helena Souto, investigadora e docente em História do Design em Portugal, cuja produção científica se tem destacado pela valorização do papel das mulheres no campo do design e da arquitetura. Através da sua participação em projetos internacionais, como o *Women's Creativity since the Modern Movement (MoMoWo)*. Souto assume-se como uma das pioneiras na investigação sobre mulheres designers – como é o caso da Maria Keil – produzindo conhecimento que abriu caminho a investigações subsequentes.

Seguidamente, analisa-se o percurso académico, profissional e investigativo de Ana Lisboa, designer gráfica cuja dissertação de mestrado, *Mulheres no Design Gráfico*, se centra na recuperação e preservação de memórias e contributos de designers portuguesas ativas nas décadas de 1960 e 1970, época em que o design se vinha a afirmar como disciplina. A sua investigação revela a sistemática invisibilidade das mulheres na historiografia do design, constituindo um contributo essencial para a preservação da memória coletiva

de Alda Rosa e Cristina Reis e para a construção de uma narrativa mais inclusiva no panorama nacional.

Por fim, apresenta-se o caso de Isabel Duarte, cuja prática se distingue pela abordagem multidisciplinar do projeto *Errata*, focalizado em mulheres do séc. XX e contemporâneas. Este projeto combina investigação histórica e produção editorial, propondo uma revisão crítica das omissões da historiografia e oferecendo uma plataforma de visibilidade às designers até então marginalizadas.

Estes três casos, articulados numa linha temporal de continuidade, permitem observar a evolução do debate feminista no design gráfico em Portugal, desde as primeiras abordagens pioneiras até às propostas contemporâneas de revisão crítica e visibilidade, evidenciando a relevância de integrar estas perspetivas na construção de uma história mais equitativa e representativa da disciplina.

Em síntese, a presente investigação organiza-se segundo uma linha cronológica: inicia-se com Maria Helena Souto, investigadora pioneira na área, que destaca as primeiras mulheres designers em Portugal; prossegue com Ana Lisboa, cujo enfoque recai sobre as décadas de 1960 e 1970, período em que o design se começou a afirmar como disciplina e profissão; e conclui com Isabel Duarte, que oferece uma perspetiva mais contemporânea, centrada sobretudo nas mulheres dos séculos XX e XXI.



Figura 23 – Maria Helena Souto. Fonte: Autora, 2025

8.1 Maria Helena Souto

A entrevista Maria Helena Souto, realizou-se no dia 20 de fevereiro de 2025, nas instalações da Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação (IADE). A entrevista iniciou-se com uma breve apresentação feita pela entrevistadora, de modo a confirmar algumas informações recolhidas, permitindo-nos assim conhecer melhor o percurso da autora. A entrevista integral encontra-se disponível no Apêndice I, permitindo a validação e confirmação das informações recolhidas e aqui apresentadas.

Maria Helena Souto atualmente é professora associada e investigadora em História do Design em Portugal, na Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação, que pertence à Universidade Europeia. É licenciada em História, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Após concluir a licenciatura em 1981, começou a trabalhar como docente no IADE. Para além disso, durante o seu percurso, também lecionou na Fundação Ricardo Espírito Santo e na Universidade Católica. Em 2000 concluiu o mestrado em História da Arte através da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. E em 2007 doutorou-se em Ciências da Arte na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Durante a entrevista, Souto referiu que uma das conquistas mais significativas, na sua qualidade de docente, e da qual se orgulha profundamente, foi a criação da unidade curricular de História do Design em Portugal no IADE, disciplina que ainda continua a lecionar. Até hoje esta permanece uma das poucas instituições de ensino superior a oferecer esta unidade curricular, fruto do ato criativo de Souto e do apoio institucional do IADE. A disciplina inicia-se na Exposição Universal de 1851, a primeira do género, explicando como é que nós, portugueses, chegamos até lá. Curiosamente a dissertação de mestrado de Souto é sobre Portugal nas Grande Exposições entre 1851 e 1900.

Entre 2012 e 2015 foi a investigadora responsável pelo projeto Design em Portugal 1960-1974: ações, intervenientes e repercussões do Núcleo de Arte e Arquitetura Industrial e do Núcleo de Design Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial.

Entre 2014 e 2018 esteve envolvida no projeto *Women's creativity since the Modern Movement*, sendo a investigadora representante de Portugal através do IADE. Por o projeto estar associado à universidade, contou com diversas bolseiras, assistentes de investigação, entre as quais Souto destaca Marta

Almeida Santos – designer de formação e que atualmente trabalha no Museu de Lisboa como *Communication Officer*.

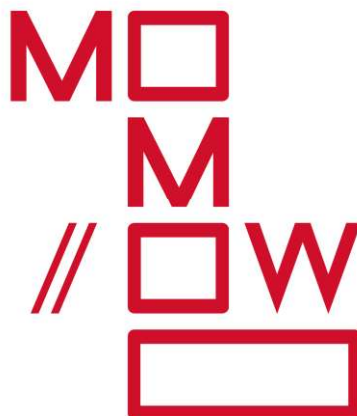


Figura 24 – Logo desenhado por Marisa Passos, vencedora do Concurso Internacional de Design MoMoWo. Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=469234375241876&set=a.469234345241879>

O convite para integrar o projeto surgiu por intermédio da colega espanhola Ana Maria Fernandez, da Universidade de Oviedo, com quem Maria Helena Souto já havia colaborado anteriormente. Ana Fernandez, por sua vez, apresentou o nome de Souto, a Emilia Garda e Caterina Franchini, que consideraram a sua inclusão na equipa. Em janeiro de 2014, reuniram-se em Turim, juntamente com colegas dos Países Baixos e da Eslovénia, formalizando a constituição da equipa para a submissão da candidatura ao projeto europeu, que viria a ser aprovado e assim nasceu o primeiro projeto dedicado ao estudo das mulheres nas áreas da arquitetura e do design.

Entre 2018 e 2022 foi investigadora no *W@ARCH.PT - Architectas em Portugal: construção da visibilidade, 1942-1986*, projeto liderado por Patrícia Santos Pedrosa – feminista, arquiteta, ativista, investigadora. É professora na Universidade da Beira Interior. Esta investigação centra-se na construção da visibilidade das mulheres arquitetas em Portugal entre 1942 e 1986, este espaço temporal inicia-se com a formação da primeira mulher arquiteta portuguesa, Maria José Estanco, até à adesão do país à Comunidade Económica Europeia e à massificação do ensino da arquitetura. Através da análise de arquivos e da recolha de testemunhos orais, o estudo procura identificar e refletir sobre o contributo das arquitetas para a

prática, a investigação e o ensino da arquitetura em Portugal, frequentemente marginalizado. (W@arch, 2017).

Figura 25 – Livro “Das Mulheres e da Arquitetura. Fragmentos, diálogos e reflexões” de Patrícia Santos Pedrosa. Fonte: https://www.linkedin.com/posts/patricia-santos-pedrosa_o-livro-das-mulheres-e-da-arquitetura-fragmentos-activity-7305693818274668544-ze2z/?originalSubdom

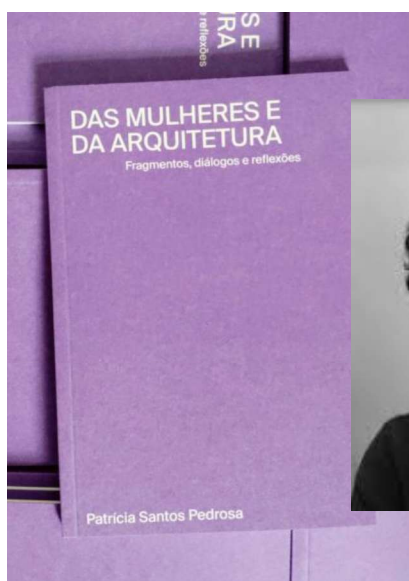


Figura 26 – Patrícia Santos Pedrosa. Fonte: <httpswww.onedaydesignchallenge.net/patricia-santos-pedrosa>

Para além das investigações mencionadas, conta com imensos artigos publicados em diversos suportes, como revistas científicas, catálogos, obras coletivas e plataformas digitais, abordando, entre outros temas, a representação das mulheres na arte e no design, trazendo assim visibilidade e reconhecimento a muitas delas.

Maria Helena Souto, durante a entrevista, destacou a influência determinante do professor Manuel Pedro Rio-Carvalho na sua trajetória académica e profissional e expressa abertamente a gratidão que tem por ele. Descreve-o como um homem muito moderno especialmente atendendo à época em que se conheceram. Rio-Carvalho foi seu professor na Universidade de Lisboa, na Faculdade de Letras, e no final da licenciatura, sabendo da consciência feminista de Souto, desafiou-a a desenvolver uma investigação sobre as mulheres na pintura portuguesa como trabalho final para a conclusão do curso, ao qual Souto se destacou pelo seu belíssimo desempenho e foi assim que surge o convite de Rio-Carvalho para que começasse a trabalhar com ele no IADE.

Iniciou então o seu percurso como docente em História da Arte sob a orientação de Manuel Rio-Carvalho. No entanto, este rapidamente propôs e implementou a unidade curricular Introdução à História do Design, incentivando Helena Souto a preparar-se para lecionar esta disciplina, pois “o futuro residia ali”.

Na época, a inclusão do termo “introdução” visava tornar a disciplina mais acessível e evitar eventuais resistências à sua implementação.

Posteriormente, Souto viria a lecionar História do Design Internacional, dedicando-se atualmente ao ensino da História do Design em Portugal, conforme anteriormente mencionado.

Foi a primeira pessoa a investigar sobre mulheres no design em Portugal, tendo desenvolvidos investigações sobre Maria Keil, Maria Helena Matos, Cristina Reis e Alda Rosa.

8.1.1 MoMoWo – Women’s creativity since the Modern Movement

O projeto de investigação MoMoWo – *Women’s Creativity since the Modern Movement* é uma iniciativa europeia que teve origem em 20 de outubro de 2014 no *Politecnico di Torino*, em Turim, Itália. Este projeto beneficiou de cofinanciamento da Comissão Europeia, através do programa *Creative Europe*, que assegurou 50% do seu financiamento. Contou com a participação de seis outros países – Portugal, Espanha, França, Países Baixos, Eslovénia e Eslováquia – através das respetivas instituições académicas: IADE – Universidade Europeia (Lisboa), *Universidad de Oviedo* (Oviedo), *Vrije Universiteit* (Amesterdão), *France Stele Institute of Art History* (Ljubljana), *Université Grenoble Alpes* (Grenoble), *Slovakia University of Technology* (Bratislava) e ainda o *Istituto Superiore sui Sistemi Territoriali per l’Innovazione* (Turim). (Bartošová & Moravčíková, 2018).

O projeto é liderado por Emilia Maria Garda e Caterina Franchini, ambas do *Politecnico di Torino*, com o apoio de um grupo de responsáveis científicas que representam os diferentes países envolvidos: Maria Helena Souto (Portugal), Ana Maria Fernández García (Espanha), Marjan Groot (Países Baixos), Helena Seražin (Eslovénia), Henrieta Moravčíková (Eslováquia) e Sara Levi Sacerdotti (Itália, através do *Istituto Superiore sui Sistemi Territoriali per l’Innovazione*). A equipa conta ainda com a participação de Alain Bonnet, representante de França e o único elemento masculino do grupo. (Bartošová & Moravčíková, 2018).

O principal objetivo da investigação é dar visibilidade ao contributo das mulheres em profissões de design, nomeadamente nos campos da arquitetura, engenharia civil,

design de interiores, paisagismo e planeamento urbano, evidenciando o impacto do trabalho feminino nestas áreas, tradicionalmente dominadas por homens, com o intuito de promover a igualdade cultural e profissional, mas também incentivar mulheres a valorizarem o seu trabalho. (Dan et. Al.,2017).

A investigação assenta sob a seguinte questão: “O que é que podemos aprender com as mulheres pioneiras europeias para podermos melhorar as conquistas profissionais das mulheres na arquitetura e no design na atualidade?”¹⁶ (Dan et. al., 2017, para.7).

Tal como o próprio nome indica, a investigação tem início no Movimento Moderno, um período de grande efervescência cultural, mas também de rutura social e política, que constituiu um marco na emancipação feminina. Partindo da Europa em 1918 a investigação procura estabelecer uma ligação entre as mulheres do passado, presente e futuro, promovendo o reconhecimento do seu contributo ao longo do tempo. A falta de reconhecimento do trabalho das mulheres não se limita ao público em geral, mas também se verifica entre profissionais e académicos. (Dan et. al., 2017).

O MoMoWo propõe-se a compreender quais os obstáculos que as mulheres ainda enfrentam na busca pela igualdade profissional no mundo do design. Além de preservar e divulgar o seu legado, pretende criar uma rede internacional de conhecimento e competências para inspirar novas gerações. Os resultados obtidos com a investigação indicam que a sub-representação das mulheres nestas áreas ainda persistem, por isso ressalta a importância de promover o reconhecimento das criações femininas, com o intuito de aumentar a visibilidade, produtividade e realização profissional das mulheres na área. (Dan et. al., 2017).

No âmbito deste projeto, foram produzidas diversas publicações.

A primeira obra trata-se de um catálogo, intitulado MoMoWo – *100 Works in 100 Years: European Women in Architecture and Design (1918-2018)*, publicado em 2016, inclui uma introdução da investigadora Caterina Franchini, na qual são apresentadas as principais iniciativas do projeto. Entre estas, destacam-se a criação

¹⁶ Tradução Livre. No original: “What can be learned from European pioneer women so as to improve women current professional achievements in architecture and design?” Dan et. al, 2017, para.7.

de uma base de dados sobre arquitetas, engenheiras e designers ativas desde 1918, o desenvolvimento de itinerários culturais, a realização de uma exposição itinerante internacional, simpósios, publicações científicas e concursos internacionais para promover a identidade visual do projeto e a produção de reportagens fotográficas sobre espaços projetados por mulheres. Adicionalmente, o projeto organizou dias abertos em estúdios de profissionais femininas, no contexto das comemorações do Dia Internacional da Mulher, com o objetivo de fomentar o *networking*, incentivar a transferência de conhecimento intergeracional e valorizar o contributo das mulheres nos setores da arquitetura, engenharia e design. (Franchini et. al., 2016).



Figura 27 – Capa do Livro " MoMoWo - 100 Works in 100 Years. European Women in Architecture and Design. 1918-2018", 2016. Fonte: Digitalizado pela Autora.

Este catálogo reúne e divulga os conteúdos da Exposição Itinerante Internacional, uma das principais estratégias de disseminação do projeto MoMoWo. A exposição percorreu diversas cidades parceiras, incluindo Oviedo, Lisboa, Grenoble, Amesterdão, Ljubljana e Turim, expandindo-se posteriormente para outros locais. (Franchini et. al., 2016).

A pesquisa que deu origem à exposição encontra-se dividida em 4 períodos temporais relacionados com mudanças culturais, sociais e políticas: o primeiro período entre 1918 a 1945 marca a entrada oficial das mulheres nas áreas da construção e de design, ainda que de forma esporádica; o segundo período entre 1946 a 1968 destaca-se pelo aumento significativo de mulheres nestas profissões, especialmente no período pós-guerra; o terceiro período entre 1969 a 1989 caracteriza-se por uma produção significativa, impulsionada pelos movimentos feministas e pelas transformações sociais de 1968; e o quarto período entre 1989 a 2018 que reflete as oportunidades criadas pela globalização e pela queda dos regimes socialistas na Europa de Leste. (Franchini et. al., 2016).

O catálogo visa promover e difundir o património cultural europeu gerado por mulheres, e à época do seu lançamento encontrava-se disponível gratuitamente na exposição e em bibliotecas especializadas, atualmente pode ser encontrado no *site* oficial do projeto.

Aqui podemos ainda encontrar o Chronomomowo, uma infografia concebida para compreender a atividade das arquitetas, designers e engenheiras civis europeias entre 1918 e 2018. Esta linha temporal reflete a evolução da visibilidade profissional das mulheres e evidencia as conquistas individuais.

O nome Chronos remete para o deus grego associado ao tempo e representado na mitologia romana por Saturno. A obra Saturno Devorando seu Filho, de Francisco de Goya, é mencionada como uma alegoria da passagem do tempo e dos desafios históricos enfrentados pelas mulheres na Europa. (García et. al., 2016).

O Chronomomowo estrutura-se em duas vertentes históricas: A parte inferior da infografia resume as principais conquistas das mulheres europeias em áreas como política, sociedade, cultura, ciência, educação e desporto; A parte superior destaca momentos-chave na trajetória de arquitetas e designers, incluindo o acesso à educação superior, prémios, associações profissionais e obras de referência. (Franchini et. al., 2016).

Outra importante publicação desta investigação, que complementa o catálogo é: *MoMoWo – Women – Architecture & Design Itineraries across Europe* publicada também em 2016. É um itinerário turístico-cultural que abrange quatro cidades, Barcelona, Lisboa, Paris e Turim; e dois países, Países Baixos e Eslovénia. O guia apresenta dezoito percursos, para descobrir a

criatividade feminina nos campos da arquitetura e do design, destacando a contribuição das mulheres para o património cultural europeu do séc. XX e XXI. As obras selecionadas abrangem uma variedade de tipologias, como edifícios residenciais, industriais, educacionais, religiosos, comerciais, centros de saúde, cinemas, museus, estádios e jardins. A seleção foi feita com base na proximidade das obras, permitindo que os visitantes possam percorrer os trajetos a pé, de bicicleta ou transporte público. A acessibilidade também foi um critério essencial, o que resultou na exclusão de interiores privados, mesmo que relevantes na arquitetura contemporânea. Além disso, para garantir uma representatividade ampla de mulheres profissionais, limitou-se o número de obras de cada autora, dando destaque a arquitetas e designers menos conhecidas, mas de grande qualidade. (Sacerdotti et. al., 2016).

Figura 28 – Capa do livro “MoMoWo – Women – Architecture & Design Itineraries across Europe”, 2016. Fonte: Digitalizado pela Autora.



Figura 29 – Separador “Lisboa” do livro “MoMoWo – Women – Architecture & Design Itineraries across Europe”, 2016. Fonte: Digitalizado pela Autora.

Esta publicação tornou-se no primeiro guia dedicado exclusivamente às obras de mulheres na arquitetura e no design na Europa, com o objetivo de sensibilizar o público e fornecer informações sobre a acessibilidade a edifícios e obras criadas por mulheres, quer individualmente, quer em

colaboração. Foi pensado e elaborado para o público no geral, incluindo assim, turistas, visitantes locais, famílias e jovens, além de servir como referência para estudantes, académicos, arquitetos e designers.

O turismo tornou-se, para muitas economias regionais, um modelo de desenvolvimento capaz de revitalizar territórios em crise. Valorizar o património cultural não se limita a preservar e proteger, mas envolve também transformá-lo em um recurso sustentável de rendimento. Para além da venda de bilhetes e livros, é crucial considerar o impacto em setores como transportes, restauração, comércio e alojamento. Foi com essa abordagem que desenvolveram um guia sobre arquitetura feminina, e para atender a um público global e diversificado, a oferta precisou de ser variada, conforme exigido pelo programa *Creative Europe*. Além disso, o guia foi estruturado para incentivar estadias mais longas, permitindo que os turistas explorassem os destinos de maneira mais imersiva e contribuíssem para o desenvolvimento económico dos territórios visitados. (Sacerdotti et. al., 2016).

O guia recebeu diversos prémios e reconhecimentos, incluindo o *EU Mies van der Rohe Award*, o *EU Prize for Contemporary Architecture*, o *EU Prize for Housing* e o *Leading European Architects Forum – LEAF Award*. (Sacerdotti et. al., 2016).

Cada uma das cidades e países aqui representados selecionaram uma mulher pioneira para enquadrarem no seu itinerário. Em Portugal, Souto, selecionou Maria Keil como figura emblemática de Portugal, destacando a sua trajetória multifacetada e o seu contributo inovador no panorama artístico e do design nacional. A escolha baseou-se não só na relevância histórica da obra de Keil, como também na sua visibilidade simbólica enquanto mulher pioneira. Um dos principais projetos de Keil destacados por Souto é o painel **O Mar** na Avenida Infante Santo, em Lisboa.

Maria Keil, estudou pintura, na Escola de Belas-Artes de Lisboa, mas rapidamente se expandiu para outras áreas artísticas, tendo sido a pioneira design gráfica e na publicidade em Portugal. Para além de designer gráfica, Keil era também ilustradora, cenógrafa, figurinista, designer de mobiliário, mas a mais marcante terá sido o design de azulejos. (Souto, 2016a).

Fez parte do Estúdio Técnico de Publicidade, onde se destacando como a primeira mulher a colaborar em projetos inovadores de design gráfico para a publicidade em Portugal. Entre 1942 e anos seguintes, criou diversos anúncios para a marca de

lingerie Pompadour, caracterizados por um humor subtil que se tornou a sua assinatura. (Souto, 2016a).

Procurou sempre a rejeitar da divisão entre “artes maiores” e “artes menores”, explorando múltiplas linguagens artísticas, como o design gráfico, a cenografia e ao design de interiores. Contudo, foi na azulejaria que encontrou o seu campo de experimentação mais expressivo. O painel **O Mar** constitui um exemplo paradigmático dessa pesquisa visual, onde Keil utiliza motivos geométricos triangulares que se multiplicam em composições dinâmicas de grande impacto estético. Este trabalho, fortemente influenciado pela Op Art ou arte ótica, não só afirma a modernidade da sua linguagem artística, como abre caminho para o núcleo central da sua produção cerâmica como as emblemáticas estações do Metropolitano de Lisboa. (Souto, 2016b).



Figura 30 – Painel "O Mar", de Maria Keil. Fonte: Maria Rebelo, <https://saltofportugal.com/tag/maria-keil/>

Em 2018, foram publicados mais dois livros – MoMoWo – *Women's Creativity since the Modern Movement (1918-2018): Toward a New Perception and Reception* e MoMoWo – *Women's Creativity Since the Modern Movement: An European Heritage* – que representaram o culminar de quatro anos de investigação. Para alcançar este resultado, procedeu-se à recolha de dados biográficos e à documentação das obras femininas, realizada pelas equipas multidisciplinares ao longo das diversas fases do projeto. Entre estas fases, destacam-se a Exposição Internacional Itinerante, o itinerário turístico, três

conferências internacionais sobre mulheres na arquitetura e engenharia civil (em Leiden, 2015; Ljubljana, 2016; Oviedo, 2017) e o *Simpósio Women's Creativity since the Modern Movement (1918 – 2018)*, realizado no *Politecnico di Torino* em 2018. (Franchini & Garda, 2018; Seražin, et. al., 2018).

A obra *MoMoWo – Women's Creativity since the Modern Movement (1918-2018): Toward a New Perception* organiza-se em sete capítulos, garantindo um equilíbrio temático que proporciona uma visão abrangente da investigação académica e da experiência profissional no domínio. Explora diversas disciplinas e metodologias, abarcando a história das profissões, a historiografia, a teoria da arquitetura e do design, bem como os processos de proteção e conservação do património arquitetónico e do design de interiores. Reúne 142 artigos elaborados por 193 investigadores oriundos de 35 países, com contributos provenientes de várias regiões, nomeadamente da Europa, Ásia e América. (Seražin, et. al., 2018).

O projeto tem uma perspetiva dinâmica, prevendo a continuidade das suas atividades para além do período de financiamento europeu, contribuindo, assim, para uma sociedade mais equitativa e inclusiva.

Segundo Souto, o desenvolvimento do *site* – www.momowo.eu – decorreu com desafios e conquistas, mas foi, no geral, um processo muito positivo. A plataforma foi bem acolhida e assumiu-se, desde o início, que deveria manter-se ativa. Apesar da investigação e as suas atividades terem terminado em 2018, Maria Helena Souto, tomou para si que o *site* nunca iria encerrar, ao contrário do que acontece habitualmente, onde os *sites* são encerrados após o término dos projetos, a decisão foi garantir a sua continuidade, assegurando atualizações sempre que possível. Embora Souto reconheça que, nos últimos anos, não tem conseguido dedicar-lhe a mesma atenção, a plataforma permanece aberta e disponível para futuras contribuições, consolidando a memória e os resultados do projeto.

8.1.2 A Exposição Itinerante

A exposição itinerante divide-se em duas secções, a exterior e a interior, e destinava-se tanto a especialistas como ao público em geral. A secção exterior foi concebida para espaços públicos urbanos, enquanto a secção interior incluía uma exposição digital interativa, baseada nos primeiros resultados da base de dados

MoMoWo – *100 Works in 100 Years: European Women in Architecture and Design (1918-2018)*. Esta base documentava a trajetória de mulheres arquitetas, engenheiras civis, designers e urbanistas, incluindo figuras amplamente reconhecidas como as menos conhecidas, abrangendo diferentes períodos históricos desde 1918 até à atualidade. (Franchini, et. al. 2016).

A exposição interior apresentava 100 obras de mulheres de 26 países nas áreas já referidas anteriormente e o Chronomomowo. Além disso, integra os itinerários turísticos-culturais, que promove 125 obras de mulheres arquitetas e designers das cidades referidas anteriormente. A exposição externa incluía os projetos vencedores do Concurso Internacional de Fotografia, que retratam casas projetadas por mulheres para si mesmas e suas famílias, evidenciando a relação entre vida doméstica e prática profissional. (IADE-U & Souto, 2016).

Em Portugal e sob a coordenação de Maria Helena Souto, estas exposições estiveram em exibição entre 15 de setembro e 31 de outubro de 2016, a exposição interna na Fundação Portuguesa das Comunicações e a externa no Largo Vitorino Damásio, ambos em Lisboa. (IADE-U & Souto, 2016).



Figura 31 e 32 – Exposição itinerante do MoMoWo, no Largo Vitorino Damásio, em Lisboa, 2016.
Fonte: <http://www.momowo.eu/activities/travellingexhibition/travellingexhibition-lisbon/>



Figura 33 – Ana Lisboa. Fonte: Autora, 2025.

8.2 Ana Lisboa

A entrevista a Ana Lisboa, realizou-se no dia 29 de janeiro de 2025, em regime *online*, através do *Google Meet*. A entrevista iniciou-se com uma breve apresentação feita pela própria, permitindo-nos conhecer melhor o seu percurso. A entrevista integral encontra-se disponível no Apêndice II, permitindo a validação e confirmação das informações recolhidas e aqui apresentadas.

Ana Lisboa licenciou-se em 2004 em Design Gráfico e Multimédia, pela Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha do Politécnico de Leiria. Na época decorria a transição do Processo de Bolonha e por esse motivo, assim que concluiu o quarto ano de ensino superior encontrou-se oficialmente licenciada.

Entrou no mercado de trabalho através de estágios em agências de publicidade, onde criava identidades visuais, embalagens e anúncios para revistas. De seguida trabalhou para uma agência de sapatos, a Cubanas, onde desenvolveu diversos catálogos interativos.

Ao longo da sua carreira, Ana Lisboa trabalhou sempre entre Lisboa e Leiria, em áreas como design gráfico e multimédia. Paralelamente, dedicou-se também ao ensino e à formação, lecionando disciplinas de design e programas da Adobe em diversas instituições, como a *Flag*, a Escola Profissional Galileu em Leiria, o CENCAL e a Megaexpansão nas Caldas da Rainha, mas que deixou de existir.

Mais tarde, integrou uma empresa francesa de tecnologia, a MD3, onde permaneceu durante nove anos e foi aí que consolidou a sua experiência, aprofundando os seus conhecimentos em design gráfico e design de produto, principalmente produto digital. Durante este período, assumiu funções de liderança, coordenando equipas de design, marketing e desenvolvimento.

Ao mesmo tempo que trabalhava para a MD3, Ana Lisboa decidiu voltar a estudar, pois sentia que tinha sido afetada negativamente pela transição do Processo de Bolonha e quis aprofundar os seus conhecimentos académicos, ingressando no mestrado em Design de Imagem na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (FBAUP).

Atualmente, Ana Lisboa trabalha numa *start-up*, onde desempenha um papel multidisciplinar, trabalha em áreas como

o design de produto, marketing e design de comunicação, videografia e *motion* design. A diversidade da sua experiência profissional permitiu-lhe adquirir uma visão abrangente do design, combinando competências técnicas com uma abordagem estratégica.

8.2.1 As Mulheres no Design Gráfico em Portugal – Preservação da Memória Coletiva de Alda Rosa e Cristina Reis.

As Mulheres no Design Gráfico em Portugal – Preservação da Memória Coletiva de Alda Rosa e Cristina Reis, é a dissertação académica de Ana Luísa Cadima Lisboa (2020), para a conclusão do mestrado em Design de Imagem, pela FBAUP. Esta investigação propõe-se a explorar e valorizar o contributo das mulheres designers portuguesas na história do design gráfico, com especial enfoque nas décadas de 1960 e 1970. A autora procurou responder a questões centrais como:

“Qual a razão da invisibilidade das mulheres na História do Design Gráfico, em Portugal? De que forma conseguiram as mulheres ter um papel ativo no Design Gráfico em Portugal? Quem são as primeiras mulheres com formação superior em Design na História do Design Gráfico português?” (p. 17).

A dissertação de Ana Lisboa partiu de uma inquietação pessoal: a ausência de referências femininas portuguesas no âmbito académicos e nos discursos historiográficos. Durante a pesquisa para a sua dissertação, Lisboa identificou a escassez de documentação sobre designers gráficas portuguesas e decidiu explorar este tema através de um levantamento exaustivo das profissionais que marcaram a história do design no país.

A investigação incidiu, sobretudo, nos anos 60, quando a disciplina do design se começou a consolidar em Portugal. Para este projeto, entrevistou diversas designers, tendo se focado principalmente nas designers Alda Rosa e Cristina Reis, duas figuras pioneiras da terceira geração de designers portuguesas.

Esta invisibilidade feminina no discurso académico e cultural motivou Lisboa (2020) a procurar evidenciar o papel social e profissional das designers, destacando as suas trajetórias individuais e metodologias de trabalho.

Apesar do crescente destaque internacional dado ao papel das mulheres no design, em Portugal persistem diversas lacunas

significativas na sua representação e reconhecimento, tanto na literatura como no ensino académico. O estudo parte da necessidade de compreender as condições em que as mulheres designers gráficas exerceram a sua atividade, de modo a construir uma narrativa histórica mais inclusiva e representativa. (Lisboa, 2020).

Assim, podemos afirmar que esta investigação teve como objetivos valorizar e integrar o trabalho de mulheres designers na História do Design Gráfico em Portugal, contribuindo para o reconhecimento de memórias coletivas significativas, para o conhecimento académico e para a cultura nacional. (Lisboa, 2020).

Durante o processo de investigação para a dissertação de Ana Lisboa, uma das suas maiores dificuldades foi a obtenção de espólio e testemunhos. Encontrar documentação escrita que relatasse o trabalho destas designers evidenciou a invisibilidade histórica das mulheres na profissão, pois eram praticamente inexistentes ou de difícil acesso. A maior parte dos dados recolhidos pela autora foram conseguidos através de testemunhos. Entrevistou a Alda Rosa, a Cristina Reis, a Bárbara Coutinho, a Maria Helena Souto, a Assunção Cordovil e a Rita Fior. Contudo, existem sim informações em alguns museus como o Museu da Gulbenkian e em bibliotecas como a Biblioteca da Faculdade das Belas-Artes da Universidade de Lisboa onde Alda Rosa e Cristina Reis estudaram, mas que à época se chamava Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa.

A dissertação de Lisboa tem sido amplamente referenciada e partilhada em contextos académicos e profissionais, tanto em Portugal como no estrangeiro, servindo como recurso para outras investigações e projetos relacionados com o design e a história das mulheres.

8.2.2 WGD – PT

Lisboa procurou contrariar esta realidade que dificultou o seu processo de investigação ao partilhar as suas descobertas. A autora desenvolveu um *website* cujo título é: *Women in Graphic Design, Portugal*, com o domínio *www.wgd-pt.com*. (Lisboa, 2020).

O *website* existe tanto em português como em inglês, de forma a facilitar a sua disseminação.

Na página inicial existe uma hiperligação direta para a bibliografia das designers em estudo **Alda Rosa** e **Cristina Reis** e onde se encontram destacados trabalhos que não tiveram oportunidade de serem incluídos na dissertação. No topo desta mesma página encontra-se um menu de navegação principal composto por 3 secções: “**Sobre**”, “**Designers**” e “**Contactos**”. (WGD/PT, 2025).



Figura 34 – Página principal do website "WGD/PT", de Ana Lisboa, 2020.
Fonte: <https://wgd-pt.com/pt/>.

Na secção Sobre é apresentado um enquadramento teórico que reflete as motivações do projeto onde a autora evidencia as preocupações centrais do projeto, sublinhando a persistente invisibilidade das mulheres na historiografia do design gráfico. (WGD/PT, 2025).

“Apesar das tentativas de muitos historiadores do Design Gráfico, bem como grande parte da literatura existente, a questão do reconhecimento das mulheres no Design e da sua própria profissionalização continua a ser motivo de preocupação, provocando falta de consenso sobre a prática da disciplina, tanto na comunidade académica como no público em geral. O Design Gráfico continua a lutar com questões de reconhecimento, profissionalização e inclusão das mulheres na disciplina, assim como a falta de literatura onde as mulheres são protagonistas da História.” (WGD/PT, 2025).

Na secção Designers podemos encontrar uma lista composta por nomes de várias mulheres designers gráficas portuguesas. Entre os nomes referidos anteriormente encontramos Madalena Figueiredo, Margarida D’Orey, Beatriz Gentil Batarda, Maria José Beldock, Ana Filipa Tainha, Carolina Cotrim, Conceição Espinho, Isabel Pyrrait, Regina Andrade, Amaryllis de Smet, Assunção Cordovil e Salette Tavares Brandão. Esta seleção, segundo Lisboa

(2020), visa destacar biografias que ainda permanecem por documentar, com o objetivo de incentivar outros investigadores a aprofundarem o tema e a darem continuidade ao trabalho iniciado. (WGD/PT, 2025).

Apesar de Lisboa conter espólio de algumas das mulheres referidas, o *site* acabou por não ter continuidade devido à escassez de tempo da autora, ainda assim permanece uma oportunidade em aberto para o futuro de Ana Lisboa.

Um dos aspetos mais surpreendentes durante a investigação e evidenciados por Ana Lisboa na entrevista foi a constatação de que o meio do design gráfico em Portugal, afinal, é relativamente pequeno e interligado. As relações entre figuras proeminentes, muitas vezes desconhecidas do grande público, revelam redes de proximidade que contribuem para a compreensão mais profunda do campo.

No entanto, para além dessas conexões surpreendentes, Ana Lisboa sublinhou de forma particularmente significativa a forma como as mulheres eram, em geral, menos incentivadas do que os homens a assumir protagonismo ou a dar visibilidade ao seu trabalho, o que era revelador de uma cultura profissional em que a autoria feminina era frequentemente invisibilizada. Muitas mulheres designers, sentiam-se realizadas apenas pelo ato de trabalhar, sem exigirem reconhecimento público.

Contudo, esta não era uma realidade homogénea. Existiam perfis distintos dentro do universo feminino do design gráfico português da época. Como por exemplo, Alda Rosa que gostava de se destacar e gostava de ver o seu nome nos seus trabalhos. Segundo Lisboa, este desejo de reconhecimento está diretamente relacionado com a sua trajetória profissional, marcada por uma forte presença em instituições públicas, como o INII, por ter batalhado mais do que os seus pares para obter reconhecimento. Além destes fatores, Alda Rosa nunca casou, o que poderá ter-lhe permitido uma dedicação mais exclusiva à sua carreira.

Durante a entrevista o tema do casamento e da família foram abordados, na forma como algumas mulheres equilibraram a carreira com as exigências da vida familiar. Segundo Lisboa, o tempo que as mulheres acabam a dedicar aos filhos e à família, acaba por a limitar um pouco nos seus trabalhos, pois estas acabam por ter menos tempo disponível para se dedicarem aos seus projetos e por consequência a acabam a ter menos destaque do que os homens.

Durante a entrevista, Ana Lisboa, chegou a afirmar o seguinte: “Eu acho que tudo o que está feito agora é feito por mulheres, não vejo homens com este interesse vejo muito mais mulheres com este interesse.”

Ana Lisboa reconhece que, atualmente, existe um esforço mais visível no sentido de reconhecer e dar visibilidade ao trabalho das mulheres no design gráfico. Sublinha que esse movimento de recuperação e valorização histórica tem sido, sobretudo, protagonizado por mulheres – designers, investigadoras e críticas – que procuram dar continuidade ao trabalho iniciado por feministas nas décadas de 1960 e 1970. À semelhança do que acontecia nessas décadas, são também agora as mulheres que se dedicam a resgatar as histórias e contribuições de outras mulheres, não apenas para lhes dar o devido destaque, mas também por uma motivação de identificação e representatividade.

Ana Lisboa reflete sobre a invisibilidade histórica das mulheres no design gráfico, reconhecendo que essa omissão resulta, em grande parte, das condições sociais e profissionais que moldaram a produção historiográfica. Segundo a entrevistada, durante décadas, foram maioritariamente homens a ocupar os cargos de professores, historiadores e críticos, o que levou a que fossem também eles os responsáveis por escrever a história – naturalmente centrada nos protagonistas masculinos mais visíveis na altura. As mulheres, quando referidas, surgiam apenas em “notas de rodapé”.

É através da iniciativa feminina que este processo tem avançado. Embora existam exceções, como o trabalho de Mário Moura – crítico e professor.

Apesar do impacto positivo da sua investigação, Ana Lisboa reconhece que o trabalho de visibilidade das designers portuguesas está longe de estar concluído.

A sua investigação revelou que a história do design em Portugal foi, durante muito tempo, contada predominantemente por homens, o que contribuiu para a exclusão das mulheres do discurso historiográfico.

Uma das soluções apontada por Ana Lisboa para combater esta invisibilidade passa pela criação de bibliografias sobre designers femininas, pela implementação de estudos sobre este tema nas escolas e pelo incentivo a que mais mulheres e homens contribuam para reescrever a história do design de forma mais equitativa. O seu trabalho destaca-se como um passo significativo

nesse sentido, fornecendo um contributo valioso para a construção de uma narrativa mais justa e abrangente sobre o papel das mulheres no design gráfico em Portugal.



Figura 35 – Isabel Duarte. Fonte: Autora, 2025.

8.3 Isabel Duarte

A entrevista a Isabel Duarte, realizou-se no dia 23 de janeiro de 2025, através de uma plataforma *online* – *Google Meet*. A entrevista iniciou-se com uma breve apresentação feita pela entrevistadora, de modo a confirmar algumas informações recolhidas, permitindo-nos assim conhecer melhor o percurso da autora. A entrevista integral encontra-se disponível no Apêndice III, permitindo a validação e confirmação das informações recolhidas e aqui apresentadas.

Isabel Duarte licenciou-se em Design de Comunicação pela Universidade do Porto em 2008 e, em 2011, concluiu o mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais na mesma instituição, com a dissertação *Publicação Independente: auto-edição e discurso crítico sobre design gráfico*. Entre 2020 e 2021, realizou duas especializações na plataforma *Futures*, uma em *Feminist Design Writing* e outra em *História do Design Gráfico*. Atualmente, é doutoranda em *História do Design* na Universidade de Brighton, no Reino Unido.

Iniciou a sua carreira em 2008 como coeditora e codiretora de arte da revista independente *Voca*, em colaboração com Maria João Macedo. Em 2011, mudou-se para o Reino Unido, onde trabalhou como designer gráfica e editorial em diversos estúdios e revistas – como a *Eye Magazine* – e ainda num jornal, atualmente conhecido como *The Telegraph*.

Em 2020, fundou o projeto *Errata*, dedicado à investigação sobre a visibilidade das mulheres na história do design gráfico português. O projeto, inicialmente concebido como uma exposição, expandiu-se para publicações, *podcasts* e permanece como a base do seu doutoramento.

Paralelamente, Isabel Duarte tem desenvolvido uma atividade consistente de difusão e reflexão crítica: participou como oradora em diversas conferências, lecionou workshops, foi coorganizadora do Festival *Etceteras 2024* e, recentemente, publicou um artigo dedicado às capas de discos da designer Fátima Rolo Duarte.

Isabel Duarte reconhece que apenas após o início do projeto *Errata* e da sua conseqüente consciência feminista conseguiu reavaliar o seu percurso académico e profissional. Refere que esse processo de tomada de consciência começou quando vivia no Reino Unido, momento em que ponderava a possibilidade de ter filhos e se confrontou com a realidade de

que a maternidade podia implicar uma interrupção significativa da carreira, em contraste com a situação em Portugal, onde a necessidade económica leva as mulheres a regressar mais rapidamente ao trabalho.

Esse despertar levou-a a revisitar a sua formação académica e a reconhecer a ausência de referências a mulheres designers durante os estudos, no entanto, quando olhava ao ser redor, deparava-se com turmas compostas maioritariamente por mulheres.

Nas suas próprias palavras, Isabel Duarte afirmou:

“Eu na altura entendi isso como sendo uma tendência contemporânea porque hoje me dá há mais raparigas a ir para o ensino superior do que rapazes. No entanto, quando comecei a falar com mulheres da idade da Alda Rosa, da idade da Assunção Cordovil, (...) elas mesmo estavam rodeadas de mulheres, nos espaços de trabalho e nos cursos que fizeram.”

Duarte começou a questionar os critérios que moldavam a ideia de sucesso na área do design, marcada por uma historiografia dominada por homens. Paralelamente, começou a procurar referências femininas, lendo sobretudo autoras mulheres e almejava trabalhar em estúdios dirigidos por mulheres, algo raro mesmo no contexto britânico.

Este percurso pessoal cruzou-se com a investigação que deu origem ao *Errata*, ao perceber que a invisibilidade das mulheres não se devia à sua ausência na prática do design, mas sim a processos posteriores de exclusão historiográfica. Embora durante o Estado Novo o papel da mulher estivesse mais associado ao espaço doméstico, já durante esse período muitas mulheres frequentavam cursos de design e trabalhavam em áreas gráficas. No entanto, foram sistematicamente marginalizadas nas narrativas oficiais, resultado de escolhas feitas por quem constrói a história e define os cânones da disciplina.

Isabel Duarte continua a afirmar-se como designer, apesar de atualmente seguir uma prática mais de investigação, o seu envolvimento crescente com a investigação levou-a a afastar-se da prática profissional em estúdios e a dedicar-se ao estudo crítico da história do design. Sublinha que essa mudança lhe permitiu questionar a definição tradicional de carreira de sucesso na disciplina, frequentemente associada com a produção de artefactos visuais e a valorização de percursos autorais.

Para Duarte, esta visão de carreira de sucesso que lhe foi oferecida enquanto estudante invisibiliza outras trajetórias igualmente relevantes, como as ligadas à investigação, à escrita, à docência ou à gestão de estúdios. Nesse sentido, considera que a sua escolha constituiu também uma forma de ampliar o entendimento do que significa ser designer, encontrando um espaço menos marcado por desigualdades de género. Durante a entrevista, a autora afirmou:

“Se calhar é mais fácil fazer um livro sobre um designer que esteja povoado com estas imagens, destes objetos gráficos, do que fazer um livro sobre uma designer que tenha um papel maioritariamente de gestão de equipa ou gestão de estúdio (...), acho que também os professores acabam por dar esses exemplos porque são os exemplos que estão documentados e são mais fáceis de aceder.”

Por este motivo, Duarte defende a necessidade de repensar profundamente as noções de sucesso e de representatividade no campo do design, de modo a reconhecer a diversidade de percursos existentes.

Durante a entrevista, Isabel Duarte sublinha que a mudança no campo do design exige uma transformação das práticas contemporâneas, nomeadamente na forma como os profissionais pensam, arquivam e fazem circular o seu trabalho, bem como no modo como este é recebido por instituições como museus. Reconhece que, apesar de se mover num meio politicamente atento às questões de género, a realidade mais ampla continua a revelar a marginalização das mulheres, tanto em conferências como nos currículos académicos, que permanecem centrados em narrativas modernistas e num cânone marcadamente masculino. Duarte aponta ainda a resistência de alguns designers em questionar noções como “sucesso” e “autoria”, por receio de fragilizar os percursos que legitimam as suas carreiras e afirmou ainda:

“É preciso ter algum cuidado, para que este trabalho não seja um trabalho de ódio, porque não é essa a minha intenção. (...) Mas num mundo em que predominantemente, só dá voz a homens, porque não ter um que só dá voz a mulheres. (...). Mas a minha intenção não é a de criar mais exclusão, mais enviesamento, pelo contrário, é uma intenção em abrir mais o espectro, e haver mais inclusão e acho que uma coisa não quer dizer a outra. Valorizar mulheres não quer dizer desvalorizar homens.”

Contudo, rejeita completamente a ideia de que o seu trabalho se traduza em exclusão ou hostilidade para com os homens, esclarecendo que o objetivo do projeto – nomeadamente o *podcast*, que dá voz exclusivamente a mulheres – é ampliar a representatividade feminina e promover a inclusão, não desvalorizar o contributo masculino.

8.3.1 Errata



Figura 36 – Logo da "Errata", criado por Isabel Duarte e Olinda Martins.
Fonte: <https://www.errata.design/media/Errata%20Catalogue%20WebVersion.pdf>

O projeto *Errata*, é um projeto multidisciplinar. Começou em 2020, com uma proposta de Isabel Duarte e Olinda Martins, ao Criatório – um programa de financiamento que contribui para atividades artísticas e agentes culturais multidisciplinares, anualmente no Porto, através de um concurso público – que consistia numa exposição sobre 4 mulheres, Maria Keil, Alda Rosa, Cristina Reis e Cândida Ruivo, sendo o projeto das autoras selecionado e financiado pelo Criatório. Contudo, no decurso da investigação, e através do contacto com Alda Rosa e Cândida Ruivo revelou às autoras, a existência de muitas outras mulheres que haviam sido suas colegas, professoras ou alunas. Esta descoberta expandiu significativamente o projeto inicial, passando de 4 para 17 artistas representadas na exposição. (Criatório, 2020).

Olinda Martins (2021) – designer e professora – teve um papel central de curadoria na exposição no início do projeto *Errata*. Contudo, a sua intervenção acabou por ficar circunscrita a esse momento, uma vez que, após terminada a exposição, acabou por prosseguir o seu próprio trajeto académico, concluindo a sua tese de doutoramento *Arquivo Poético Portuense: da conceção do modelo a instrumento de transcrição*. Deste modo, ainda que a participação de Olinda Martins deva ser devidamente salientada, a presente investigação incide exclusivamente sobre Isabel Duarte, que assumiu a continuidade e expansão do projeto *Errata*.

Partindo de algumas questões levantadas pela historiadora Cheryl Buckley em 1986, “Onde estão as mulheres na história do design? Porque foram esquecidas as mulheres que se notabilizaram durante a sua carreira? Que mecanismos permitiram estas lacunas?”, Duarte argumenta que, apesar de existirem avanços na igualdade de género, as mulheres continuam a enfrentar barreiras sistémicas na disciplina do design, estatisticamente as mulheres continuam a ser sub-representadas em cargos de direção, eventos e em reconhecimento público. (ID-AE Studio, 2025).

A *Errata* pretende trazer um novo rumo à história do design gráfico a fim de destacar as contribuições até então ignoradas de mulheres designers em Portugal, ao mesmo tempo que perpetua os mecanismos que levaram a essas omissões. (ID-AE Studio, 2025).

O projeto *Errata* transformou-se significativamente ao longo do percurso de investigação. Inicialmente concebido como um exercício de documentação e divulgação do trabalho de mulheres designers portuguesas, através da recolha de biografias e da realização de uma exposição. Mas à medida que a autora foi refletindo sobre outras autoras feministas como Martha Scotford, Cheryl Buckley e Teal Triggs começou a ganhar uma maior consciência de que o problema não residia apenas na ausência de visibilidade de certas mulheres, mas na própria lógica do cânone que molda a história e que valoriza determinadas carreiras e práticas em detrimento de outras.

Foi a partir da investigação para a exposição que emergiu uma questão central que viria a orientar a investigação de doutoramento de Isabel Duarte: não se tratava apenas de identificar quem eram estas mulheres, mas de compreender as razões da sua marginalização histórica. A investigadora concluiu que a invisibilidade destas criadoras não decorria da ausência de contributos, mas sim dos mecanismos de escrita da própria história do design e da arte.

Ao longo da investigação a autora afirma que uma das maiores dificuldades durante o projeto acabou por se relacionar com a metodologia utilizada, na base da entrevista e da recolha oral de histórias. Isabel Duarte relata que teve de adaptar o seu discurso. Inicialmente dirigia as entrevistas de uma perspetiva mais feminista, tentando entender o modo como o patriarcado afetou diretamente a carreira das suas entrevistadas, mas acabava por receber muita resistência, pois algumas mulheres

não se reviam nessa posição de “vítimas” da opressão. Duarte explica que a palavra “feminismo” para algumas mulheres da geração de 1940 e 1950 tem uma conotação política com a qual elas não se identificam e explicou:

“Não era o meu papel destruir uma memória que elas tinham. (...) Não era o meu papel obrigá-las a verem-se dessa forma, eu tive de respeitar aprender a respeitar a história que cada pessoa quer passar, e que cada pessoa se lembra, porque obviamente a nossa memória é moldada pela nossa experiência e sobre o mesmo acontecimento pessoas diferentes hão-de ter memórias diferentes.”

Após o 25 de Abril o feminismo encontra-se associado a movimentos políticos de esquerda e nem todas as mulheres se revêem nessas ideologias. Assim a autora acabou por abandonar perguntas excessivamente orientadas por uma agenda política e adotar uma postura de maior escuta e respeito pela memória e pela forma como cada entrevistada desejava narrar a sua trajetória.

Mais tarde Duarte acabou por abrir a sua investigação para ativistas feministas onde poderia dirigir a entrevista de outra forma com uma perspetiva mais político-social.

Esse processo revelou-se longo, mas fundamental, não só pela diversidade de perspetivas recolhidas, mas também pela consciência de que a memória individual é construída a partir da experiência pessoal e do contexto histórico. Assim, Isabel Duarte reconhece que a sua aprendizagem consistiu em equilibrar a análise crítica feminista com o respeito pela voz das entrevistadas, valorizando a pluralidade de narrativas sobre o design e o papel das mulheres em Portugal no séc. XXI.

8.3.2 Exposição – *Errata*: Uma Revisão Feminista à História do design gráfico Português

Segundo Duarte, o nome do projeto deriva da sua semântica, *Errata* é “uma lista de erros corrigidos anexada a uma publicação”¹⁷ (para.20) com isto a autora espera que o seu trabalho possa funcionar “como uma “errata” à história atual do

¹⁷ Tradução Livre. No original: “(...) a list of corrected errors appended to a publication.” Duarte, 2021b, para.20.

design, mas também porque erros e revisões são centrais para a produção da história.”¹⁸ (para.20, Duarte, 2021b).

Em um artigo escrito por Isabel Duarte (2021b) para a plataforma *Futuress*, autora explica que para o contexto da exposição foram analisados os mecanismos de exclusão das mulheres na história do design e foram organizados em 3 eixos conceituais: Casa, Narrativa e Instituição.

O eixo Casa evidencia como sistemas patriarcais limitaram a atuação das mulheres, vinculando-as maioritariamente a trabalhos associados ao espaço doméstico, como ilustrações e capas de livros infantis ou educativos, prática que reforçava papéis sociais de mães e esposas. (Duarte, 2021b).

O eixo Narrativa discute a consolidação do design gráfico como profissão, cuja historiografia privilegiou narrativas lineares e heróicas centradas em figuras masculinas, marginalizando práticas multidisciplinares, colaborativas e de autoria difusa, frequentemente desempenhadas por mulheres. (Duarte, 2021b).

O eixo Instituição problematiza a exclusão de designers que atuaram de forma contínua em editoras, publicações ou em regime interno, cujas produções, por não apresentarem um estilo autoral singular e reconhecível, foram invisibilizadas nos registos históricos. (Duarte, 2021b).

A exposição decorreu entre os dias 28 de agosto de 2021 e o dia 24 de outubro do mesmo ano e esteve presente no Gabinete Gráfico da Biblioteca Municipal Almeida Garrett, no Porto, local integrado no Museu da Cidade. (ID-AE Studio, 2025).

Através da exposição foi possível trazer a público muitas mulheres que tinham sido esquecidas pela história do design gráfico. Através da relação entre os objetos, as histórias e contextos sob os quais foram produzidos, a exposição permitiu que uma parte da história que até então tinha sido desvalorizada emergisse. (ID-AE Studio, 2025).

A seleção do espaço para a exposição constituiu um processo particular. Inicialmente, estava previsto que esta se realizasse numa pequena galeria da Biblioteca Municipal do Porto, anteriormente utilizada na Bienal de Design para uma

¹⁸ Tradução Livre. No original: “(...) because we hope the work exhibited here can act as “errata” to current design history, but also because errors and revisions are central to the production of history.” Duarte, 2021b, para.20.

exposição de livros organizada por Mário Moura. Tratava-se de um espaço pequeno, mas adequado à escala inicial do projeto – dado o número limitado de materiais conhecidos sobre as quatro designers em estudo. Contudo, o local foi, entretanto, integrado no Museu da Cidade, sob a direção de Nuno Faria, que lhe atribuiu a função de Gabinete do Som, destinado a exposições de carácter áudio.

Face às diversas redefinições que iam ocorrendo no Museu da Cidade no âmbito da reestruturação da instituição a exposição acabou por ser acolhida no recém-criado Gabinete Gráfico dedicado a exposições no âmbito das artes gráficas e do desenho.

Importa salientar que esta foi a primeira exposição de Isabel Duarte e Olinda Martins, ambas com trajetórias até então pouco reconhecidas no meio. O apoio do programa Criatório conferiu alguma legitimidade ao projeto e funcionou como fator decisivo para a sua concretização, ainda que, numa fase inicial, o acervo disponível fosse reduzido e a viabilidade da proposta não estivesse totalmente comprovada.

A realização da exposição coincidiu com a Feira do Livro do Porto criando uma sinergia entre ambos, com um público interessado em publicações o que contribuiu significativamente para a visibilidade e impacto da exposição. Em soma Isabel Duarte revela ter sido uma experiência muito positiva.

Ao organizar a exposição as suas autoras estavam conscientes das omissões significativas que estavam a cometer. Não existiam mulheres negras, a seleção dos trabalhos encontrava-se centralizada entre Porto e Lisboa, e a exposição tinha um grande foco em objetos gráficos de design, como os livros, cartazes e revistas. Estas omissões não foram intencionais, são consequências da falta de recursos, da falta de informação facilmente acessível e dos prazos a que o projeto obrigava. (Duarte, 2021b).

É importante referir que estes pontos acabaram por ser corrigidos por Isabel Duarte durante a sua pesquisa para o doutoramento que podemos acompanhar através do *podcast*.

De modo a acompanhar a exposição e a preservar a memória da mesma, foi desenvolvido um catálogo, onde podemos ler uma reflexão sobre a mesma e visualizar os diversos objetos gráficos que estiveram presentes na exposição. Este catálogo atualmente encontra-se disponível online, juntamente com as diversas erratas

escritas que acompanhavam o nome de cada uma das artistas. (Duarte, 2021a).

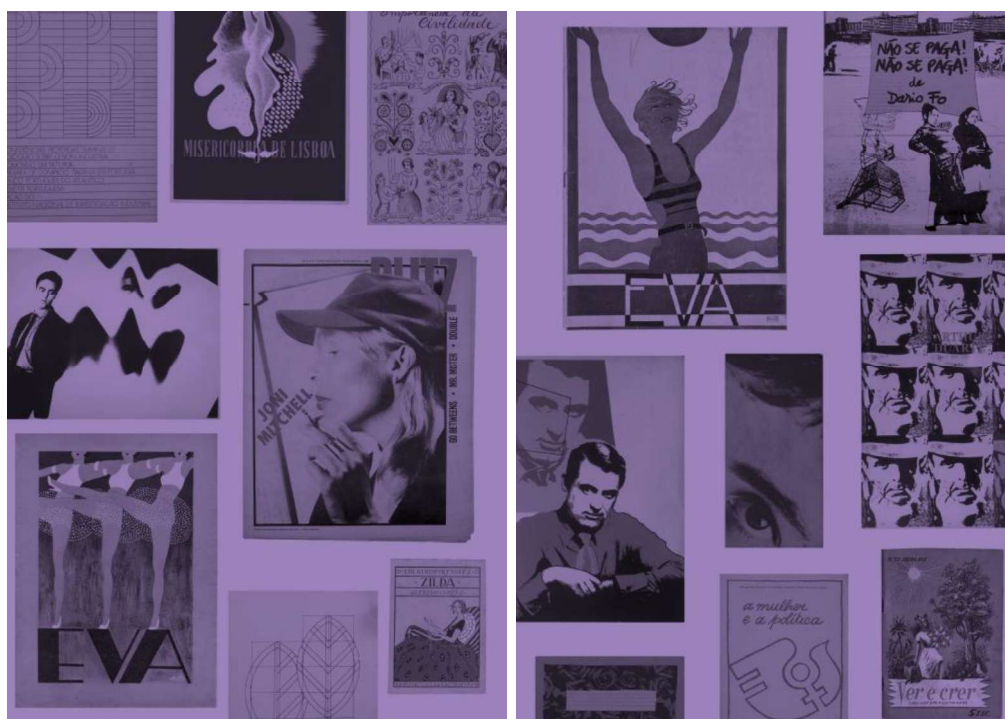


Figura 37 e 38 – Páginas retiradas do Catálogo da Exposição “Errata: Uma Revisão Feminista à História do design gráfico Português”. Fonte: <https://www.errata.design/media/Errata%20Catalogue%20WebVersion.pdf>

Apesar da cor roxa estar fortemente associada ao movimento feminista, Duarte revela que o motivo pelo qual o seu projeto assume essa tonalidade deriva de outro fator. A escolha para a identidade visual do projeto foi inspirada na capa do livro “Quem Tiver Filhas no Mundo...” de 1933, da autora Emília de Sousa Costa, com ilustrações de Raquel Roque Gameiro. Inicialmente Duarte apenas teve acesso à versão digital do livro – por conta da pandemia – e acreditava que do livro apresentava uma tonalidade roxa, contudo, mais tarde, quando teve acesso ao exemplar físico, verificou que a capa era, na realidade, azul.

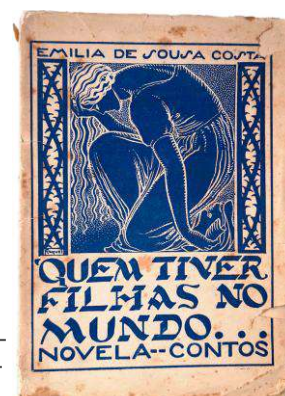


Figura 39 – Capa do livro "Quem tiver filhas no mundo... Novela--Contos", de Emília de Sousa Costa, com ilustrações de Raquel Roque Gameiro, 1933. Fonte: <https://www.dafraga.net/product-page/emilia-de-sousa-costa-quem-tiver-filhas-no-mundo-novela-contos-1933>

A opção pelo roxo resultou, assim, de um equívoco visual, amplificado pelas limitações de acesso a objetos físicos. Desta forma, a cor que veio a caracterizar o *Errata* não só reforça uma associação culturalmente estabelecida ao feminismo, mas também materializa a própria lógica do erro e da revisão, coerente com a natureza crítica e reflexiva do projeto.

Isabel Duarte sublinha que a exposição *Errata* teve um impacto transformador na sua vida profissional e pessoal, proporcionando-lhe novas oportunidades e redes de contacto. Refere que, ainda hoje, continua a receber comentários positivos de pessoas que visitaram a exposição, muitas delas de forma inesperada. Em alguns casos, o reconhecimento advém de profissionais do setor cultural, como curadores, o que evidencia o alcance do projeto.

Duarte observa que, sobretudo nos últimos anos, as questões de género têm suscitado maior atenção social e institucional, inclusive pela existência de linhas de financiamento direcionadas para projetos com enfoque na igualdade.

Até ao presente, poucas foram as críticas que Duarte recebeu relativamente à exposição, com exceção de um elemento simbólico: uma exposição dedicada a mulheres marginalizadas foi instalada num espaço pouco conhecido na altura, de acesso menos visível, quando o mesmo edifício possuía uma galeria de maior destaque. Esta situação refletiu-se em algumas críticas por parte do público, que, não conseguia localizar o espaço expositivo devido à ausência de sinalização adequada. No entanto, Duarte interpreta esta ausência de crítica construtiva também como o reflexo de uma cultura pouco desenvolvida em Portugal, sobretudo no campo do design.

Reconhece a relevância de espaços especializados de crítica – como os trabalhos de Mário Moura, de Sílvio Lorusso ou da *Revista Fazer*, dirigida por Frederico Duarte e Vera Sacchetti – mas considera-os ainda insuficientes para a consolidação de um debate crítico consistente.

Duarte recorda, igualmente, que durante a sua formação académica não existiu uma valorização significativa da crítica, quer no exercício de análise, quer no exercício de receber críticas construtivas. Essa lacuna refletiu-se na sua experiência profissional inicial, onde surgiu a dificuldade em gerir o *feedback* de clientes. Sublinha, por fim, que essa falta de retorno crítico também se faz sentir em outros projetos seus, como o *podcast*, no qual sente muitas vezes estar a comunicar “para o vácuo”,

carecendo de respostas que permitam compreender a real receção do público.

8.3.3 Podcast

Como referido anteriormente, existe ainda um *podcast* do projeto *Errata*. O *podcast* funciona como um arquivo áudio e é uma das ferramentas de investigação da autora, onde podemos encontrar diversas reflexões sobre as mulheres designers em Portugal, sobre experiências e trabalhos das entrevistadas. Teve início a 15 de maio de 2021, e os seus episódios são publicados de forma intermitente, no *site* oficial da *Errata* e no *Spotify*. Desde o seu início, Duarte, já lançou 20 episódios, onde contou com a presença de diversas mulheres designers, historiadoras, curadoras, entre elas Maria Helena Souto, Joana Baptista Costa, Mariana Leão, Gabriela do Amaral, Nina Paim, Vera Sacchetti, Emília Ferreira, Susana Carvalho, Né Santelmo, Assunção Cordovil e muitas mais. (Duarte, 2021b).

9. Síntese do Capítulo

A análise dos três estudo de casos – Maria Helena Souto, Ana Lisboa e Isabel Duarte – permite observar a forma como, em diferentes tempos e contextos, se foi consolidando um movimento crítico e feminista no design gráfico português. Embora com metodologias, escalas e suportes distintos, todos convergem no propósito de resgatar a memória das mulheres, questionar a historiografia e propor narrativas mais inclusivas e plurais para a disciplina.

O percurso de Maria Helena Souto demonstra o seu papel central na investigação e na difusão do contributo das mulheres para o design e a arquitetura, em Portugal e no contexto europeu. O seu trabalho, desenvolvido tanto em projetos nacionais como internacionais, evidencia uma trajetória marcada pela inovação académica, pela criação de disciplinas pioneiras no ensino superior e pela coordenação de iniciativas de grande impacto cultural, como o MoMoWo.

Este projeto, ao reunir equipas multidisciplinares e ao promover publicações, exposições e itinerários culturais, contribuiu de forma decisiva para a preservação da memória e para o reconhecimento do legado feminino no design e na arquitetura, incentivando ao mesmo tempo uma reflexão crítica sobre a desigualdade de género nestes domínios. O

envolvimento de Souto não só consolidou a sua relevância enquanto investigadora de referência, como também ampliou o alcance e a visibilidade das mulheres que permaneceram invisíveis nas narrativas oficiais.

Assim, o percurso de Maria Helena Souto deve ser entendido como um contributo fundamental para a redefinição da historiografia do design e da arquitetura, abrindo espaço a novas perspetivas inclusivas e a uma compreensão mais ampla do património cultural europeu. A sua atuação constitui, por isso, um exemplo paradigmático do papel transformador que a investigação académica pode assumir na promoção da igualdade de género e na valorização da diversidade de trajetórias profissionais.

Ana Lisboa, por sua vez, dá continuidade a este movimento através da sua investigação como meio de questionamento e reescrita das narrativas históricas, sobretudo no que concerne ao papel das mulheres no design gráfico em Portugal. A sua dissertação revela não apenas a ausência de referências femininas na historiografia da disciplina, mas também a importância de recuperar testemunhos, biografias e espólios que permitiram construir uma memória mais completa e representativa. O contributo de Lisboa materializa-se, igualmente, na criação de uma plataforma digital que prolonga a sua investigação e reforça a necessidade de difusão e valorização das designers portuguesas.

Apesar dos avanços alcançados, a investigação sublinha a persistência de lacunas significativas e a urgência em aprofundar o estudo das mulheres no design, quer pela via académica, quer pela integração deste conhecimento em instituições culturais e educativas. Nesse sentido, o trabalho de Ana Lisboa assume-se como um ponto de partida essencial, não apenas para consolidar a visibilidade das mulheres designers, mas também para incentivar novas abordagens críticas que promovam a equidade e o reconhecimento no campo do design gráfico. Ao resgatar vozes silenciadas, a autora contribui para uma revisão historiográfica necessária e para uma prática cultural mais justa, plural e inclusiva.

Finalmente, Isabel Duarte, com o projeto *Errata*, projeta este debate para o presente, evidenciando a necessidade de reavaliar criticamente a história do design gráfico português à luz das questões de género e da representatividade. Através da investigação, da curadoria e da disseminação multidisciplinar – exposição, catálogo, *podcast* e publicações – o projeto demonstra

que a invisibilidade das mulheres não resulta da ausência de contributos, mas sim de mecanismos de exclusão enraizados na forma como a história da disciplina tem sido escrita e legitimada.

A trajetória de Duarte revela igualmente um questionamento das noções tradicionais de autoria e de sucesso profissional, habitualmente centradas em percursos individuais e na produção de artefactos visuais de grande visibilidade. Ao propor o reconhecimento de outras dimensões – como a investigação, a docência, a escrita ou a gestão de estúdios – a *Errata* contribui para ampliar a definição do que significa ser designer, promovendo um entendimento mais inclusivo e diversificado da disciplina.

Neste sentido, o *Errata* não se limita a recuperar nomes esquecidos ou a acrescentar mulheres a uma história já estabelecida, propõe também uma revisão estrutural da narrativa do design, revelando as suas falhas, os seus enviesamentos e as suas exclusões. Envolve-se num movimento mais amplo de crítica feminista, que não visa substituir um cânone por outro, mas abrir espaço a uma multiplicidade de vozes, experiências e trajetórias. Assim, o contributo de Isabel Duarte projeta-se não apenas no plano historiográfico, mas também na transformação das práticas contemporâneas do design, oferecendo um modelo de investigação e de atuação capaz de inspirar futuras gerações de designers e investigadores.

Em conjunto, estes três estudos de casos revelam a evolução de um campo investigativo que, de forma progressiva, vem afirmando a centralidade das mulheres na história do design gráfico. O contributo de Souto, Lisboa e Duarte ultrapassa a mera recuperação de nomes esquecidos: trata-se de uma reconfiguração historiográfica que denuncia desigualdades, valoriza múltiplas trajetórias e amplia as fronteiras da disciplina. Este processo, inscrito numa perspectiva feminista, projeta-se tanto no plano académico como no cultural e profissional, constituindo um alicerce essencial para futuras investigações e para a construção de uma história do design mais justa, plural e representativa.

10. Conclusão

A análise desenvolvida ao longo desta investigação evidencia que o feminismo e o design gráfico se cruzam historicamente enquanto práticas de resistência e transformação social. Desde os primeiros manifestos feministas e publicações editoriais até às manifestações visuais do design ativista contemporâneo, constata-se que a comunicação gráfica tem desempenhado um papel fundamental na promoção da igualdade de género e na visibilidade das mulheres.

No contexto português, embora o percurso tenha sido marcado por constrangimentos políticos e sociais que dificultaram a afirmação das mulheres no campo do design, é notório que, sempre que existiu uma oportunidade, as mulheres designers gráficas envolveram-se em práticas de emancipação cultural e política. A invisibilidade persistente na historiografia do design nacional reflete, portanto, uma ausência de contributos, mas também um silenciamento sistemático que é necessário desconstruir.

Assim, a investigação reafirma a importância do design ativista no feminino como um campo de ação e reflexão crítica. A sua relevância não reside apenas na produção de objetos gráficos, mas sobretudo na capacidade de questionar estruturas de poder, denunciar desigualdades e criar contra narrativas que contribuem para uma história do design mais inclusiva e democrática. Este posicionamento reforça a convicção de que o design, para além da sua dimensão estética e funcional, constitui assim uma ferramenta de transformação social e política indispensável à construção de uma sociedade mais justa e representativa.

O **capítulo I** encontra-se dividido por 2 subcapítulos: o primeiro ***A evolução do movimento feminista***; e o segundo ***O Design Gráfico enquanto ferramenta de Ativismo***.

A análise desenvolvida ao longo do **primeiro subcapítulo** permite compreender a complexidade histórica, ideológica e social do movimento feminista, desde as suas raízes de fundação até às suas expressões contemporâneas. As primeiras formulações teóricas, desenvolvidas por Mary Wollstonecraft e Olympe de Gouges, alertam para as desigualdades de género presentes no contexto histórico em que viviam, pois acreditavam que as mulheres tinham exatamente as mesmas capacidades do que os homens, e que

o problema estava na falta de oportunidade. Temos também a perspectiva distinta e controversa de Charles Fourier, que acredita que as capacidades do indivíduo não estão intrinsecamente ligadas ao seu género, no entanto ele aponta a mulher como o ser mais fraco. (Macedo & Amaral, 2005; Grogan, 1992; Gouges, 1791/2017).

Esta pluralidade de visões que estiveram na origem do feminismo, confirma que este não surgiu de um bloco homogéneo, mas sim de ideias que se foram construindo através do debate político, social e filosófico.

A diversidade de correntes feministas – liberal, radical, socialista, cultural e pós-moderna – evidencia a constante adaptação do feminismo às necessidades históricas e às ideologias dominantes de cada época. (Macedo & Amaral, 2005). Apesar das diferenças entre elas, todas partilham o mesmo objetivo central: questionar o papel da mulher na sociedade e reivindicar a igualdade de direitos.

Em Portugal, verificou-se que a emergência do feminismo ocorreu de forma tardia em relação a outros países, mas assumiu particular relevância através de figuras pioneiras como Ana de Castro Osório e Olga Morais Sarmiento, que denunciaram a falta de acesso das mulheres à educação e ao trabalho. (Osório, 1905; Sarmiento, 1906).

Ao longo do século XX, o feminismo em Portugal consolidou-se com a criação de associações, revistas e congressos, estas iniciativas consideram-se de extrema importância, pois foi através delas que as ideias de reivindicação dos direitos das mulheres se propagaram. Alertando para as lacunas constitucionais que existiam, e comparando o panorama nacional com o internacional. Destacam-se momentos decisivos como a conquista do voto feminino, a fundação do CNMP, o processo das “Três-Marias” e, mais tarde, as mudanças legislativas decorrentes do 25 de Abril de 1974. (CIG, 2010; Pena, 2008).

O feminismo na atualidade assume-se como um movimento plural, interseccional e aberto à integração de novas lutas, incluindo as questões de identidade de género e orientação sexual, sem perder de vista os desafios ainda persistentes, como a violência doméstica, as desigualdades laborais e a persistência de mentalidades conservadoras. (Leão, 2019; CIG, 2025). As notícias recentes do panorama nacional atual, comprovam de que este ainda é um tema que carece de muita atenção. Os nossos

direitos encontram-se em constante mudança e são demasiado voláteis para serem considerados um dado adquirido.

A evolução do feminismo, em Portugal e no mundo, constitui um processo em permanente transformação, que se reinventa face aos desafios sociais e políticos do seu tempo. Esta contextualização histórica e ideológica tornou-se essencial para compreender não só o alcance do feminismo enquanto movimento de emancipação, mas também a sua relação com outras áreas de expressão cultural, como o design gráfico, que foi explorada nos capítulos seguintes.

É importante compreender que muitas das lacunas referidas ao longo do texto são o espelho desta emancipação tardia em Portugal. As mulheres só passaram a ter uma voz ativa na sociedade, há pouco mais de 50 anos, é importante termos essa noção presente, porque esta falta de representatividade ecoa até aos dias de hoje.

O **segundo subcapítulo** – *O Design Gráfico enquanto ferramenta de Ativismo* – permitiu reconhecer o design gráfico como um instrumento de comunicação que transcende a sua dimensão estética e funcional, assumindo-se como uma prática cultural e política dotada de responsabilidade social. Ao longo da história, o design demonstrou a sua capacidade de mobilizar narrativas visuais em prol de causas coletivas, funcionando como mediador entre discursos de poder e movimentos de transformação social. (Hollis, 2001; Fuad-Luke, 2009).

O design ativista serve-se das funções definidas por Hollis (2001), pois pretende: “**identificar**” (p.4) os problemas, sejam eles de carácter social, político, cultural, ambiental, entre outros; “**informar e instruir**” (p.4) através de mensagens visuais ou escritas, direcionadas para o público-alvo; e por fim “**apresentar e promover**” (p.4) as suas ideias para captar a atenção do público. Quando reunidas estas condições o design ativista converte-se numa verdadeira ferramenta de transformação social, que pode dar início a debates e mudanças de mentalidade.

A análise de exemplos internacionais como o cartaz *Rosie the Riveter* e o coletivo *Women’s Graphic Collective* evidenciou como o design gráfico se articulou com o feminismo, ora amplificando mensagens de luta pela igualdade de género, ora desconstruindo estereótipos associados à mulher. O design ativista surge, assim, como prática crítica e engajadora, capaz de criar contra narrativas e de intervir no espaço público,

oferecendo visibilidade a grupos historicamente marginalizados.

No contexto português, a afirmação do design gráfico foi marcada por estrangimentos estruturais e por uma lenta institucionalização da profissão. Nesse percurso, as mulheres designers, embora presentes, foram frequentemente afastadas para a invisibilidade, reflexo das assimetrias de género que atravessaram o campo profissional. No entanto, tanto no passado como na contemporaneidade, elas deixaram marcas significativas através de produções visuais como de produções académicas, que demonstram a sua relevância na consolidação do design em Portugal.

Entre elas destacam-se Maria Keil, pelas suas ilustrações, cartazes e projetos editoriais; Alda Rosa, pioneira na prática profissional e na docência; e Maria Helena Matos, que se distinguiu pela investigação e pela curadoria em design, contribuindo para a sua valorização enquanto campo académico e disciplinar. Mas existiram muitas outras, porque o problema não reside na ausência de contributos, mas na forma como a historiografia os tratou.

Os estudo de casos presentes nesta investigação relembram exatamente este ponto, existiram imensas mulheres na profissão, mas por erros na escrita da historiografia, muitas mulheres foram apagadas da história do design, e o nosso papel é trazer esses nomes para a história, e criar métodos que para que no futuro esses erros não se voltem a repetir. O design gráfico, quando articulado ao feminismo, não só se assume como ferramenta de ativismo, mas também funciona como um meio para reescrever a história do próprio design, tornando visíveis as contribuições das mulheres e promovendo uma prática mais inclusiva, crítica e democrática na profissão.

O **segundo capítulo**, apresenta uma análise dos três estudo de casos – Maria Helena Souto, Ana Lisboa e Isabel Duarte – evidencia a consolidação progressiva de um movimento crítico e feminista no design gráfico português, em diferentes contextos históricos e metodológicos. Estes percursos convergem na valorização da memória das mulheres, na problematização da historiografia dominante e na proposição de narrativas mais inclusivas e representativas para a disciplina.

O percurso de **Maria Helena Souto** destaca-se pelo seu papel central na investigação, quer pela criação de conteúdos pedagógicos, – como a unidade curricular de História do Design em Portugal no IADE – quer pela liderança e participação em

projetos de investigação de largo impacto, – como o MoMoWo – que promoveram a visibilidade das mulheres no design.

A produção das bases de dados, publicações, itinerários e exposições provenientes do MoMoWo, constituíram um marco na consolidação de uma memória coletiva que integra, reconhece e difunde a autoria feminina, através da criação de uma rede europeia e em circuitos culturais acessíveis ao grande público. Esta atuação, simultaneamente académica e de curadoria, abriu vias metodológicas e institucionais para investigações subseqüentes, contribuindo para o pensamento crítico da história do design. Projetos e investigações desta envergadura são determinantes na preservação da memória feminina e na promoção de uma reflexão crítica sobre as desigualdades de género nestes campos.

A trajetória de Maria Helena Souto constitui um exemplo paradigmático do impacto transformador da investigação académica na reconfiguração da historiografia e na promoção de uma abordagem mais equitativa do património cultural. Maria Keil é uma das principais mulheres destacadas por Souto.

É através de Souto que compreendemos melhor a trajetória de Maria Keil e a sua prática artística multifacetada e inovadora, que desafiou fronteiras disciplinares e hierarquias entre as artes. Keil foi uma pioneira no design gráfico e na publicidade em Portugal, destacou-se igualmente na azulejaria, onde encontrou o seu meio de expressão mais distintivo. A sua obra, marcada pela modernidade formal e pela coerência estética, contribuiu decisivamente para a valorização do papel das mulheres nas artes visuais e na construção de uma identidade visual contemporânea em Portugal.

Ana Lisboa dá continuidade a este movimento através de um trabalho de investigação que visa resgatar a memória e os trabalhos das mulheres do design gráfico português. A sua dissertação centrada na preservação da memória e na reparação das omissões historiográficas, constitui um avanço decisivo no mapeamento das designers portuguesas ativas nas décadas de 1960 e 1970. A elaboração das biografias de Alda Rosa e Cristina Reis, bem como a recuperação dos respetivos espólios e contributos, permite a Lisboa evidenciar as lacunas significativas que, até então, persistiam na historiografia da disciplina. Ao evidenciar como a história foi predominantemente escrita por homens e a partir de protagonismos masculinos, a

autora demonstra que a revisão historiográfica é um processo coletivo e interativo, com impactos diretos na formação, na crítica e na prática profissional contemporânea. A investigação de Lisboa demonstra como as trajetórias de várias mulheres não haviam sido devidamente reconhecidas, sendo a sua presença na história manifestamente sub-representada.

Com o intuito de prevenir a recorrência de omissões semelhantes, Ana Lisboa propõe estratégias concretas para a sua superação, nomeadamente através da construção de bibliografias específicas, da inclusão sistemática do tema nos currículos académicos e da adaptação das práticas institucionais a uma perspetiva mais inclusiva e representativa.

Ao desenvolver uma plataforma digital destinada à disseminação do conhecimento produzido no âmbito da sua investigação, Ana Lisboa prolonga este esforço, sublinhando a importância de tornar visível e acessível o contributo das designers portuguesas. O seu trabalho configura-se como um ponto de partida para novas abordagens críticas e integradoras, orientadas para a promoção da equidade no campo do design gráfico, orientado para uma iniciativa mais ativista.

Por sua vez, **Isabel Duarte**, com o projeto *Errata*, propõe uma revisão estrutural da narrativa do design gráfico, interrogando os mecanismos de exclusão e as conceções tradicionais de autoria e sucesso profissional. Através de práticas de curadoria e de disseminação multidisciplinar, Duarte alarga o entendimento do que significa ser designer, ao integrar dimensões frequentemente desvalorizadas, como a docência, a investigação ou a gestão.

A *Errata* opera como uma plataforma de visibilidade e debate crítico sobre a autoria feminina no design gráfico português dos séculos XX e XXI. Através do discurso oral e da subsequente produção escrita, Duarte procura produzir contra narrativas que revelem as trajetórias das mulheres designers, o que leva à identificação omissões históricas persistentes. Este exercício de arquivismo contribui para a promoção de uma leitura mais inclusiva e plural da história do design, exercendo influência tanto no meio académico como no contexto cultural.

A exposição, realizada em 2021 no Gabinete Gráfico do Museu da Cidade, no Porto, organizou-se em torno de três eixos conceptuais – Casa, Narrativa e Instituição – que analisam os mecanismos que levaram à invisibilidade das mulheres no design.

A ausência de reconhecimento das mulheres designers em Portugal é tão evidente que, aquando da apresentação da proposta da exposição ao Criatório por Isabel Duarte e Olinda Martins, o projeto contemplava apenas 4 mulheres – Maria Keil, Alda Rosa, Cristina Reis e Cândida Ruivo – por serem as únicas de que tinham conhecimento. No entanto, ao iniciarem uma pesquisa mais aprofundada sobre o tema, constataram a existência de muitas outras profissionais na área, o que levou à ampliação da exposição de 4 para 17 mulheres artistas. A acompanhar esta exposição existiu ainda um catálogo, que continua disponível em formato digital, no *website* da *Errata* – <https://www.errata.design/pt/#errata-digital-catalogue> – assim como as erratas que acompanharam os nomes e os trabalhos expostos.

Apesar das limitações de recursos e do reconhecimento de omissões iniciais, *Errata* trouxe a público trajetórias esquecidas e promoveu uma reflexão sobre práticas de autoria mais coletivas e menos centrada no indivíduo. A exposição teve um impacto positivo na trajetória profissional de Duarte e evidenciou tanto o interesse crescente por questões de género como a fragilidade da cultura crítica no design em Portugal.

A análise dos estudos de casos permite concluir que os três projetos se inserem no âmbito do design ativista, em consonância com a definição proposta por Fuad-Luke (2009). Segundo o autor, o design ativista constitui uma forma de pensamento, imaginação e prática projetual orientada para a promoção de mudanças sociais e institucionais. Importa sublinhar que estas mudanças podem ser intencionalmente concebidas ou emergir de forma inconsciente por parte dos seus intervenientes.

Os projetos de Maria Helena Souto e de Isabel Duarte inserem-se claramente no campo do design ativista, na medida em que se constituem como investigações dedicadas ao estudo de mulheres designers em Portugal, com o objetivo consciente de promover a visibilidade das mulheres. No caso específico do projeto *Errata*, para além de evidenciar o contributo destas mulheres, a autora propõe uma reflexão crítica sobre os cânones da historiografia do design, procurando compreender as razões pelas quais estas figuras foram marginalizadas ou apagadas da narrativa histórica. Simultaneamente, procura descobrir novos métodos e abordagens para uma escrita da história mais inclusiva e representativa.

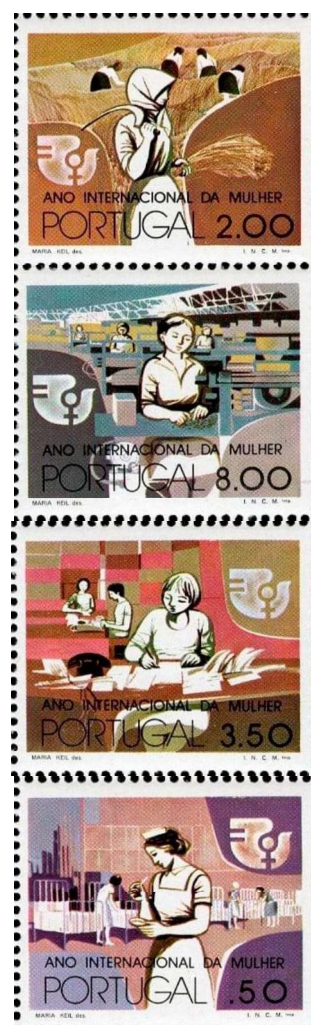
É também com base nesta definição de Fuad-Luke que se pode enquadrar o projeto de Ana Lisboa – *As Mulheres no Design Gráfico em Portugal: Preservação da Memória Coletiva de Alda Rosa e Cristina Reis* – no campo do design ativista. Embora a autora refira que a motivação inicial da sua investigação adveio da curiosidade em conhecer quem são e quem foram as mulheres designers portuguesas, reconhece igualmente que o seu trabalho pode ser compreendido no âmbito do ativismo feminista. O trabalho de Lisboa demonstra que, mesmo quando inconscientes da plena dimensão do impacto do nosso contributo, o design gráfico possui um potencial transformador que ultrapassa a sua função meramente comunicativa e investigativa.

Como já foi referido anteriormente no estudo realizado por Martha Scotford em 1993, a autora identificou uma maior tendência entre as mulheres designers para valorizarem o design social de forma mais expressiva do que os homens, associando esta prática a uma maior motivação de intervenção política, social ou cultural. A análise das entrevistas realizadas vai também ao encontro desta premissa.

Quando questionada sobre as conclusões do estudo de Scotford, Maria Helena Souto reconheceu a pertinência da premissa de Martha Scotford e sublinha que, de facto, as mulheres designers revelam frequentemente uma maior atenção para questões de natureza social e política. Para Souto, este olhar decorre de uma predisposição histórica e cultural, relacionada com papéis de cuidado tradicionalmente atribuídos à mulher, que se traduz numa maior sensibilidade para o que a rodeia. Embora não considere que se trate de uma “superioridade” feminina, entende que existe uma aptidão específica, desenvolvida ao longo dos séculos, que conduz a uma maior atenção ao outro e à dimensão coletiva.

Souto exemplifica esta ligação entre design e intervenção política com a obra de Maria Keil, que, ligada ao MDM antes do 25 de Abril, chegou mesmo a ser presa por atividades de contestação. Keil produziu cartazes políticos durante a chamada “primavera marcelista” e, logo após a Revolução, criou uma série de selos que homenageavam as mulheres trabalhadoras, representando diferentes profissões femininas da época – a ceifeira, a operária fabril, a secretária e a enfermeira.

Figura 40, 41, 42 e 43 – Selos desenhados por Maria Keil comemorativos do Ano Internacional da Mulher, em 1975.
Fonte:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10159365295798969&id=144724923968&set=a.427822908968>



Já Ana Lisboa assume uma posição mais ambivalente, conforme referido anteriormente, embora o seu trabalho sobre mulheres no design possa ser enquadrado no âmbito de uma motivação social – de resgatar memórias e dar visibilidade a contributos apagados – a entrevistada afirma que o seu percurso profissional não reflete essa orientação. A sua prática centrou-se sobretudo em áreas comerciais e de produto. Contudo, mesmo de forma inconsciente esta perspectiva de intervenção social ou feminista pode-se enquadrar com o tema que a autora escolheu.

Por sua vez, Isabel Duarte estabelece uma ligação mais profunda entre a motivação social no design e a própria condição das mulheres na sociedade. Duarte associa esta orientação a uma socialização feminina marcada pelo cuidado – seja familiar, comunitário ou cultural – que se reflete tanto nas escolhas profissionais como na forma de atuar no campo do design.

Para Isabel Duarte, esta predisposição conduz a práticas menos individualistas e mais colaborativas, em contraste com modelos de afirmação profissional que associa a um paradigma mais masculino, centrado no empreendedorismo e na autopromoção, algo que também vai de encontro ao estudo de Scotford. Sublinha ainda como a desvalorização histórica do trabalho das mulheres, mesmo quando estas assumiam carreiras relevantes e produtivas, reforça esta tendência de invisibilidade, ligada a fatores sociológicos, económicos e políticos.

Em síntese, as três autoras confirmam, de diferentes modos, a premissa de Scotford. Enquanto Maria Helena Souto a valida de forma direta através do seu conhecimento histórico sobre a divisão ancestral das sociedades, Isabel Duarte oferece uma fundamentação sociológica que a enriquece, relacionando-a com os papéis de género e com as estruturas de poder. Ana Lisboa, embora menos envolvida na dimensão social na sua prática profissional, reconhece a pertinência histórica da observação. Assim, ainda que com motivações distintas, todas convergem na perceção de que as mulheres, no design, demonstram uma maior inclinação para associar a sua prática a preocupações sociais e políticas.

O design gráfico tem desempenhado um papel central na comunicação e visibilidade das mulheres designers em

Portugal, ao funcionar como ferramenta de afirmação, mediação e ativismo.

Esta investigação confirma a crítica feita por autoras, Ana Lisboa e Isabel Duarte relativamente à construção da historiografia do design em Portugal. Ambas salientam que a narrativa dominante foi escrita maioritariamente por homens e a partir de protagonismos masculinos, afastando as mulheres para uma posição de invisibilidade ou de mera nota de rodapé. Esta ausência não resulta da inexistência de contributos relevantes por parte das mulheres designers, mas sim de um processo inadequado de seleção historiográfica, que molda a forma como a disciplina é ensinada, registada e difundida.

Neste sentido, torna-se evidente que a historiografia do design em Portugal permanece incompleta e enviesada, exigindo uma revisão crítica que valorize a pluralidade de vozes e experiências. Conclui-se, portanto, que através de um esforço consciente para reescrever os nomes das mulheres na história do design é possível construir uma narrativa mais justa, inclusiva e representativa da realidade profissional e cultural portuguesa.

É precisamente por este motivo que a presente dissertação assume particular relevância, ao contribuir para o debate sobre a representatividade das mulheres designers e ao alertar para a problemática da falta de representatividade histórica. Todos os estudos de casos analisados – *MoMoWo*, *As Mulheres no Design Gráfico em Portugal* e *Errata* – convergem no mesmo diagnóstico: a urgência de desenvolver investigações e projetos centrados exclusivamente nas mulheres, de modo a reforçar a sua visibilidade e representatividade.

Ao mapear contributos, destacar projetos e refletir sobre os mecanismos de exclusão, esta investigação não apenas reforça a visibilidade das mulheres no design gráfico, como também promove uma consciencialização académica e cultural indispensável para a construção de um campo disciplinar mais equitativo e plural.

Através destas práticas, o design gráfico contribui para o feminismo em Portugal ao dar corpo e voz a reivindicações históricas e contemporâneas. O design pode transcender a sua dimensão estética para se afirmar como instrumento de transformação social. Assim, o design gráfico não só tem possibilitado a comunicação das lutas feministas em Portugal, como também tem assumido um papel ativo na visibilidade das mulheres designers. Ao fazê-lo, reforça a sua dupla função: por um

lado, como prática ativista, promotora de igualdade e de justiça social; por outro, como meio de reinscrição das mulheres na história e no presente do design português, contribuindo para uma narrativa mais plural, inclusiva e representativa.

A ausência de um objeto gráfico desenvolvido no âmbito desta dissertação encontra justificação na própria natureza do tema investigado. A reflexão proposta centra-se na análise crítica do design enquanto prática social, política e cultural, privilegiando a sua dimensão discursiva e historiográfica em detrimento da criação de artefactos. Tal opção encontra eco no testemunho de Isabel Duarte, que sublinha que existem múltiplas formas de fazer design e de ser designer que não se limitam à produção de objetos gráficos. A prática projetual pode materializar-se em investigação, curadoria, escrita, arquivo, debate crítico ou ações de mediação cultural, todas elas igualmente válidas como contributos para a disciplina.

Deste modo, a presente dissertação assume-se como um exercício de design ativista no feminino, não através da produção de um objeto visual, mas pela problematização da invisibilidade das mulheres na historiografia do design português assim como o reconhecimento e divulgação de projetos gráficos que contribuíram para lhes dar mais visibilidade.

10.1 Recomendações

Como em qualquer investigação académica, o presente estudo apresenta alguns limites que importa reconhecer de modo a contextualizar os resultados obtidos e a abrir caminho a futuros trabalhos. Em primeiro lugar, embora estudo de casos tenham permitido compreender práticas distintas de afirmação do design gráfico em Portugal, teria sido pertinente incluir uma análise gráfica mais aprofundada dos objetos produzidos pelas designers analisadas. A interpretação crítica das suas soluções visuais, como publicações, catálogos e plataformas digitais, poderia ter enriquecido a dimensão formal da investigação, permitindo uma leitura mais completa sobre a forma como o design, enquanto linguagem visual, se articula com o design ativista.

Em segundo lugar, a dissertação poderia ter beneficiado de uma ampliação do leque de referências a outros investigadores e profissionais relevantes no campo do design português, como

Mário Moura, pela sua reflexão crítica e historiográfica das mulheres no design, ou Patrícia Pedrosa, pelo trabalho de investigação e curadoria das mulheres na arquitetura em Portugal, poderiam ter oferecido contributos valiosos para complementar a perspetiva das três autoras aqui estudadas. Embora ambos não se enquadrem nos critérios estabelecidos para os estudos de casos, poderiam ter sido integrados noutras vertentes da investigação, contribuindo para uma perspetiva mais abrangente e diversificada.

Outro limite identificado diz respeito às entrevistas realizadas, que, por motivos de disponibilidade das entrevistadas, se revelaram mais curtas do que inicialmente previsto. Esta limitação obrigou improvisação da seleção das questões mais relevantes em cada caso, o que, embora tenha assegurado dados essenciais para a análise, impediu um aprofundamento maior de alguns tópicos.

Tendo em conta estes limites, abrem-se várias recomendações para futuras investigações na área. Em primeiro lugar, seria pertinente desenvolver estudos que integrem análises gráficas sistemáticas de obras e objetos de design produzidos por mulheres designers portuguesas, relacionando a dimensão estética e formal com o contexto social e político em que foram concebidos, de modo a entender se existem semelhanças, onde é que essas semelhanças se encontram e de forma é que a identidade gráfica desses objetos influenciou positivamente e negativamente o seu alcance.

Importa ainda referir que a presente investigação poderia beneficiar da inclusão de um maior número de imagens ilustrativas, nomeadamente provenientes dos documentos oficiais que foram consultados no âmbito do trabalho, de modo a enriquecer a análise visual e a aproximar o leitor dos objetos gráficos em estudo. Contudo, a utilização destes materiais visuais implicaria a obtenção de autorizações formais de direitos de autor, o que não foi viável no presente contexto.

Por fim, é necessário sublinhar que ainda há um vasto trabalho por fazer na construção de uma historiografia crítica e inclusiva do design em Portugal. Recomenda-se, por isso, que futuros investigadores deem continuidade ao mapeamento de percursos esquecidos, à recolha de arquivos pessoais e institucionais, e ao desenvolvimento de projetos expositivos e editoriais que garantam a preservação e a difusão dos trabalhos das mulheres designers. Desta forma, será possível consolidar uma narrativa plural, que

reconheça a relevância das mulheres na afirmação do design em Portugal e que promova a sua integração plena na historiografia nacional e internacional.

Referências Bibliográficas

- Adão, Á.** (2014). A necessidade de um ensino público para as meninas, no início de oitocentos: Das decisões políticas à instalação das primeiras escolas. *Interacções*, 10(28), 55–67. <https://doi.org/10.25755/int.3912>
- Agência Lusa.** (2025a, março 7). *Alterações laborais. Petição mobiliza milhares de pessoas em defesa dos direitos de mulheres e famílias*. Diário de Notícias. <https://www.dn.pt/sociedade/altera%C3%A7%C3%B5es-laborais-mobilizam-milhares-de-pessoas-em-defesa-de-mulheres-e-fam%C3%ADlias>
- Agência Lusa.** (2025b, agosto 6). *Movimento de mulheres condena alterações ao Código do Trabalho*. Observador. <https://observador.pt/2025/08/06/movimento-de-mulheres-condena-alteracoes-ao-codigo-do-trabalho/>
- Aguierre, R.** (2018). The evolution of the “We can do it” poster and American feminist movements. *McNair Research Journal SJSU*, 14(1), Article 3. <https://doi.org/10.31979/mrj.2018.1403>
- Alcântara, A.** (2020). Olga Morais Sarmiento. Em A. A. Costa (Ed.), *Setúbal no centro do mundo: 165 anos do jornal O Setubalense* (pp. 263-264). Primeira Hora – Editora e Comunicação.
- Almeida, S. J.** (2006, janeiro 28). *As feministas de um país oficialmente sem feminismo*. Público. <https://static.publico.pt/DOCS/AsFeministasdeUmPais.pdf>
- Almeida, V. M. M.** (2009). *O design em Portugal, um tempo e um modo: A institucionalização do design português entre 1959 e 1974* (Tese de doutoramento). Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Alves, L. A. M.** (2001). O ensino na segunda metade do século XIX. *Revista da Faculdade de Letras – História*, 2, p. 53–92. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2309.pdf>
- Armstrong, H.** (Org.). (2015). *Teoria do design gráfico*. Cosac Naify.
- Barros, R. C., Lima, P. G., & Sehn, T. C. M.** (2017, abril). Design e o percurso feminista: O coletivo gráfico feminino de Chicago. *Educação Gráfica*, 21(1), 159–169. <https://www.educacaografica.inf.br/artigos/design-e-o-percurso-feminista-o-coletivo-grafico-feminino-de-chicago-design-and-the-feminist-journey-chicago-womens-graphic-collective>
- Bártolo, J.** (2006, outubro 1). O estado do design: reflexões sobre teoria do design em Portugal. *Artecapital*. <https://artecapital.net/opiniao-30-jose-bartolo-o-estado-do-design-reflexoes-sobre-teoria-do-design-em-portugal>
- Bartošová, N. & Moravčíková H.** (2018, outubro 19). *The MoMoWo partnership brings together seven institutions from six Member States: universities, research and documentation centres*. MoMoWo. <http://www.momowo.eu/momowo-project/partnership/>

- Brandão, L.** (2018, julho 29). *As Três Marias: O antes, o depois e o impacto das 'Novas Cartas Portuguesas'*. Comunidade Cultura e Arte. <https://comunidadeculturaearte.com/as-tres-marias-o-antes-o-depois-e-o-impacto-das-novas-cartas-portuguesas/>
- Büchler, N.** (2023, setembro 11). *O propósito do design frente ao feminismo*. Medium. <https://medium.com/@nabuchler/o-prop%C3%B3sito-do-design-frente-ao-feminismo-transformando-experi%C3%AAs-com-criatividade-e-2884f86b4c04>
- Buckley, C.** (1986). Made in patriarchy: Toward a feminist analysis of women and design. *Design Issues*, 3(2), 3–14. <https://doi.org/10.2307/1511480>
- Castro, P. R. C.** (2021). *Design de comunicação como ativismo: uma reflexão sobre a sua prática* (Dissertação de mestrado). Escola Superior de Media Artes e Design, Instituto Politécnico do Porto.
- Castro, Z. O.** (2019). *Sociedade Futura - Apresentação*. Revista de Ideias e Cultura. <https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/sociedade-futura/foreword/presentation>
- Comissão Comemorativa dos 50 Anos do 25 de Abril.** (s.d.). *Novas Cartas Portuguesas*. 50 Anos – 25 de Abril. <https://50anos25abril.pt/historia/novas-cartas-portuguesas/>
- Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género.** (2010). *Igualdade de Género em Portugal 2010*. Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género. https://www.cig.gov.pt/wpcontent/uploads/2015/01/IgualdadeGenero_Portugal_2010-pdf.pdf
- Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género.** (2025, julho 23). *Dados oficiais relativos à violência doméstica em Portugal | 1º trimestre de 2025*. Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género. <https://www.cig.gov.pt/2025/07/dados-oficiais-relativos-a-violencia-domestica-em-portugal-1o-trimestre-de-2025/>
- Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género.** (s.d.). *História da CIG*. Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género. <https://www.cig.gov.pt/area-a-cig/historia-da-cig/>
- Correia, R. L. M. P.** (2013). *O Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas: A Principal Associação de Mulheres da Primeira Metade do Século XX (1914-1947)* (Dissertação de mestrado). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa.
- Costa, J. B.** (2019). *Os discursos do design gráfico na sua emergência em Portugal (1960-2000)* (Tese de doutoramento). Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.
- Cova, A.** (2010, outubro). O Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (1914–1947). Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género (Ed.). *Notícias:*

Temas e Notícias da Cidadania e da Igualdade de Género – As Mulheres e a República. 14-18.

- Criatório** (2020). *Criatório / 2020*. Porto.pt. <https://plaka.porto.pt/pt/criatorio/2020/>
- Dan, M. B., Lacrarui, R., Lacrarui, M. & Dusoiu, E.-D.** (2017). *MoMoWo Project*. MoMoWo. <http://www.momowo.eu/momowo-project/>
- Direção-Geral da Segurança Social.** (2014). *A mulher em Portugal: Alguns aspetos do evoluir da situação feminina na legislação nacional e comunitária – Volume I*. Núcleo de Documentação e Divulgação.
- DN/Lusa.** (2025, agosto 1). *Ministra Balseiro Lopes alerta que direitos das mulheres não são negociáveis nem estão garantidos*. Observador. <https://observador.pt/2025/03/07/ministra-balseiro-lopes-alerta-que-direitos-das-mulheres-nao-sao-negociaveis-nem-estao-garantidos/>
- Duarte, I.** (2021a). *Errata. [Catálogo]*. Gráfica Maiadouro. <https://www.errata.design/media/Errata%20Catalogue%20WebVersion.pdf>
- Duarte, I.** (2021b, outubro 22). *Errata*. Futuress. <https://futuress.org/stories/errata/>
- Esquerda.** (2017, fevereiro 10). *10 anos após a despenalização, há menos abortos e nenhuma mortalidade materna*. Esquerda. <https://www.esquerda.net/artigo/10-anos-apos-despenalizacao-ha-menos-abortos-e-nenhuma-mortalidade-materna/46929>
- Faria, N.** (2018, maio 30). *Aborto precisou de dois referendos e dez anos para ser despenalizado*. Público. <https://www.publico.pt/2018/05/30/sociedade/noticia/aborto-precisou-de-dois-referendos-e-dez-anos-para-ser-despenalizado-1832596>
- Fina d'Armada.** (2008, junho 24). *Segundo Congresso Feminista e da Educação*. Esquerda. <https://www.esquerda.net/dossier/segundo-congresso-feminista-e-da-educacao/17908>
- Franchini C. & Garda, E. M.** (Eds.). (2018). *MoMoWo – Women's Creativity since the Modern Movement: An European Cultural Heritage*. Politécnico de Turim.
- Franchini, C., Garda, E. M., & Seražin, H.** (Eds.). (2016). *MoMoWo: 100 Works in 100 Years. European Women in Architecture and Design, 1918–2018*. France Stele Institute of Art History ZRC SAZU, Issued by Založba ZRC.
- Francisco, S. J.** (2022). *Meta-morfose. Em busca de um design gráfico queer-feminista*. (Dissertação de mestrado). Instituto Politécnico de Leiria da Escola Superior de Arte e Design
- Fuad-Luke, A.** (2009). *Design Activism: Beautiful Strangeness for a Sustainable World*. Earthscan.
- Fundação para a Ciência e a Tecnologia.** (2019). Registo de autoridade arquivística: *Instituto Nacional de Investigação Industrial*. Arquivo de Ciência e

Tecnologia. <https://act.fct.pt/acervodocumental/registos-de-autoridade-arquivistica/instituto-nacional-de-investigacao-industrial/>

Goldstein, L. F. (1982). Early Feminist Themes in French Utopian Socialism: The St.-Simonians and Fourier. *Journal of the History of Ideas*, 43(1), 91. <https://doi.org/10.2307/2709162>

Gomes, A. (2004, maio 4). *O primeiro congresso feminista em Portugal realizou-se há 80 anos*. Público. <https://www.publico.pt/2004/05/04/sociedade/noticia/o-primeiro-congresso-feminista-em-portugal-realizouse-ha-80-anos-1192796>

Gonçalves, E., & Sena, A. R. (2024, março 8). *Desigualdade salarial: mulheres são mais qualificadas, mas têm salários mais baixos*. SIC Notícias. <https://sicnoticias.pt/economia/2024-03-08-Desigualdade-salarial-mulheres-sao-mais-qualificadas-mas-tem-salarios-mais-baixos-0820620a>

Gouges, O. (1791/2010). *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* (l. Robalinho, Trad.). Nova Delphi. (Obra original publicada em 1791)

Grogan, S. K. (1992). French Socialism and Sexual Difference. In *Palgrave Macmillan UK eBooks. Palgrave Macmillan*. <https://doi.org/10.1057/9780230372818>

Hollis, R. (2001). *Design gráfico: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.

IADE-U & Souto, M. H. (2016, setembro 15). *MoMoWo travelling exhibition: Exposição itinerante* [Comunicado de imprensa].

ID-AE Studio. (2025). *Errata.design*. <http://errata.design/pt/>

Leão, J. T. (2019). *O Design Gráfico como Ferramenta na Divulgação do Movimento Feminista* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

Lisboa, A. L. C. (2020). *As Mulheres no Design Gráfico em Portugal. Preservação da Memória Coletiva de Alda Rosa e Cristina Reis*. (Dissertação de mestrado). Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

Lousada, I. (2010). *Adelaide Cabete (1867-1935)*. Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género.

Macedo, A. G., & Amaral, A. L. (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Edições Afrontamentos.

Manaças, V. M. T. (2005). *Percursos do design em Portugal, Volume I*. (Tese de doutoramento). Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Mariano, F. (2013). *Pacifismo e feminismo em Portugal nas vésperas da 1ª guerra mundial 1. / Encontro Anual a Europa No Mundo “Pela Paz” (1848-1945)*. <https://www.researchgate.net/profile/Mariano-Fatima/publication/236159858>

- Martin, B., & Hanington, B.** (2012). *Universal methods of design: 100 ways to research complex problems, develop innovative ideas, and design effective solutions*. Rockport Publishers.
- Martins, M. J.** (2023, 12 de setembro). *Natália Correia: a poeta que se jogou aos dados*. Diário de Notícias. <https://www.dn.pt/arquivo/diario-de-noticias/natalia-correia-a-poeta-que-se-jogou-aos-dados-17013130.html>
- Martins, O.** (2021). *Olinda Martins*. Cienciavita.pt. <https://www.cienciavita.pt//7F1F-7829-66AE>
- Moraes, M. L. Q.** (2016). Prefácio. Em Ivana Jinkings (Ed.), *Mary Wollstonecraft. Reivindicação dos Direitos da Mulher*. Edição comentada do clássico feminista (pp. 8–19). Boitempo.
- Muratovski, G.** (2016). *Research for Designers: A Guide to Methods and Practices*. SAGE Publications
- Nobre, D. C.** (2022). *Mulheres Criativas. Um contributo para o design gráfico português*. (Dissertação de mestrado). Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia
- Osório, A. C.** (1905). *Às mulheres portuguesas*. Editora Viúva Tavares Cardoso. <https://docs.revistasdeideias.net/extras/0000002324.pdf>
- Pedrosa, A. B.** (2019, 22 de novembro). *Três Marias: a censura de “Novas Cartas Portuguesas”*. Esquerda. <https://www.esquerda.net/dossier/tres-marias-censura-de-novas-cartas-portuguesas/64514>
- Pena, C.** (2008). *A revolução das feministas portuguesas 1972 – 1975 do “Processo das três marias” à formação do MLM – Movimento de Libertação das Mulheres* (Dissertação de mestrado). Universidade Aberta.
- Pires, A. M. B.** (2012). A liga republicana das mulheres portuguesas e a enfermagem no século XX - leituras na imprensa feminista. *Referência Revista de Enfermagem*, 3(8), 171–178. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=388239967001>
- Portugal.** (1976). *Constituição da República Portuguesa: texto originário aprovado em 2 de abril de 1976 (art. 13.º)*. Diário da República.
- Portugal.** (1997). *Resolução do Conselho de Ministros n.º 49/97*. Diário da República, I Série-B, 70
- Portugal.** (2000). Lei n.º 7/2000, de 27 de maio: *Quinta alteração ao Decreto-Lei n.º 400/82, de 3 de setembro (aprova o Código Penal) (...)*, Diário da República, I Série-A, 123. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/7-2000-291937>
- Portugal.** (2007). Lei n.º 16/2007, de 17 de abril. *Exclusão da ilicitude nos casos de interrupção voluntária da gravidez*. Diário da República, I Série, 75. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/16-2007-519464>

- Portugal.** (2009). Lei n.º 60/2009, de 6 de julho: *Estabelece o regime de aplicação da educação sexual em meio escolar*. Diário da República, I Série, 151. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/60-2009-494016>
- Portugal.** (2010). Lei n.º 9/2010, de 31 de maio: *Permite o casamento civil entre pessoas do mesmo sexo*. Diário da República, I Série, 150. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/9-2010-332460>
- Portugal.** (2016). Lei n.º 17/2016, de 20 de junho: *Alarga o âmbito dos beneficiários das técnicas de procriação medicamente assistida, procedendo à segunda alteração à Lei n.º 32/2006, de 26 de julho (procriação medicamente assistida)*. Diário da República, I Série, 116. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/17-2016-74738646>
- Portugal.** (2018a). Lei n.º 60/2018, de 21 de agosto: *Aprova medidas de promoção da igualdade remuneratória entre mulheres e homens por trabalho igual ou de igual valor*. Diário da República, I Série, 160. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/60-2018-116130014>
- Portugal.** (2018b). Lei n.º 38/2018, de 7 de agosto: *Direito à autodeterminação da identidade de género e expressão de género e à proteção das características sexuais de cada pessoa*. Diário da República, I Série, 151. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/38-2018-115933863>
- Portugal.** (2019). Lei n.º 26/2019, de 25 de março: *Regime da representação equilibrada entre homens e mulheres no pessoal dirigente e nos órgãos da Administração Pública*. Diário da República, I Série, 62. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/26-2019-121665677>
- Portugal.** (2024). Lei n.º 15/2024, de 29 de janeiro: *Proíbe as denominadas práticas de “conversão sexual” contra pessoas LGBTQ+*. Diário da República, I Série, 20. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/15-2024-839477377>
- Poynor, R.** (2021, agosto 12). *The Evolving Legacy of Ken Garland’s First Things First Manifesto*. Eye on Design. <https://eyeondesign.aiga.org/why-ken-garlands-first-things-first-manifesto-keeps-getting-updated/>
- Prado, G. C.** (2021). Design ativismo ou design ativista? *Estudos em Design*, 29(3), 52–65. <https://doi.org/10.35522/eed.v29i3.1273>
- Priberam.** (2025). *Ativista*. Dicionário Priberam Da Língua Portuguesa. <https://dicionario.priberam.org/ativista>
- Público.** (2023, junho 28). *Há 25 anos, votava-se o primeiro referendo do aborto. Estas imagens contam como foi*. Público. <https://www.publico.pt/2023/06/28/p3/fotogaleria/25-anos-votavase-primeiro-referendo-aborto-imagens-contam-como-foi-410491>
- Repositório Digital da História da Educação.** (s.d.). *Resenha de legislação – Escolaridade obrigatória*. Museu Virtual. <http://193.137.22.223/pt/patrimonio-educativo/museu-virtual/exposicoes/escolaridade-obrigatoria/resenha-de-legislacao/>

- Sacerdotti, S. L., Franchini, C., Garda, E., & Seražin, H.** (Eds.). (2016). *MoMoWo. Women – Architecture & Design Itineraries across Europe*. France Stele Institute of Art History ZRC SAZU, Issued by Založba ZRC.
- Sarmiento, M. O. M.** (1906). *Problema feminista*. F.L. Gonçalves.
- Scotford, M.** (1993). “Who are we? Where are we going?”. AIGA in Chicago. <http://www.marthascotford.org/wp-content/uploads/2011/06/Who-are-weAIGACHi.pdf>.
- Seražin, H., Franchini, C., & Garda, E.,** (Eds.). (2018). *Women's Creativity since the Modern Movement (1918-2018). Toward a New Perception and Reception*. France Stele Institute of Art History ZRC SAZU, Issued by Založba ZRC.
- SIC Notícias.** (2025a, agosto 6). *Há novas regras para a dispensa de amamentação, saiba o que muda*. SIC Notícias <https://sicnoticias.pt/pais/2025-07-29-ha-novas-regras-para-a-dispensa-de-amamentacao-saiba-o-que-muda-bbf09d8d>
- Souto, M. H.** (1992). Design em Portugal. 1980-1990 – Dispersão pluralista. Em J. A. França (Org.), *Portugal moderno*. (pp. 99–117). Pomo.
- Souto, M. H.** (2016a). Maria Keil (1914 – 2012). Em Sacerdotti, S. L., Franchini, C., Garda, E., & Seražin, H. (Eds.). *MoMoWo. Women – Architecture & Design Itineraries across Europe*. France Stele Institute of Art History ZRC SAZU, Issued by Založba ZRC.
- Souto, M. H.** (2016b). “O Mar” – Site Specific Art Work. Em Sacerdotti, S. L., Franchini, C., Garda, E., & Seražin, H. (Eds.). *MoMoWo. Women – Architecture & Design Itineraries across Europe*. France Stele Institute of Art History ZRC SAZU, Issued by Založba ZRC.
- Souto, M. H.** (2017). Design em Portugal (1960-1974): Expor, agir, debater. Os Núcleos de Arte e Arquitetura Industrial e de Design Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial (I.N.I.I.). Em M. H. Souto & B. Coutinho (Eds.), *Ensaio para um arquivo: O tempo e a palavra. Design em Portugal (1960-1974)* (pp. 21–30). MUDE – Museu do Design e da Moda
- Souto, M. H.** (2018). Craftwomen and designers in Portugal: Improbable paths. Em C. Franchini & E. M. Garda (Eds.), *MoMoWo – Women's Creativity since the Modern Movement: An European Cultural Heritage* (pp. 218-224). Politécnico de Turim.
- Subramaniam, T.** (2023, março 7). *Igualdade de género vai levar 300 anos a ser alcançada, alerta Guterres*. CNN Portugal. <https://cnnportugal.iol.pt/direitos-das-mulheres/antonio-guterres/igualdade-de-genero-vai-levar-300-anos-a-ser-alcancada-alerta-guterres/20230307/6406fd200cf2665294d8ce99>
- W@arch.** (2017). *W@arch: W@ARCH.PT - Architectas em Portugal: construção da visibilidade, 1942-1986 / Projeto + Equipa*. Ulisboa.pt. <https://warch.iscsp.ulisboa.pt/projeto-equipa/>

WGD/PT. (2025). *Women in Graphic Design / Portugal*. WGD/PT. <https://wgd-pt.com/pt/>

Apêndice I

Entrevista a Maria Helena Souto

Apêndice I - Entrevista a Maria Helena Souto

Transcrição da entrevista realizada a Maria Helena Souto, conduzida presencialmente nas instalações da Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação (IADE), com uma duração total de 1 hora e 15 minutos. A entrevista foi orientada por um guião semi-estruturado. A presente transcrição foi editada para efeitos de clareza e legibilidade, sem comprometer a fidelidade do conteúdo das respostas fornecidas.

20 de fevereiro de 2025

Atualmente é professora associada e investigadora aqui no IADE. Em História de Arte?

R.: História do Design. Essa é uma das coisas gratificantes que eu tenho no meu percurso. É que eu criei, nesta casa, a unidade curricular de História do Design em Portugal. E é das poucas casas que têm essa unidade curricular, porque de facto eu produzi essa espécie de ato criativo, digamos assim, ao conseguir o apoio na casa para ter essa unidade curricular, que eu continuo ainda a lecionar.

Eu dou História do Design em Portugal. Comecei nesta casa há muitos anos atrás, a dar História do Design Internacional, o que me maçava muito. (...) Ao fim de X anos, eu pensava, mas eu ando a investigar a História do Design em Portugal e dou aulas sobre a História do Design Internacional. Isto é uma grande maçada. E então lutei e consegui, porque tive apoio, para que a unidade curricular passasse a existir aqui no IADE. Eu começo na Exposição Universal de 1851, a primeira, pondo como é que fomos lá. Nós, portugueses. Aliás, a minha tese, é sobre Portugal nas Exposições Universais. Foi por aí que eu iniciei esta aventura em termos de investigação mais aprofundada, digamos assim. (...)

Entre 2012 e 2015 foi investigadora responsável pelo projeto Design em Portugal 1960-1964. Entre 2014 e 2018, foi a representante portuguesa do MoMoWo. Daquilo que eu ouvi na entrevista que deu a Isabel Duarte, este espaço temporal, aparentemente, não está correto, porque o projeto continua em desenvolvimento.

R.: Ah, que bom ouvir! Vê, um momento gratificante! Fui eu a responsável pelo *site*, aqui no IADE. E o *site* foi desenvolvido com as bolseiras que eu tinha. Já agora refiro uma delas, a Marta Almeida Santos que se distinguiu. (...) Ela está, hoje em dia está no Museu de Lisboa. E, portanto, ela foi muito a pessoa das ideias, da criatividade, ela é designer gráfica e comunicação, e ela está precisamente na parte da comunicação no Museu de Lisboa. Aquilo correu muitíssimo bem, com altos e baixos, claro, o *site* foi bem acolhido e eu o tomei como “futuro”, que o *site* nunca fecharia. Porque

normalmente nestes projetos, o projeto acaba e o *site* encerra. O projeto acabou em outubro de 2018, ainda teve ali uma pequena extensão até o final do ano de 2018, mas depois o que geralmente acontece é que fecha os *websites*, embora o que fica na net fica para sempre, mas normalmente fecha. E eu assumi que não, que eu continuava sempre, que possível, a ser renovado, a ser ampliado e tal. Hoje tenho que reconhecer que ultimamente já não tenho estado tão atenta, mas sim, de qualquer modo é uma plataforma aberta em que quando eu recebo coisas e que acho que vale a pena voltar a colocar, por isso o projeto fechou oficialmente no fim de 2018, mas tem a plataforma, o *site* que continua aberto.

(...)

Já publicou imensos artigos, revistas, jornais, capítulos em livros muito deles sobre mulheres e a falta de representação ou invisibilidade das mulheres na arte e no design tendo em conta estas informações que eu recolhi sobre a Helena o que é que acha que ainda me falta saber sobre a Helena?

R.: É um bom resumo de um longo percurso já. Talvez a única coisa que eu possa sublinhar do ponto de vista, mais uma vez, da gratidão que eu tenho, devo então dizer-lhe que tenho que realçar o nome de um professor que era suficientemente moderno e mais que suficiente era muito moderno à época, um professor da Universidade de Lisboa, da Faculdade de Letras e que foi o meu grande mestre, na licenciatura. Eram 5 anos e, portanto, tínhamos que fazer um trabalho final e eu fiz com ele, o professor Manuel Rio-Carvalho, e o professor Manuel Rio-Carvalho lançou ele próprio um desafio, porque é que eu sempre tive esta costela feminista e ele sabia estamos a falar de alguém realmente muito especial e que tinha uma capacidade em termos de modernidade. E ele é que me desafiou para eu fazer um trabalho sobre as mulheres na pintura portuguesa, porque na altura estudava-se mais a arquitetura, a escultura, a pintura. Mas com uma grande vantagem, eu fiz esse trabalho para ele, e de facto ele gostou muito, e deu-me uma belíssima nota à época, mas mais importante do que isso é que me convidou para trabalhar com ele.

E, portanto, eu entro para esta casa, da qual fiquei para sempre, porque fui trazida pelo professor Manuel Rio-Carvalho, recém-licenciada. Portanto, comecei a trabalhar com ele em História do Design.

Se eu criei a História do Design em Portugal, devo ao facto de eu ter começado a dar História do Design que o professor Rio-Carvalho criou por volta de 1975. Com o apoio do António Quadros, ele [Rio-Carvalho] entrou para dar História de Arte, claro. Imediatamente antes do 25 de abril, em 1969.

Ele [Rio-Carvalho] propôs e criou, chamava-se Introdução à História do Design. Imagine que ainda tinha que ter a palavra introdução, que era para não assustar as pessoas. E foi ele que me disse, fica com esta... Portanto, eu comecei a dar aulas com ele de História de Arte e ele disse: “agora vai-

se preparar para ficar só com esta disciplina [Introdução à História do Design], porque o futuro está aqui.” E eu tinha toda a razão.

Portanto, isso é aquilo que lhe falta saber, é essa gratidão que eu tenho com o professor Manuel Pedro do Rio-Carvalho, com quem aprendi quase tudo.

E a outra coisa é que tive depois o privilégio de conhecer os designers homens e as designers mulheres. Portanto, ou seja, o meu trabalho é um trabalho de investigação, de fontes, mas é também um trabalho de diálogo com as pessoas, o que foi, como imagina, foi e continua a ser muito gratificante. É muito gratificante, de facto, quando escrevo sobre a Maria Keil, a Maria Keil chegou a assistir a aulas minhas. Quando o IADE estava na Rua Capelo. (...)

Vamos falar um bocadinho sobre o MoMoWo. Gostava que me explicasse como é que surgiu o convite para o MoMoWo?

R.: Graças à minha colega espanhola, Ana Maria Fernandez, da Universidade de Oviedo. Eu já tinha trabalhado com ela pontualmente, porque ela tem uma revista académica da Universidade de Oviedo, que é a *Res Mobilis*, portanto é dedicada ao mobiliário. O projeto começou em Itália no Politécnico de Turim com duas arquitetas italianas do Politécnico a Emília Garda e a Caterina Franchini que conheciam a Ana Fernandez, foi ela que propôs o meu nome em Turim para a equipa. Eu fui a Turim ter uma reunião com a Ana Maria e com as colegas italianas, mas também com a colega holandesa e a colega eslovena e correu tudo muito bem, foi em janeiro de 2014, que se constituiu a equipa que vai a concurso ao projeto europeu e ganhámos. E por isso é o primeiro projeto dedicado ao estudo das mulheres nesta área da arquitetura e do design.

Para além da Maria Keil, houve mais mulheres designers que tenha investigado?

R.: Maria Helena Matos, que há pouco referi, que era escultora de formação, vinham quase todas de Belas-Artes, fosse do Porto fosse de Lisboa. Ou então se não eram das escolas de Belas-Artes, também há casos que vinham do ensino industrial, ou das escolas que foram criadas na sequência do ensino industrial, como foi o caso da Antónia Arroio aqui em Lisboa e da Soares dos Reis no Porto. E outras também, em Coimbra. Portanto, essas escolas ditas industriais acabaram por formar muitas das pessoas que se tornaram designers em Portugal. A Maria Helena Matos andou na Antónia Arroio, onde foi aluna da Estrela Faria, que é outro grande nome, que agora já está a começar outra vez a ser estudada, porque houve muito tempo que eu percebia que era outra das pessoas que estava a ser esquecida, agora felizmente está a retomar. A Estrela Faria foi professora dela [Maria Helena Matos], na Antónia Arroio, e ficou muito marcada, pela professora, pela ceramista, porque a Estrela Faria. E a Maria Helena Matos vai para a cerâmica por causa dela. É curioso. E depois, também por essa relação

estrela-faria-cerâmica, ela vai para as Belas-Artes fazer escultura. Mas, ao mesmo tempo, é muito curioso, porque ela, quando acaba o curso, fica muito desperta para a questão da Marinha Grande e dos vidros. E então decide que ir para a Marinha Grande, pede uma bolsa à Gulbenkian, ganha a bolsa, e vai aprender a fazer vidros com os operários, com os mestres vidreiros. E é assim que ela passa a desenvolver obra de produto, mais no campo dos vidros, que ela produz largamente na década de 50, 60 e 70. E depois tem esta coisa que é muitíssimo importante para a História do Design em Portugal, viaja para a Itália, para precisamente ir a Murano, tudo isso, é muitíssimo importante, faz uma exposição em 1959, e essa exposição tem ecos entre várias pessoas, e uma delas é Magalhães Ramalho, que criou o INII, o Instituto Nacional de Investigação Industrial, precisamente em 59, abre em 60. E ela é convidada pelo Magalhães Ramalho na sequência da exposição do Palácio Foz, em 1959, a entrar neste novo instituto e ela acabará por ser a primeira, esteve o Teixeira Guerra, e depois quando o Teixeira Guerra, arquiteto, sai, é ela que passa a ser a responsável e é ela que faz as exposições de design português.

Eu ouvia na entrevista com a Isabela a falar que a Maria Helena Matos não chegava a ser diretora, era apenas responsável.

R.: Sim, aí está outra coisa. Ela era uma pessoa que não estava nada magoada por isso. Tenho que dizer-lhe já, pronto. Mas ela tinha a noção de que lá está, o Teixeira Guerra era considerado o coordenador do núcleo. Ela passou à categoria de responsável. Portanto, ou seja, é uma questão, de vocabulário. E assim manteve-se até ao final, até 74, a 1974. Portanto, era a responsável do núcleo, era assim que ela era intitulada e não a coordenadora ou diretora.

Mas ela quando ficou responsável pelo núcleo, ela ficou responsável pelo núcleo na íntegra?

R.: O Instituto Nacional de Investigação Industrial era dividido em vários laboratórios. O Teixeira Guerra, é que propôs ao Magalhães Ramalho criar o Núcleo de Arte e Arquitetura Industrial. Porque ele era Arquiteto. Faz uma exposição com o arquiteto e designer António Sena da Silva, logo em 1960, mas depois sai. E é quando ela [Maria Helena Matos] assume a responsabilidade. Agora, é impressionante ler aqueles documentos e encontrar que ele é designado sempre como coordenadora, e a ela põe a palavra responsável, é uma coisa perplexante. Mas ela nunca se deu mal com isso.

Em 1971, com a primeira exposição de design português. É ela que consegue isso que o NAAI passe a ser o Núcleo de Design Industrial.

Voltando à investigação sobre a Maria Keil. Como é que surgiu chegar à Maria Keil?

R.: Exato, das aulas na Rua Capelo. E, além disso, eu cheguei a entrevistá-la muito antes de ela ir assistir às aulas. Ainda enquanto aluna do Manuel Rio-Carvalho na licenciatura, eu fui entrevistá-la para o meu trabalho das mulheres na pintura, porque ela começou pela pintura. A Maria Keil estudou pintura nas Belas-Artes. (...) Mas ela fez uma entrevista, que ainda hoje tenho gravada, a entrevista dela, e depois só muito mais tarde é que voltámos a reencontrarmos e ela fez questão de ir assistir a duas aulas. E no projeto MoMoWo, era preciso escolher uma pioneira do respetivo país para o guia, digamos como símbolo destes trabalhos das mulheres, são os itinerários femininos. Escolhi só Lisboa, porque era impensável fazer Lisboa e Porto. E eu escolhi a Maria Keil, não hesitei. Porque a Maria Keil? Eu pus num dos itinerários, o painel do mar, aqui da Infante Santo. (...) Eu escolhi-a como pioneira, coloquei-a e depois, fiz uma conferência, na sequência centrada na obra dela, e tive muito eco, e a última coisa, foi com a Elizabeth Resnick, que é designer gráfica americana, professora emérita, que convidou mulheres de vários sítios para escreverem sobre as pioneiras dos seus países. Não só pioneiras, mas contemporâneas.

(...)

Durante a minha revisão da literatura encontrei um artigo da Martha Scottford que não sei se está familiarizada com. É um artigo de 1993, onde a Martha Scottford realizou um estudo sobre as mulheres e os homens no design. Este estudo tinha o objetivo de perceber quem eram os designers, o que é que eles faziam, o que é que eles pensavam e neste estudo a autora acabou por tirar algumas conclusões das premissas que tinha inicialmente e uma delas era que as mulheres designers consideravam mais o design social na sua área de trabalho. Ou seja, as mulheres achavam mais relevante do que os homens e tinham uma tendência maior para utilizar o design social, o design com propósito social ou político.

R.: Sim, sim porque a Maria Keil, como pertence ao MDM antes do 25 de Abril, ela chegou a ser presa. Por ir receber a Maria Lamas ao aeroporto. E ela trabalhou, em termos de design gráfico, ela faz coisas muito diferentes. Mas uma das coisas que ela fez antes do 25 de Abril foi um cartaz para as eleições na altura. São as eleições que são feitas numa altura em que se pensou que Portugal iria abrir, que foi a primavera marcelista, na sequência da doença e da morte do António de Oliveira Salazar em 68. E ela é que faz o cartaz, ela é a autora do cartaz. E logo a seguir, ao 25 de abril de 74, ela faz os selos celebrando a mulher. São quatro selos que ela desenha com as mulheres trabalhadoras. Tem a mulher secretária, a mulher enfermeira no hospital, a mulher ceifeira, e está a faltar uma.

É a mulher operária. A ceifeira, a operária, a secretária e a enfermeira que eram os trabalhos das mulheres mais frequentes antes do 25 de abril de 74 e ela resolveu, e muito bem, homenagear essas mulheres logo a seguir a 74.

Portanto, ela teve sempre essa dimensão política. E também é nessa altura, ela faz uma capa de um vinil grande para o Adriano Correia de Oliveira, que é um mestre da canção de intervenção, juntamente com o Zeca Afonso. Eram muito amigos, aliás, os dois.

Tendo em conta este estudo, ia perguntar se a Helena se identifica com isto, com trabalhar para um propósito social?

R.: Completamente. Por isso é que eu estou estarecida e é uma falha não ter ainda lido esse livro. E sim, concordo em absoluto. Concordo que há essa preocupação sociopolítica.

E quais são as motivações que a levam a procurar trabalhar sobre questões sociais?

R.: Porque faz parte do nosso olhar enquanto mulheres, ter uma consciência. Nós estamos muito mais, digamos, apetrechadas para olhar com olhos mais objetivos para aquilo que nos rodeia. Isto é a minha impressão. Não tenho provas, mas acho que faz parte deste nosso olhar feminino que ter uma maior atenção, uma maior compreensão. Não somos melhores não é uma questão de ser melhores, temos maior aptidão, para sermos mais atentas.

Recuando ao neolítico em que há a sedentarização as tarefas das mulheres começaram a ficar definidas, e do ponto de vista histórico é aí no neolítico com a sedentarização e depois com as grandes civilizações, nós compreendemos que nessa divisão natural do trabalho. Começa a haver essa relação com o outro há uma relação com o outro e, portanto, é uma aptidão que nos foi sendo desenvolvida ao longo dos séculos. (...)

Que desafios é que foi encontrando ao longo destas investigações?

R.: Há uma questão aqui que é também muito importante do ponto de vista da investigação académica, dizer-lhe, enquanto também a menina neste campo de investigação para a sua tese futuramente, é que não é fácil em Portugal encontrar as fontes, nada fácil. Elas estão circunscritas às bibliotecas e, portanto, totalmente analógicas. Ou seja, tirando a hemeroteca digital, que pertence à Câmara de Lisboa, mas que tem feito um trabalho notável a digitalizar os periódicos desde o século XVIII e que há muita coisa já do século XIX e XX que também já está digitalizada. Portanto, é um trabalho incrível, que facilita imenso a investigação, tirando a hemeroteca digital e esse trabalho que tem vindo a ser feito, a maior parte continua a ser nesse objeto fantástico que é o analógico, que é o papel físico. As coisas estão dispersas. Tem que se andar biblioteca em biblioteca, arquivo em arquivo. Eu gosto desse trabalho, porque sou de história. Mas percebo que, então, para as gerações jovens, torna-se cansativo e até pode fazer esmorecer. Portanto, as fontes estão dispersas algumas são mesmo de difícil acesso e isso acaba por ser talvez o problema. Por exemplo, eu consultava na Biblioteca Nacional as revistas do Rafael Bordalo Pinheiro. Isto é para lhe

dar um exemplo concreto, que foi muito importante para mim, para a parte das exposições, quando eu fiz a tese sobre Portugal nas exposições universais. Lá ia eu para a biblioteca, preencher um documento para fazer a requisição das revistas, podia ser o António Maria, podiam ser os Pontos nos l's, tudo isso, e depois ficava sentada, claro que a Biblioteca Nacional tem uma sala de leitura extraordinária do Daciano da Costa, em termos de equipamento, a arquitetura é do Pardal Monteiro, era ótimo, maravilhoso, não estou a pôr em causa, mas depois demorava o seu tempo a chegar a revista, lá vinha no carrinho, o carrinho a chiar por ali fora, a trazer os livros aos leitores, os livros, as revistas, e depois lá ficava eu a virar página à página. E com a hemeroteca digital eu hoje faço isso em casa.

Portanto, veja, alguém que vem do passado, claro, num passado completamente analógico. E realmente tenho que reconhecer que aquele trabalho que me demorou, olho para trás e penso, não foram meses, foram anos para fazer determinados trabalhos. E hoje, com um clique consigo algumas coisas. Todavia está muito por fazer e desbravar, porque realmente, volto a dizer as coisas estão dispersas. Claro que a biblioteca nacional tem quase tudo mas não tem tudo estamos a falar para estudar a história do design em Portugal tem que se começar forçosamente no século XIX não digo recuar mais já ponho só o século XIX portanto, obrigatoriamente temos que ir para a nacional [Biblioteca Nacional] depois, se queremos passar para o século XX como eu passei, já tem que ir para a Biblioteca de Arte da Gulbenkian também não é nada mal, antes pelo contrário mas o que eu lhe digo é que eu olho para trás e foram anos a saltar de sítio em sítio à Biblioteca da Ordem dos Arquitetos, à Biblioteca do Ministério dos Negócios Estrangeiros eu passei anos na biblioteca para consultar a correspondência, a documentação governamental, etc. Portanto, não estou nada triste. Agora, compreendo que o mundo digital vem trazer uma tranquilidade nesse aspeto, mas no campo do design continuas a ter falhas claras.

(...)

No artigo Design em Portugal 1980 e 1990, a Helena divide os designers em 3 gerações a primeira geração de 1930 a 1940, a segunda por volta da década de 50 e a terceira, entre 1960 e 1980. Esta divisão é determinada essencialmente pelos contextos de trabalho e aprendizagens da profissão ou existe outro fator que os separa?

R.: Não, claro que há outros, mas o principal que me levou a fazer essa divisão, porque operativamente era fácil para mim. Foi o primeiro artigo de fogo que eu escrevi para o professor José Augusto de França em 92 e por isso é que vai até a 80 que era o balanço da década de 80. Portanto, foi uma questão de método. O professor José Augusto de França, quando me fez a encomenda para esse artigo, ele disse-me que o que ele tem de fazer é um balanço que venha até os anos 80. E tendo eu sido aluna dele na História da

Arte, mais tarde, como já lhe expliquei, o professor José Augusto França trabalhava muito com a questão das gerações. E do ponto de vista operativo é realmente aliciante. E para quem vem da História faz sentido, porque tem a ver com as décadas, portanto, eu para me sentir até mais confortável a fazer esse balanço fiz essa opção e não estou nada arrependida porque faz todo sentido do ponto de vista operativo e como eu disse há várias razões. Era uma forma de eu conseguir construir a narrativa. Portanto, eu tinha que fazer aquele balanço e uma vez que eu estava a trabalhar para fechar com a década de 80, foi uma questão de método operativo. E tenho que dizer que aí eu não tinha ninguém antes a trabalhar assim. E, portanto, eu estava a desbravar.

Sente que os designers estão consciencializados para esta questão da invisibilidade, da falta de representatividade das mulheres, tanto historicamente como atualmente?

R.: Eu vou dizer uma coisa que é um balanço atual. Eu penso que estiveram e agora estamos a entrar numa época de retrocesso, o que é lamentável, para dizer o mínimo. Eu quando comecei no projeto MoMoWo em 2014 estava tudo ainda por discutir, aqui em Portugal especialmente. Quando via a minha colega holandesa ficava sempre, “invejosa” da liberdade que ela sentia. Dois anos depois, 2016, eu senti que as coisas estavam a mudar. Eu fiz a exposição do MoMoWo, aqui no Largo [Vitorino Damásio], com os *mupis*, e fiz a exposição ali na Fundação das Comunicações, a exposição itinerante. E eu percebi que naquela altura tive uma receptividade que eu fiquei espantada. Foi muito bem recebida, as pessoas falavam, foi para os jornais, etc. Portanto, fiquei a pensar, estamos aqui num ponto de viragem. Ou seja, depois vem a sequência toda, vem a Isabel Duarte, toda essa gente jovem, de repente, que começo a receber telefonemas, *e-mails*, etc. Portanto, lá está, houve um ponto de viragem em 2016 também não podemos esquecer que na altura, em 2015, nos Estados Unidos aparece o movimento *Me Too* acabou por haver ali uma convergência. Eu senti de repente que estava a ter uma receptividade que não tinha tido antes por mais que eu lutasse e pensei pronto atingimos um ponto de viragem agora, 2024/25, começo a achar que isto está a retroceder, (...) mas estou muito preocupada.

O que é que nós podemos fazer para que mais mulheres designers não continuem a cair no esquecimento? Que ações é que podemos tomar?

R.: Eu já dei. Agora é a vossa geração, é a geração da Isabel, que é ligeiramente mais. (...) Porque o que é importante é que mulheres como a Maria Keil pavimentaram o caminho para vocês, para nós, para a minha geração, para as gerações seguintes. Agora está pronto, é dar continuidade.

Apêndice II

Entrevista a Ana Lisboa

Apêndice II - Entrevista a Ana Lisboa

Transcrição da entrevista realizada a Ana Lisboa, conduzida *online*, com uma duração total de 1 hora e 15 minutos. A entrevista foi orientada por um guião semi-estruturado. A presente transcrição foi editada para efeitos de clareza e legibilidade, sem comprometer a fidelidade do conteúdo das respostas fornecidas.

29 de janeiro de 2025

Em primeiro lugar, gostava que me falasse um pouco sobre o teu percurso.

R.: Em 2004 entrei nas Caldas da Rainha na ESAD, em design gráfico e multimédia, durante o meu curso apanhei o tratado de bolonha pelo caminho, então não fiz o 5.º ano, fiquei logo com o curso. Depois comecei logo a trabalhar com estágios, trabalhei em diferentes agências, comecei primeiro com agências mais de publicidade, onde fazia muito mais logos, ou *packaging*, ou publicidade para revistas, que era muito em voga na altura. Depois fui trabalhar para uma agência de sapatos, muito conhecida que é a Cubanas, comecei como estagiária lá e depois fazia toda a parte da comunicação, e fazia coisas interativas, na altura utilizávamos muito o *flash* e eu fazia catálogos *online*, tudo para os sapatos, para divulgar os sapatos, aí aprendi muito, aí foi onde eu aprendi mais. Tinha de me desenrascar sozinha, era a única, então aprendi muito. Depois fui para Lisboa, e trabalhei em *packaging*, depois voltei para Leiria, trabalhei sempre entre gráfico e multimédia, e ao longo deste percurso que fui fazendo eu dava sempre formação, na área dos programas da Adobe e na área de design, dava na Flag, dei aqui na Galileu que havia uma escola cá, dei no Cencal, nas Caldas, existe uma escola profissional muito boa, e dei lá disciplinas de design e na Mega Expansão, já não existe. Ou seja, eu fui trabalhando e ia dando formação ao mesmo tempo. Depois mais tarde, quando sai da Sistema 4, que era uma agência de publicidade, fui trabalhar para uma empresa de tecnologia, fui trabalhar para uma empresa francesa, tinha base cá, e trabalhei lá durante 9 anos, e fui sempre crescendo dentro da empresa. E aí comecei a trabalhar mais na parte do *web*, que é o que eu faço mais agora, de produto, então eu faço tanto gráfico como produto, estou um mix, mas até gosto muito da área de produto, só que no fundo faço tudo, faço produto, faço *mobile*, faço plataformas, *software*, que aprendi muito nessa empresa, depois, quando ia crescendo comecei a ter uma equipa só minha, depois comecei a liderar também uma equipa, de design, *marketing*, *developers*. E agora estou numa *start-up*, mudei há quase 2 anos, e também faço tudo. Ou seja, comecei como produto, mas depois, sabes como é que é as *start-up*, como somos pouco elementos, temos de fazer um pouco de tudo, como nós precisávamos também alguém na área de *marketing* e que fizesse a parte do design gráfico e comunicação, fui eu que fiz a marca, fui eu que fiz

trabalho na marca, ainda faço vídeo e *motion*. Então pronto, estou a trabalhar nessa empresa. E o mestrado eu fiz quando trabalhava ainda na MD3, na minha empresa de tecnologia, e como eu senti, que com o bolonha, que me faltava ali mais conhecimentos, quis estudar mais, então fui fazer um mestrado. E como eu sempre quis estudar nas Belas-Artes do Porto, sempre foi um desejo meu, (...) e vi lá design de imagem, e como tem a componente de muita interatividade, de parte também de produto, eu achei que podia ser muito fixe, para completar na minha área, e não ser só design gráfico, que era uma coisa que eu já sabia e estava habituada a fazer, ter algo que pudesse aprender, então aprendi lá imensas coisas que não conhecia, ai adorei. O mestrado em design de imagem, amei.

Qual a motivação para escolher investigar mulheres no design?

R.: Surgiu, realmente, quando eu estava a fazer pesquisa para começar à procura do que é que eu queria fazer mesmo, eu depois lembrei-me que no meu percurso escolar eu nunca tinha ouvido falar sobre o design português, não se aprende na escola, não se aprendia, não sei se agora já se fala.

No meu tempo não se falava, só se falava da Bauhaus, do estrangeiro, falava-se muito do Sagmeister e da malta que era toda fixe da Inglaterra, dos Estados Unidos, falávamos muito disso, mas nunca falamos das portuguesas, não tinha referências praticamente nenhuma, e depois quando fui à procura percebi que não haviam propriamente mulheres, e depois pensei onde é que elas estão? Tiveram que existir. Porque se nos Estados Unidos existe, sobretudo a partir dos anos 60, nós sabemos de tantas, pronto e depois por aí, comecei a por esta questão, depois entrei num projeto que havia na altura na escola, que estavam a fazer o levantamento de professores, antigos professores, da faculdade de Belas-Artes, de por exemplo do Porto, que eram pintores e artistas também, então fiquei a trabalhar junto com a minha professora orientadora, que foi mais tarde, nesse projeto, que era o projeto “transferência de sabedoria”, e foi a partir daí que eu depois comecei a fazer o levantamento das designers, saber quem é que eram as primeiras, como é que começou, comecei a estudar a história toda sobre design em Portugal, e adorei, e depois fiz o projeto.

Sente que teve de enfrentar algum desafio, a nível profissional ou académico, pelo facto de ser mulher?

R.: Eu acho que por ser mulher eu não enfrentei assim essas dificuldades. Acho que não.

(...)

No nosso meio felizmente as pessoas tem a mente um bocadinho mais aberta. Agora se fores para empresas um bocadinho mais indústria, ou industriais. Aí, eu felizmente trabalhei sempre no meio de criativos, não tive

esse problema. Mas conheço amigas que foram para empresas da indústria e aí a mentalidade é um bocadinho diferente, o patriarcado é fora. Ainda hoje é. Ainda hoje tenho amigas que trabalharam em empresas de moldes. Felizmente com as empresas estrangeiras que vieram para cá, e têm base em Lisboa, Porto, houve muito mais oportunidade para os designers, para nós, para o nosso caso, e a mentalidade é diferente, eles reconhecem muito mais o teu valor, o teu trabalho, há um reconhecimento muito maior do que tu fazes, e és muito mais remunerada, é diferente a mentalidade é outra. (...) Mesmo este trabalho, da *start-up*, eu trabalho muito e tenho muitas tarefas, mas és bem remunerada, eles tratam-te bem, apesar de tudo há sempre respeito pelo teu trabalho. E tenho amigas que já passaram por isso também, a maneira como lhes falam é horrorosa, e o que eu sinto é um bocado por aí, tem a ver com a parte cultural, mentalidade, experiência, se bem que o nosso país é super machista, vamos ser francos, nos sabemos que é. Mas na minha experiência não passei por isso. Sempre fui respeitada. (...)

Em 1993, Martha Scotford publicou um artigo sobre mulheres e homens no design. Nesse artigo a autora concluiu que as mulheres designers consideram o design social mais relevante do que os homens designers, pois existe um interesse e uma tendência maior das mulheres em utilizar o design com um propósito social ou político.

Qual foi a sua motivação para procurar trabalhar sobre questões sociais?

R.: Não, quer dizer, eu fiz o trabalho social sobre as mulheres, por um lado sim. Sim porque a curiosidade também era maior, eu queria mesmo conhecer e saber quem eram, não queriam ficar sem perceber a história de Portugal porque era muito importante para mim e também para crescer como designer, era mais curiosidade, mas se for a ver no meu percurso final e profissional todos os trabalhos que tenho desenvolvido não é nada na componente social, era muito mais na área da publicidade ou de produto. (...)

Na altura eu entendo o porque é que ela [Martha Scotford] escreveu isso porque também deve ter sido com base no que se passava na altura, é um bocado por aí. E pronto, e nos Estados Unidos houve o movimento da Sheila Levrant de Bretteville e da Ellen Lupton e dessa malta toda que fazia o movimento feminista, e desenhavam tudo para as mulheres eu acho que também foi muito mais daí, da história, que começou nos Estados Unidos, elas começaram a ficar muito mais feministas e a lutar pelas mulheres e pela cultura das mulheres e a incentivar, eu acho que vem daí também, e depois nos anos 90 isso ainda ficou muito mais relevante. Porque as mulheres sim, faziam muitos mais trabalhos nessa área, mas no meu caso não se reflete. A minha motivação não foi uma luta feminista, não foi de todo, era mesmo curiosidade como designer feminina como mulher, onde é que elas estão?

Porque que é que elas não aparecem? E era perceber na história porque que é que elas não aparecem. E eu percebi na história que elas não aparecem por vários motivos, primeiro porque a história do design em Portugal também esta a ser feita através de professores e testemunhos e historiadores que estão a criar agora pequenas bibliografias e livros, e o problema da história do design em Portugal é que estamos a fazer como a história da arte, e estamos a fazer bibliografias e não fazemos um todo da história e vamos pondo pessoas pelo meio. Se os homens tiveram mais destaque e na altura da ditadura, eram eles que se destacavam era normal que eles aparecem mais que as mulheres, mas elas estavam lá e elas merecem ser destacadas. Mas é muito difícil às vezes arranjar o espólio delas ou o trabalho delas por isso é que elas também ficam um bocadinho aquém na história, mas também está ligado à forma como é que a história está a ser contada. Mas não tem a ver com uma luta feminina, o reconhecimento das mulheres claro que eu quero isso, mas tem mais a ver comigo, uma cena pessoal, de onde é que elas estão e porque que é que elas não aparecem, é mais por aí.

Não encontravas facilmente, mesmo com uma pesquisa no google era muito difícil encontrar.

Como foi o processo de investigação? Quais os desafios encontrados?

R.: O maior desafio que tive foi a recolha do espólio das designers que queria tentar encontrar e falar, eu inspirei-me sobretudo nos anos 60 porque foi quando a disciplina do design se afirmou como disciplina, eu quis fazer a partir desse período, e porque sabia que em princípio conseguia falar com elas, a maior parte estava viva. E depois escolhi a Alda Rosa e a Cristina Reis, porque eram efetivamente as primeiras consideradas dessa geração. E só consegui encontrar trabalhos delas, em bibliotecas da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa e do Porto, e tentei ir ao MUDE e falei com pessoas que também se relacionam com elas, como a Bárbara Coutinho, que conhecia a Cristina Reis porque fez um trabalho com ela, e a Maria Souto, que é professora do IADE também me ajudou muito. Ajudou-me muito a compreender a história, como é que tinha sido a história nesse tempo, porque ela tinha muito trabalho de investigação feito dessa altura. Foi muito à procura de testemunhos e de falar com pessoas que eu consegui recolher mais informação, tive mesmo que ir atrás de informação. Trabalho de espólio, da Alda, consegui em museus, porque ela fez muitos livros para museus, como a Gulbenkian, tinha nas Caldas também, no museu José Malhoa e tinha também nas Belas-Artes, tinham lá livro, que a malta guardou e ela [Alda Rosa] fazia as capas, por isso havia lá muitos livros da Alda.

Da Cristina, tive de falar com ela diretamente, e como ela era do teatro, a maior parte do espólio dela gráfico também está no Teatro Cornucópia que

já acabou. Ela é que me ofereceu depois dois livros muito lindos, que era da Cornucópia, e lá estava a história toda do teatro, e todo o trabalho que ela fez estava lá em livros. E eu digitalizei, escolhi alguns e ela ajudou-me bastante. A Cristina Reis é que me ajudou bastante na minha investigação, porque ela deu-me logo o material para as mãos. Disse que não tens de andar atrás nem à procura dos livros.

A investigação tornou-se difícil no início, mas depois quando consegui ter contactos e ir atrás. (...) Então a partir daí consegui ter contactos. Depois consegui pedir a uma escola de cenografia, deram-me o *e-mail* da Cristina Reis, porque era muito difícil contactar com ela. Mande-i-lhe *e-mail* ela respondeu, foi muito querida. Pronto então depois consegui recolher. Tive com a Alda em Lisboa, também combinei com a Alda, mais difícil conseguir recolher informação. (...) A Cristina não. Fez-me um relatório da história dela, da vida, do início ao fim, a explicar o percurso todo. A Alda não. Tinha episódios. Mas depois tinha a casa cheia de trabalhos dela. Então eu levei a máquina, estive a fotografar alguns trabalhos dela, com ela lá. Passamos o dia todo juntas, fomos almoçar. E depois fui gravando com o áudio, consegui gravar e trouxe umas folhas que ela tinha lá do CV impresso, e tinha já um PDF também já com alguns trabalhos que me mandou, e assim eu consegui montar a história da Alda. Foi a maior dificuldade que tive foi a Alda, deu-me muito trabalho fazer a bibliografia toda da Alda Rosa. (...) Mas foi muito fixe porque elas ajudaram. No início tive dificuldade, mas depois tu vais cavando e vais procurando as pessoas e vais ver que há sempre alguém que te ajuda. Tive dificuldade em perceber o que se passou aqui, esta gente é complexa. Esta história não está bem contada. Tentar ir buscar bocados, e primeiro que aquilo se fizesse uma luz na tua cabeça. Agora já percebo, mas primeiro que chegasse lá, se não fosse a falar com as pessoas eram impossível de compreender. (...)

Foi sempre falar com mulheres, com amigas que pudessem ser delas, em comum, a Rita Fior tinha uma relação muito próxima por exemplo com a Alda, eram muito amigas, porque a mãe era muito amiga da Alda, então ela ajudou-me muito na Alda. A Helena Souto ajudou-me muito com a Cristina que era muito amiga, e a Bárbara também. E pronto depois foi assim, a minha professora também me ajudou, porque ela também tinha testemunhos de professores que faziam parte daquele tempo e que conhecia. Isto é um meio muito pequeno, toda a gente se conhecia naquele meio de design, seja no Porto ou Lisboa, havia muita gente que se conhecia e tem piada porque depois tens assim umas ligações que torna a investigação mais engraçada. Mas depois eu acho que tive muita sorte, porque consegui contactar com as pessoas certas e deram-me muita informação que era tudo o que eu precisava, tive sorte. E tens de te saber mexer e tens de dar tudo.

Aprendi muito com a minha orientadora, ia ter com ela ao projeto dela, e ia ver, aprendi muito a ver, e é um dos métodos que podes utilizar, a observação, aprendi muito a ver com ela, com o Heitor, que era um professor que eu tinha que fazia parte do projeto e o meu professor Carneiro também. Então ia ver como é que ela ia fazer as entrevistas, como é que ela fazia os textos para as entrevistas, e ajudou-me muito, eu sabia lá, tu não sabes, tu comesas, o que é que eu vou perguntar, e no fundo também aquilo é assim, quando conheces a pessoa, aquilo também é um bocado improvisado. Tu vais falando e vais conversando com a pessoa e depois acaba por ser natural, é um bocado por aí.

Posso perguntar por que motivo o *site* não teve continuidade?

R.: Por falta de tempo. Não consigo. Vou te explicar até.

Eu tinha espólio da Assunção Cordovil e gostava de depois ter falado mais tempo com ela, para depois recolher mais coisas, porque a Assunção depois tem trabalhos que nunca mais acaba. A Margarida Figueiredo também queria ter feito porque depois gostei muito do percurso dela, porque ela foi importante também para o design de produto e a filha dela ia-me disponibilizar informação e trabalhos.

Por falta de tempo, depois engravidei, depois tive a minha menina, então nestes 4 anos não tive hipótese. E só dava continuidade se realmente ou fizesse o doutoramento e continuava o espólio e depois até melhorava e modernizava. Depois pensei também no futuro até podia aparecer alguém que pegasse e quisesse continuar mulheres, mas isso não aconteceu. Não houve assim ninguém que quisesse falar de outras mulheres do mesmo tempo, têm outras curiosidades, é normal, por isso, está aí em aberto. Agora das duas uma, se realmente fosse para doutoramento, porque eu tenho vontade, não sei se este ano ou para o próximo, se realmente for para doutoramento ou continuo o mesmo trabalho ou mudo um bocado, não sei. Também gostava de fazer qualquer coisa disso. Mesmo que fosse sobre as mulheres que é um tema que eu gosto, tinha de perceber ainda como é que poderia modernizar, mas com um orientador, que se calhar me ajudava a orientar esta parte, a tentar perceber como é que poderia dinamizar isto de maneira diferente, e é por isso que não foi para a frente.

Ficou em aberto, agora ou continuo ou vai ficar assim ainda por uns tempos, logo depois vou decidir, mas a decisão está quase.

Durante a investigação houve alguma descoberta que a surpreendeu ou emocionou particularmente?

R.: A descoberta maior que eu tive foi saber, perceber que era um mundo mesmo pequeno e todo a gente se conhecia. Saber que o Richard Hollis. Quando eu estava a falar com a Rita Fior, ela estava a dizer que ia fazer uma

exposição sobre o pai, que houve na Gulbenkian nessa altura, e vinha cá o Richard Hollis falar, porque eles eram muito amigos, e ele vem cá falar sobre o pai [Robin Fior]. Porque eles estudaram juntos em Inglaterra. E eu fiquei muito surpreendida, porque o Richard Hollis é daquelas pessoas que tu pensas que são inatingíveis, estão noutra patamar. E ele foi lá falar sobre o pai dela, e ela era muito amiga deles, ele vinha muitas vezes a Portugal, ter com a família dela, e ficava aí a dormir temporadas. Quando tu achavas na tua imaginação que é uma pessoa longe. Até achava que ele estava noutra, que era mais antigo. Achei curioso.

Achei curioso a Cristina Reis ter casa aqui em São Pedro de Moel e depois fez muito sentido ela ter casa aqui porque realmente em São Pedro de Moel tens muitos pintores antigos, que eram de Lisboa e como houve aquela zona da Marinha Grande, da cerâmica, que é muito conhecida. Então haviam muitos pintores que tinham casa em São Pedro de Moel e nas Caldas, porque tinham as grandes indústrias de cerâmica, eram dali. E achei curioso, a Cristina Reis herdou a casa que era dos avós pintores e que ela era sobrinha do Frederico George.

(...)

Elas nessa altura não eram tão incentivadas como os homens a mostrar o trabalho, e isso foi o que a Assunção Cordovil também me disse, na altura elas não ligavam, elas só queriam trabalhar. (...) Mas a Alda não era bem assim. A Alda não é assim, a Alda gostava de se destacar e gostava que o nome dela viesse nas coisas. Apesar da Cristina Reis ter uma personalidade muito forte, e era mais contida, ela só queria trabalhar e fazer as coisas dela. E a Alda não, porque ela também teve de lutar muito mais em relação aos homens, porque ela também trabalhava para o estado, no INII, e ela teve cargos de liderança no INII, então. O respeito é outro, ela era mais velha que eles todos, foi das primeiras, tem o estatuto, então ela ganhou outra confiança. Sempre foi solteira. E via-se que ela gostava de falar dos trabalhos dela, ela gosta de mostrar o que fez. As outras não eram bem assim, mas depende da tua experiência de vida e como é que tu és. Mesmo a Madalena Figueiredo também tinha grandes cargos, foi das presidentes da APD. Proporcionou o concurso jovem designer, também era diferente, também tinha uma mentalidade diferente, toda a gente diz que ela tinha uma personalidade forte, que não ficava para trás e era mulher do Robin Fior, e havia respeito entre os dois. Tenho pena de não ter conhecido a Madalena.

(...)

Recebeu algum tipo de *feedback* acerca da investigação e do *site*? Sente que conseguiu chegar a um público fora do design?

R.: Recebi. Tenho tido muita gente a partilhar o *site*. Em outros *sites* de design gráfico, referências de design gráfico vão partilhando e isso é muito bom, é sinal de reconhecimento.

Ao longo destes 4 anos o *site* tem sido partilhado até no Instagram em coisas de design e das mulheres então houve muito *feedback* de reconhecimento o espólio, e acharam interessantes as mulheres portuguesas. Ainda agora há pouco tempo descobri dois projetos, estão a fazer recolhas de capas gráficas do design português, então partilharam o meu para mostrar a parte da Alda e outro é só de cartazes, vários países diferentes e puseram o da Cristina Reis e partilharam do meu *site*, então estão a usar muito como referência e como fonte de inspiração de trabalhos delas, é muito gratificante.

Fora do design não. Acho que não, não faço ideia. Cheguei a ter pessoas a pedirem-me referências, um professor inglês queria coisas da Alda. Algumas alunas a pedirem-me *feedback* porque estavam a fazer trabalhos relacionados ou feminismo, ou mulheres, mas era sempre ligado ao design, ou ilustração. Uma jornalista entrou em contacto comigo porque queria o contacto da Cristina Reis. É sempre mais no intuito de falar da Alda ou da Cristina, ou das mulheres, nunca é fora. Ou então sobre o contexto histórico do design naquele tempo, mas sempre relacionado ao design. Inclusive a minha orientadora e o professor Carneiro convidavam-me sempre para dar o meu testemunho da investigação do projeto para os outros alunos. Mas é sempre no tema.

Considera que os designers estão consciencializados para essas questões da invisibilidade e da falta de representatividade das mulheres designers, invisibilidade tanto historicamente como atualmente?

R.: Eu acho que agora sim. Até porque já houve tantos movimentos há volta disto e nós temos agora muitas mais mulheres designers que estão a fazer esse levantamento e temos este interesse, portanto acho que agora há muitas mais referências de mulheres no design e estão a tentar agora mostrar que nós estamos cá e mostrar o trabalho, então em relação a outros tempos acho que sim, que este reconhecimento está a ser feito neste momento, através de nós, as mulheres, não tanto por homens.

E no fundo estamos a ir buscar um bocadinho do movimento feminista nos anos 60, também foram mulheres, historiadoras, críticas, jornalistas que foram buscar mulheres para serem faladas sobre mulheres e não ser homens, foram elas que levantaram esse problema e nos estamos a dar continuidade ao trabalho delas. Porque a nossa motivação também como mulheres e queremos ver trabalhos feitos por elas e para nos sentirmos representadas. Eu acho que é por aí. Mas acho que agora temos muito mais, há muito mais interesse nesta área. Queremos ver o trabalho de designers feitas. Eu acho que tudo o que está feito agora é feito por mulheres, não vejo

homens com este interesse, vejo muito mais mulheres com este interesse. Tirando o Mário Moura que fala sobre elas.

Eu acho que nas gerações mais novas tem havido pelo menos uma mudança de pensamento, tentar perceber, ou tentar corrigir coisas menos bem feitas pela história.

R.: Eu até percebo porque é que aconteceu porque é lógico. Se havia muito mais homens a ser professores, historiadores, críticos, eram eles que trabalhavam na área e eram eles que estavam a fazer a história eram eles que tinham muito mais trabalho, é normal, que eram eles que estavam a contar história iam fazer a história dos maiores dos que estavam mais em destaque e mencionavam as mulheres assim em nota de rodapé. Quando surgiram mais mulheres a trabalhar, como professoras, a partir dos anos 60, em Portugal, que as mulheres começaram a ser mais professoras historiadoras a destacarem-se nessa área, o movimento feminista e o levantamento sobre os testemunhos de mulheres. E depois houve mais trabalhos e muitos artigos sobre mulheres a falar sobre esta temática. Por isso é que eu percebo perfeitamente, sobretudo em Portugal, que a história não esteja bem-feita, porque foi contada por eles [homens] primeiro é normal. E agora estamos a tentar reverter isso e tentar mudar a história e a falar também sobre elas e colocá-las no lugar.

Por exemplo o professor Jorge Silva, da silvadesigns, ele tem um *site*, e eles pôs – apenas sobre ilustradores, que ele gosta muito de ilustração – pôs só mulheres ilustradoras do início ao fim, e ele fez esse levantamento e foi um homem que fez, ele preocupa-se com essa temática, que a história seja contada de todas as frentes.

Mas o grande problema é a maneira como estamos a contar a história do design também é só na base de testemunhos de designers e temos de contar a história também como foi feita, não é só pelos designers, temos de falar do Estado Novo, como é que designer começou através da publicidade, esse tipo de coisas e depois mencioná-los, e eu acho que agora temos de olhar para trás, pegar em tudo e refazer. E criar um livro com mais testemunhos de mulheres para haver mais igualdade. Nós temos de refazer a história e contá-la com base no conhecimento que nós agora temos. A história não está é bem contada, são bocados, que nós vamos pegando e vamos colando. Muitas vezes as mulheres têm mais vergonha de mostrar os seus trabalhos, “eu não acho que isto esteja assim tão bom” ou “isto não é nada de especial” eu própria sou assim. Eu detesto, tu não vês muita coisa minha porque eu não gosto de mostrar, eu só faço o *portfolio* porque tem de ser para mandar para empresas, eu entendo o sentimento delas, eu não gosto de mostrar. Então isto agora nas redes sociais onde tens de fazer vídeos com tudo isto mata-me, não é nada a minha cena. Mas há pessoas que

gostam. Eu não me sei vender, por isso é que também não me encontraste. E eu acho que é um bocado por aí, há umas que não se importam que gostam disso e está tudo bem, mas eu acho que a maior parte é tímida, acanhada, se não aparecer não faz mal, gostam de trabalhar em coletivo, gostam de aprender com os *bosses*. E elas também são *bosses*, à sua maneira, mas não gostam de mostrar tanto ou de se afirmar, não gostam de ser protagonistas da sua própria história, têm vergonha, por isso é que tem de ser outra pessoa a contar por ela. Elas viveram em tempos de ditadura elas tinham de se esconder, e depois tem a ver com o que defendiam, a política que defendiam, faz-te ter mais medo, é um bocado por aí.

O que é que podemos fazer para que mais mulheres designers não caiam no esquecimento? Que ações podemos tomar?

R.: Os levantamentos e os testemunhos e tentar falar sobre elas é muito importante, criar bibliografias sobre elas. Acho que nas escolas devíamos de implementar também isso, é importante termos teses e dissertações a falar sobre elas, para alimentar a dar continuidade, porque é nas escolas que damos continuidade ao nosso conhecimento sobre tudo aos outros alunos, por isso é importante isto haver nas escolas, através de projetos, de livros. Por exemplo o projeto da Isabel, tenho a certeza que vai dar muita visibilidade depois de ela o acabar, porque vai-se transformar num livro ou numa exposição ou algo concreto.

No fundo é isso, levantamentos testemunhos, implementar nas escolas e criar coletivos, que tornem as coisas mais fortes. E tentar puxar também os homens a falar sobre as mulheres, também era importante, e isso é que é mais difícil. Acho que gostam sempre de fazer meio-meio, e é justo. (...)

Apêndice III

Entrevista a Isabel Duarte

Apêndice III - Entrevista a Isabel Duarte

Transcrição da entrevista realizada a Isabel Duarte, conduzida *online*, com uma duração total de 1 hora e 20 minutos. A entrevista foi orientada por um guião semi-estruturado. A presente transcrição foi editada para efeitos de clareza e legibilidade, sem comprometer a fidelidade do conteúdo das respostas fornecidas.

23 de janeiro de 2025´

Sente que teve de enfrentar algum desafio, a nível profissional ou académico, pelo facto de ser mulher?

R.: Sim acho que depois de começar a fazer o projeto da *Errata* e começar a ter uma consciência feminista, consegui olhar para o meu percurso e perceber vários momentos em que houve micro-agressões, vamos chamar, certos julgamentos de valor que me fizeram, a mim, ao meu trabalho, ao meu percurso, por eu ser mulher.

Este meu despertar feminista aconteceu até bastante tarde, mas já alguma coisa vinha a borbulhar desde há muito tempo. No meu caso, quando começou a chegar aquela idade em que começava a pensar em ter filhos e porque vivia num país – tava a viver no Reino Unido na altura – em que as mulheres que eu conhecia que tinha tido filhos paravam mesmo trabalhar durante muito tempo, ao contrário do que acontecia em Portugal. Não porque Portugal seja um país especialmente feminista, mas porque há mais necessidade de voltar ao trabalho por questões financeiras. O meu segundo emprego em Inglaterra foi precisamente na *Eye Magazine*, foi uma substituição de uma licença de maternidade que podia ter durado 6 meses e durou 3 anos, depois até acabou por acontecer que a colega voltou e eu fiquei lá a trabalhar. Mas quando começou a chegar a essa idade que pensava se queria ou não ter filhos, foi muito claro para mim que a minha carreira podia ter uma consequência muito particular e perder vários anos de carreira. Mas isso foi só aquela primeira semente do que depois virou um despertar feminista muito mais profundo que isto.

Mas só nesse momento é que eu comecei a olhar para trás e a perceber que na minha formação na universidade, pouquíssimas referências de mulheres me tinham sido dadas, pelos professores, logo aí acho que começa a haver um enviesamento daquilo que eu considerava ser uma carreira de sucesso do que eu considerava ser o meu lugar como designer num mundo dominado por homens, o que era um bocado estranho porque eu tinha uma sala recheada de colegas mulheres. No final do curso já só tínhamos um colega homem no início tínhamos para aí três. O que não é verdade em todos os anos, mas há sempre uma maioria de mulheres nas salas, pelos professores que conheço e vou conversando, mas naquele caso era mesmo quase 100%.

A determinada altura com este despertar feminista, comecei só a ler livros escritos por mulheres e comecei a ter necessidade, a pensar que tinha necessidade de ir trabalhar para um estúdio, porque até lá também todos os meus patrões, todas as minhas chefias tinham sido homens brancos. E quando eu comecei a pensar que queria ir para um estúdio que queria trabalhar com mulheres e vi também que mesmo no contexto inglês, onde já se falava um bocadinho mais sobre a marginalização das mulheres no design, a oferta de estudos gerenciados por mulheres era muito pequena, e daí começou toda a minha investigação que deu origem à *Errata*.

E até foi uma coisa muito biológica, eu sou mulher quero ter filhos, quero engravidar o que é que isso quer dizer relativamente ao meu trabalho.

Eu na altura entendi isso [nos cursos de design, existirem mais mulheres em sala de aula] como sendo uma tendência contemporânea porque hoje me dia à mais raparigas a ir pro ensino superior do que rapazes. No entanto, quando comecei a falar com mulheres da idade da Alda Rosa, da idade da Assunção, pessoas que tem hoje 60's, 70's, 80's, elas mesmo estavam rodeadas de mulheres, nos espaços de trabalho, nos cursos que fizeram.

Inicialmente o mote da *Errata* era esse, um bocado esse, eu não conheço muitas mulheres porque não existiram muitas, e possivelmente me vendiam essa ideia, durante a ditadura as mulheres não iam estudar e portanto não haviam tantas mulheres a abrir empresas, e é verdade que o papel da mulher durante a ditadura estava mais reduzido ao espaço doméstico, no entanto, houve muitas mulheres a estudar design logo que as licenciaturas abriram e muitas mulheres a trabalhar em artes gráficas, antes de haver o curso de design e mesmo antes do termo design ser usado, portanto, o facto delas ficarem à margem da história é um processo que vem depois.

Como é que superou esses desafios?

R.: (...) Eu fiquei tão envolvida neste processo de investigação que inicialmente acabava por ser mais uma coisa dos tempos livres que decidi “largar” a minha prática como designer e seguir uma prática de investigação. Eu hoje em dia como pessoa que tá a pensar sobre estas questões do equilíbrio de género na história do design eu acho que uma parte do questionamento ou da minha perspetiva de como sair deste lugar que privilegia os homens sobretudo. Acho que também é preciso fazer-se um questionamento do que é uma carreira de sucesso, do que é um designer e do que é uma carreira como designer. Eu disse em jeito de brincadeira que larguei a minha prática como designer, porque eu ainda me considero designer mesmo não estando a fazer artefactos, objetos de design. E acho que esse é um grande problema, a forma como temos registado a história porque ela tem-se baseado muito nesse tipo de carreiras que produzem artefactos, mas há uma data de outras carreiras incluindo a de investigação, mas também carreiras mais associadas a gestão de estúdios ou carreiras na educação que não são privilegiadas nesta forma de fazer história. Eu desviei-me dessa carreira de sucesso que eu achava ser a única possível, porque

era a única que me foi oferecida enquanto estudante, porque se idolatrava os estúdios de design dos designers com carreiras de autor, que não é bem a verdade, porque logo a seguir à licenciatura interessava por escrever sobre design, e criei uma revista, mas depois a forma como fui fazendo, a forma como consegui ganhar dinheiro como designer foi efetivamente a trabalhar em estúdios, e depois quando se começa a abrir essa noção do que é design, começa-se a encontrar outras formas de fazer esta prática, onde nós como mulheres conseguíamos ter um lugar menos injusto.

O sucesso é diferente para todas as pessoas, e os professores que eu tive não são os professores que estão hoje a dar aulas. Não é justo pensar que todas as pessoas podem ter o mesmo objetivo, outras pessoas podem querer outros tipos de carreiras e está tudo bem, juntam-se assim diferentes fatores. Se calhar é mais fácil fazer um livro sobre um designer que esteja povoado com estas imagens, destes objetos gráficos, do que fazer um livro sobre uma designer que tenha um papel maioritariamente de gestão de equipa ou gestão de estúdio e não será tão fácil neste segundo formato. Acho que também os professores acabam por dar esses exemplos porque são os exemplos que estão documentados e são mais fácil de aceder. Muita coisa tem de mudar, não é só os professores que não deram as referências certas, não é só o problema dos livros que não falam de outro tipo de designer está tudo um bocado relacionado e acho que muito tem de mudar.

Em 1993, Martha Scotford realizou um estudo sobre mulheres e homens no design, com o objetivo de perceber quem eram, o que faziam e o que pensavam. Nesse estudo a autora concluiu que as mulheres designers consideram o design social mais relevante do que os homens designers, pois existe um interesse e uma tendência maior das mulheres em utilizar o design com um propósito social ou político.

Identifica-se com o estudo? Qual foi a sua motivação para procurar trabalhar sobre questões sociais?

R.: Como há pouco eu se calhar estava a fazer esta narrativa de que só mais tarde é que acordei para isto, quando nos meus 30's, comecei o projeto *Errata*. Mas a verdade é que realmente quando estava no final do curso da licenciatura e fiz aquele projeto da revista com a Maria João já tínhamos uma consciência bastante crítica e social de certa forma sobre o design, portanto sim, na verdade eu acho que estive sempre aqui. Se calhar um bocadinho adormecida nos primeiros anos, na primeira década em que estive a trabalhar em estúdio. Mas é interessante fazeres essa pergunta porque eu muito recentemente li um artigo, por causa do doutoramento, que falava sobre como as mulheres foram sempre mais socializadas para o trabalho do cuidado, portanto cuidar das crianças, cuidar dos pais quando eles envelhecem, e mesmo muitas vezes dentro do que estamos a falar, claro, numa visão sociedade muito heteronormativa, mas também muitas vezes cuidar da casa, cuidar da família. Muitas vezes depois os papéis de arquivismo, de historiadores, os do ativismo ou do design social, também

são feitos pelas mulheres, porque se calhar estão mais socializadas para pensar no cuidado, não serão tão individualistas nos seus princípios e nos seus objetivos, serão mais abertas. Nenhum destes fatores são surpreendentes para mim, é interessante esta relação entre arquivismo e o trabalho de cuidado das mulheres, é verdade que esta noção neo-liberal individualista do designer como empreendedor que deve vingar sobre o nome próprio, no seu estúdio é uma ideia muito masculina sobretudo por essas razões. É individualismo cego e de ambição, acima de todos. Eu acho que não é possível fazer uma avaliação do papel das mulheres no design sem fazer uma avaliação de um contexto socio-económico e sociológico nesse aspeto, é claro que que as mulheres valorizam menos o seu próprio trabalho porque não veem o seu trabalho ser valorizado pela história isso é uma situação que eu venho a encontrar várias vezes nos meus casos de estudo, para o meu doutoramento, mulheres que tiveram carreiras muito preenchidas com imensos projetos de interesse, se tivessem sido elas homens os seus trabalhos tinham sido considerados trabalhos de sucesso, mas elas mesmas não guardaram o trabalho porque não acharam que era interessante, nunca se auto-promoveram não acham que é necessário haver um livro sobre elas. E eu acho que é precisamente nesse ensaio da Martha Scotford, se não é esse é na *Messy History*, que diz que, habitualmente como esse cuidado, de cuidar da família cai sob as mulheres elas também têm mais tendência para procurarem empregos que sejam mais flexíveis em termos de horários, que acomodem a possibilidade de ter de ficar me casa com um filho doente, e muitas vezes esses não são os trabalhos mais bem pagos, acho que essa disponibilidade para se existir dessa forma, em que se produz imenso trabalho, ser cabeça de um estúdio de design, participar em conferências, isso só existe numa pessoa que não tem outros encargos para além do trabalho, que não está dedicado a outras coisas na sua vida, e isso só é possível porque outra pessoa está a fazer essas coisas.

Mas por exemplo tenho vindo a conhecer mulheres que não casaram, não tiveram filhos, foram muito produtivas, conseguiram trabalhar imenso, por não terem esses encargos. Mulheres que estavam ativas, e muito conscientes que se tivessem filhos e casassem iriam ter de perder uma boa parte da sua carreira e por isso não o fizeram e, no entanto, continuam a não ser reconhecidas. Como te digo, isto não é um problema com uma solução acho que é uma data de coisas interligadas que leva a essa marginalização das mulheres.

Como foi o projeto de investigação? Que desafios é que encontrou?

R.: Então a *Errata*, o projeto tem se alterado muito ao longo do percurso de investigação, muitas coisas, ideias, com as quais eu comecei o projeto que hoje já não acho tão importantes, como por exemplo, inicialmente o projeto era um projeto de documentação do trabalhos de mulheres, não havendo referências históricas de mulheres no design, que a resposta era encontrar essas referências e torná-las públicas, eu e a Olinda Martins, encontramos o trabalho de várias mulheres, expusemos esse trabalhos, escrevemos

biografias sobre elas, mas na continuação do percurso de investigação, eu fui percebendo muito pela Martha Soctford, Cherly Buckley, Teal Triggs e outras autoras, sobretudo autoras mulheres que fui lendo e que falam sobre os cânones serem muito preenchidos por homens, fui percebendo que na verdade, fazer só isso não é suficiente, porque valorizar o trabalho de certas mulheres, pode melhorar o cânone, mas o problema em si é o cânone, que certas carreiras são mais valiosas que outras, o trabalho de investigação foi mudando ao longo da pesquisa porque eu própria, fui questionando as minhas ideias iniciais.

Um desafio que eu encontro muito, porque nesse trabalho de documentação eu faço muita recolha de história oral com mulheres designers portuguesas, focada nas mulheres que tiveram ativas durante o séc. XX e, portanto, um dos desafios que eu encontro é muito, essa desvalorização que essas mulheres fazem do seu próprio trabalho. Também fui aprendendo, enquanto fui fazendo entrevistas. Inicialmente abordava as entrevistas desta perspectiva do feminismo, de procurar saber de que forma este comportamento mais patriarcal poderia ter afetado a carreira delas, e comecei a receber muita resistência a essas perguntas, porque imediatamente eu estava a posicionar essas mulheres num lugar de vítima de um processo patriarcal que as oprimia, e muitas não se viam dessa forma, muitas, tinham uma memória de uma carreira boa, com bons colegas de trabalho, e acho que também a palavra feminismo, nessa geração que está hoje nos 80's 70's, é uma palavra que tem uma carga política que elas não gostam, ou algumas pessoas não gostam, claro que eu depois também abri o meu leque para pessoas que faziam mesmo ativismo feminista, mas quando estamos a falar com mulheres que não se posicionam dentro do feminismo, e como vítimas de uma opressão patriarcal, este discurso recebia muita resistência, portanto eu percebi que para saber mais sobre o percurso e a vida delas, eu tinha de fazer uma entrevista bastante menos enviesadas politicamente. Agora parece óbvio, mas no início foi um processo que demorou algum tempo, porque eu acho que também vinha bastante entusiasmada pela questão política do feminismo, mas tive de me adaptar a isso.

Eu percebi que não era o meu papel destruir uma memória que elas tinham. Primeiro não era o meu papel obrigá-las a verem-se dessa forma, eu tive de respeitar aprender a respeitar a história que cada pessoa quer passar, e a história que cada pessoa se lembra, porque obviamente a nossa memória é moldada pela nossa experiência e sobre o mesmo acontecimento pessoas diferentes hão-de ter memórias diferentes. E depois também tive de tomar maior consciência sobre a história política do nosso país, e perceber que efetivamente, o feminismo, especialmente no pós 25 de abril, está associado a movimento políticos de esquerda, e algumas das mulheres com quem falei nunca se viam dessa forma, e como nunca tinham sido politicamente ativas dessa forma, com esses partidos, não se queriam associar a essa palavra. Há um episódio de “É apenas fumaça”, que se chama feminismo é uma palavra suja, ou assim, que explica isto muito bem.

Claro que depois na grande maioria dos casos, quando eu comecei a falar mais com estas mulheres e a perceber melhor as histórias delas, elas mais à frente falavam, porque claro, especialmente na geração em que elas estavam, estes comportamento ainda hoje, não são toleráveis, e eram perfeitamente comuns naquela altura, alguns deles eram de uma violência sexista gigante, e portanto, em conversa depois, há determinadas situações que as mulheres lembravam ou falavam que me faziam ter a certeza de que elas eram feminista, mas não era esse o enquadramento que elas dariam para si mesmas. E eu também acho que não foi tanto um processo de obrigá-las a pensar sobre isso, ou fazê-las pensar sobre isso dessa forma, foi mais eu aprender a não forçar essa perspetiva sobre elas, e respeitar a forma como elas veem a sua história, no meu caso foi uma aprendizagem até bastante longa.

Qual o papel da Olinda Martins?

R.: A Olinda, eu decidi seguir com o projeto, a Olinda já tinha em mãos muitos projetos na altura, e portanto quem levou para a frente a *Errata* fui eu, a Olinda continua a ser uma amiga muito próxima com quem eu vou partilhando muitas coisas, o papel da Olinda foi o de curadoria naquele momento da exposição, e foi um papel muito importante, e a Olinda tem um percurso muito longo na educação, é professora de design na UA, mas lá está na altura ela estava a terminar o doutoramento dela, e eu segui com este projeto com o meu doutoramento e a Olinda seguiu para terminar o dela que era num assunto totalmente diferente e seguimos de forma separada, mas continuamos muito próximas.

Segunda a minha pesquisa o roxo é uma cor diretamente relacionada ao movimento feminista, existem várias teorias de psicologia sobre o motivo dessa associação, mas historicamente o roxo era uma cor comum a vários movimentos sufragistas. As mulheres britânicas utilizavam roxo, branco e verde nos seus cartazes e insígnias, enquanto as americanas utilizavam roxo, branco e dourado. A cor do seu projeto também é o roxo. Porquê roxo?

R.: O roxo, essa cor que está entre o cor-de-rosa e o azul, e que foi muito usado, e por acaso é muito engraçado, porque eu durante muito tempo partilhei aqui o estúdio com a Nina Paim, e ela tem uma biblioteca incrível maioritariamente sobre estes temas do feminismo e quase todas as lombadas são cor-de-rosa ou roxa, e é por isso que ela agora com a Bikini Books decidiu que o livro ia ser verde ou vermelho porque queria sair dessa panóplia.

Na verdade, a história da cor da *Errata* também tem outra razão, porque aquela fonte que nós usamos partiu de uma capa que estava em exposição, que era “Quem tiver filhas no mundo...” era uma capa muito bonita que tinha uma ilustração de uma mulher e tinha sido escrita por uma feminista da 1ª república, que era a Emília Costa, naquela fonte que nos redesenhámos para usar com a fonte da Susana Atlas para fazer aquela linguagem gráfica da *Errata*. Na altura que eu vi aquela capa, apenas como uma imagem *online*,

quem tinha o livro e nos emprestou para a *Errata* foi o Jorge Silva, que na altura também nos mandou umas fotos da capa, e a capa era roxa, e tinha aquela capa e aquele título, era tudo perfeito e eu pensei, pronto, tá aqui o mote. Porque o projeto gráfico da *Errata* fui eu que fiz com o meu parceiro Alex, fazia todo o sentido. Quando fomos buscar o livro, ao estúdio do Jorge para trazer para a exposição ele é na verdade azul, completamente azul. E na verdade se *googlares* o livro, a grande maioria das imagens, se não todos são roxas, na verdade foi um erro. Se tivéssemos seguido à risca à capa e a tivéssemos visto em mãos – isto porque a *Errata* foi feita durante a pandemia não tivemos acesso a muitos objetos físicos na mão até muito tarde – a *Errata* talvez não fosse roxa talvez fosse azul.

Durante o projeto *Errata*, houve alguma descoberta que a surpreendeu ou emocionou particularmente?

R.: Sim, imensas, o projeto da *Errata* começou com uma proposta ao criatório foi a bolsa que nós ganhamos para fazer a exposição e nessa propostas estávamos a prever uma exposição sobre 4 mulheres, Maria Keil, Alda Rosa, Cristina Reis e a Cândida Ruivo, que naquele momento eram as únicas 4 mulheres que eu conhecia, grande surpresa foi quando comecei a pesquisar mais e especialmente quando fui conhecer a Alda e a Cândida, a Maria Keil na altura já tinha falecido, e a Cristina Reis não tinha disponibilidade para uma entrevista, mas quando conheci a Alda e a Cândida, fiquei a saber de uma data de outras mulheres que tinham sido suas colegas de curso, suas colegas de trabalho, professoras, alunas, enfim. E a recolha começou a expandir imenso, e de 4 passamos a 17, na altura a exposição mostrava o trabalho de 17, essa foi assim a primeira descoberta que foi muito boa, que havia imensas mulheres e também foi isso que me levou a direcionar o questionamento para o doutoramento não ser: “quem são essas mulheres?”, mas sim: “porque que é que elas ficaram marginalizadas?”. Eu percebi que havendo imensas, a razão pela qual elas não eram salientadas pela história tinha a ver com quem escrevia a história e não pelo facto de elas existirem. E acho que isso foi uma grande descoberta, e um dos momentos mais importantes de mudança de curso na investigação. Fiz amizades no percurso isso também foi uma coisa muito bonita, a Né Santelmo, a Fátima Rolo Duarte, a Alda Rosa, a Assunção Cordovil, todas essas mulheres continuam em contacto comigo, com quem falo com muita regularidade, que ficaram muito felizes por participar no projeto, e eu também fiquei a conhecer pessoas muito interessantes pelo caminho. Acho que em termos de perceber um trabalho que eu desconhecia de todo, e achei super interessante foi a Fátima Rolo Duarte, porque ao me inteirar do trabalho da Fátima, acho que foi o trabalho que mais me fez questionar estas balizas de sucesso, porque a Fátima na verdade tem um trabalho nada cultural, que habitualmente é uma área muito valorizada no design, fez trabalho muito experimental, é um trabalho que ocupa imenso a cultura visual do país porque há imensas capas que ela fez que toda a gente reconhece e sabe, no entanto o nome dela era completamente apagado. Também veio de uma família conhecida, tanto os irmãos como o pai, são

jornalistas que as pessoas conhecem, também tinha esse capital social e ainda assim ficou completamente marginalizada. Portanto acho que ainda assim foi uma boa surpresa.

A *Errata* foi a única exposição que montou, correto? Fale-me um pouco da experiência de montar essa exposição? Foi difícil encontrar um local?

R.: Foi e não foi, acho que isso também é uma história engraçada.

Quando nós soubemos que o Criatório tinha saído, aliás quando concorremos nós tínhamos em mente, um espaço que fazia parte da Biblioteca Municipal do Porto, não da Almeida Garrett onde nós acabámos por fazer, porque tinha sido um espaço de exposição usado durante a Bienal de Design para uma exposição de livros, era uma exposição do Mário Moura, que usava uma pequena galeria da Biblioteca Municipal que era um espaço muito bonito, não só muito bonito mas também muito pequeno, como nós estávamos a conceber uma exposição sobre 4 mulheres e tínhamos conhecimento de poucas coisas que elas tinham feito, aquele espaço pareceu-nos na verdade muito bom porque era contido, era pequeno, e ainda bem que depois fomos para um espaço maior, porque tínhamos muitas mais coisas para mostrar. Só que depois quando tivemos o apoio e fizemos o contacto com a biblioteca esse espaço já estavam todos a ser explorados uma outra entidade que era o Museu da Cidade que na altura estava a ser dirigido pelo Nuno Faria, e tinha projetos muitos específicos para cada um dos espaços e o espaço que nós tínhamos idealizado tinha-se tornado naquilo que ele chama de Gabinete do Som e portanto todas as exposições que tinham eram sobretudo peças áudio, e portanto nadámos ali muito tempo às voltas com o Museu da Cidade à procura de um outro espaço, eu acho que tivemos a sorte e o azar de eles estarem naquele momento a formar o que era o projeto do Museu da Cidade e portanto eles próprios estavam a encontrar novos espaços e a encontrar novas finalidades para os espaços e eventualmente, decidiram que aquele espaço ia ser o Gabinete Gráfico, onde iam acontecer exposições do âmbito mais das artes gráficas ou do desenho, então fez sentido para eles que a exposição fosse lá. (...) Uma das queixas que eu fui recebendo ao longo do tempo que a exposição teve patente é que as pessoas às vezes não encontravam a exposição, iam à galeria municipal, a achar que era aquela galeria, também tinha a ver com o facto de a galeria não estar muito bem sinalizada, mas não era nossa culpa.

Eu nunca tinha feito uma exposição antes, o meu nome era totalmente desconhecido, a Olinda também não, eu acho que eles acreditarem no nosso projeto, eles também deram valor à bolsa do Criatório, é uma bolsa relativamente concorrida, que não é assim tão fácil de ganhar, eles viram a fundamentação que nós fizemos para o apoio, eles acharam que nós tínhamos, que iríamos conseguir fazer qualquer coisa, mas no início nós não tínhamos quase materiais nenhuns, portanto para eles, eu acho que foi uma aposta um bocado cega, porque eu não lhes tinha dado nenhuma prova de que conseguia fazer aquilo, uma coisa daquela envergadura.

Eu não tentei outros espaços não sei se teria sido possível, até porque depois, não é só uma exposição sobre mulheres e sobre o feminismo, que já por si é um tema que muitas pessoas não vão ter interesse, mas é também uma exposição sobre design gráfico, é uma coisa tão nicho que muitas pessoas não valorizariam. Portanto fiquei contente, aconteceu ao mesmo tempo da feira do livro, que também foi uma ótima sinergia, havia imensas pessoas interessadas em livros, por isso eu diria que foi uma boa experiência.

Que tipo de reações ou *feedback* recebeu sobre a exposição *Errata*? Considera que tem conseguido alcançar público fora do design?

R.: Sim eu ainda hoje recebo. Eu acho que a *Errata* não só mudou a minha vida completamente naquela altura, como acho que também me abriu imensas portas e amizades, ainda hoje acontece conhecer alguém que me diz que foi ver a exposição e gostou imenso. Recentemente fui participar de uma conferencia académica, e a moderadora do meu painel, que é curadora na Gulbenkian, disse: “eu fui ver a exposição da *Errata* por acaso, tinha ido à galeria municipal e por acaso fui lá ver e gostei imenso” há sempre assim essas pessoas que foram lá por outro razão e encontraram e gostaram. (...)

Na verdade, uma crítica má não recebi até hoje, mas acho que também, não há muito esse hábito em Portugal, de alguém criticar de forma muito frontal, portanto de certeza que houve pessoas que não gostaram, mas não me disseram. Tenho tido boas surpresas de pessoas que foram ver ou que conhecem o *podcast*, e que valorizam.

Não existe nenhum espaço de crítica de design a sério, há o Mário Moura, agora há Sílvio Lorusso que também vai fazendo um pouco esse papel. Mas eu acho que por exemplo, eu trabalhei muito tempo na Arts Review, onde uma boa parte da revista eram *reviews*, a exposições. E não era necessariamente dizer mal, mas por vezes a *review* era negativa, no sentido, que achava que a proposta da exposição de alguma forma ficava aquém, e isso não é necessariamente mau, eu acho que é bom haver um sítio onde se pode discutir e debater. Agora há a revista Fazer, que está a tentar preencher um pouco essa lacuna. Mas acho que mesmo, nas faculdades, na minha turma, não fomos muito incentivados a saber criticar uma coisa de forma construtiva nem a receber essa critica, então eu acho que quando cheguei à vida real, o cliente não gosta eu também não soube muito bem gerir, levei aquilo pessoalmente quando às vezes é uma crítica perfeitamente aceitável e até ajudava o projeto a avançar. Eu sinto muito isso no *podcast*, eu não sei o que é que as pessoas acham e muitas vezes sinto que estou a fazê-lo para o vácuo, tenho um ou outro amigo mais próximo que me dizem o que acham, mas gostava de saber o que é que as pessoas realmente pensam.

“Errata” significa e passo a citar aquilo que diz no Priberam “lista dos erros de um texto impresso ou publicado acompanhado das emendas correspondentes”. Sente que conseguiu fazer aquilo a que se propôs no

manifesto? Este projeto veio para ser uma errata na história do design gráfico português?

R.: Eu acho que ainda está a acontecer, acho que este trabalho político não acaba comigo, não começou comigo e vai continuar.

Acho que não, acho que o espaço que eu fui encontrando para mostrar estas erratas foi encontrado por mim, não há ainda, nas casas de design e nos museus, continuam a mostrar as pessoas as mesmas coisas. Os livros que tem saído continuam com os mesmos problemas, portanto eu acho que o manifesto ainda é relevante e ainda é importante fazer este trabalho, mas como digo não irá acabar comigo, acho que alguém deverá continuar. E muitas pessoas estão a fazê-lo não serei a única a pensar nisto, nem de longe nem de perto.

Considera que os designers estão consciencializados para essas questões da invisibilidade e da falta de representatividade das mulheres designers, invisibilidade tanto historicamente como atualmente?

R.: Sim, aliás esta tem sido a minha..., tenho começado a pensar no que é que vai acontecer no pós doutoramento, e a minha aposta, tou a dizer isto de forma muito preliminar, são só ideias, mas acho que vai passar por fazer mais trabalho com as pessoas que estão hoje na prática do que propriamente a tentar escrever história, porque acho que só mudando a forma como as pessoas pensam no seu trabalho, arquivam o seu trabalho, como os museus recebem o seu trabalho, é que podemos realmente mudar alguma coisa.

Eu acho que me mexo, me rodeio de uma bolha que é muito política e muito alerta para os mesmos problemas e, portanto, por vezes tenho a noção errada dentro desta bolha, que as coisas estão a mudar. Mas depois vou ver conferências sobre design onde a grande maioria das pessoas, onde as mulheres continuam a ser marginalizadas, vou ver currículos de cursos sobre design gráfico, continuo a ver esta perpetuação de uma história focada no modernismo, focada na Bauhaus, neste cânone muito masculino, e percebo que afinal acho que ainda está muito por mudar, e acho que por muitos designers esta ideia de questionar o que é o sucesso ou questionar o que é a autoria em design não só não é uma questão que eles pensem, como não é uma questão que eles querem que seja pensada, no sentido em que também irá destruir um percurso que esses designer fizeram dentro de esta noção de sucesso que os valida, portanto também acho que há alguma resistência de algumas pessoas em aceitar estes questionamentos, porque acho que também fazem com que o seu trabalho desmorone de certa forma, e acho que também, é preciso ter algum cuidado, para que este trabalho não seja um trabalho de ódio, porque não é essa a minha intenção. Aliás muitas vezes eu recebo esse comentário nas minhas apresentações porque é que é que o *podcast* só entrevista mulheres, ou perguntam-me muitas vezes se os homens podem ser aliados.

Mas num mundo em que predominantemente só dá voz a homens, porque não ter um que só dá voz a mulheres, porque que é que isso é imediatamente criticado, acho que isso nos dá muitas luzes de qual é o problema. Mas a minha intenção não é a de criar mais exclusão, criar mais enviesamento, pelo contrário, é uma intenção em abrir mais o espectro, e haver mais inclusão e acho que uma coisa não quer dizer a outra. Valorizar mulheres não quer dizer desvalorizar homens.

Um dos debates recorrentes nas minhas reuniões de orientação tem sido a diferença entre feminismo e movimento feminista, e as visões que se pode ter sobre os dois conceitos. Podemos pertencer ao movimento feminista mesmo que não façamos parte de nenhuma associação ou entidade, que se movimente nesse sentido? Podemos pertencer ao movimento feminista inconscientemente? Por exemplo, pode-se dizer que uma mulher feminista, levantando questões sobre a forma como a sociedade está organizada, debatendo assuntos de carácter feminista no seu círculo mais próximo está inconscientemente a participar no movimento feminista? Ou para tal temos de estar ativamente ligadas a algo nesse sentido?

R.: É engraçado porque quando falei com muitas destas mulheres, com uma idade mais avançado do que a minha, e elas diziam eu não sou feminista, eu não, algumas pessoas dizem, diziam qualquer coisa do género: «eu defendo os direitos das mulheres, no entanto não tenho uma ação ativista no sentido em que não estou associada a nenhum movimento oficial, a nenhum partido». E eu concordo contigo, eu acho que não é necessário de todo, acho que ser feminista é como ser antirracista, aliás acho que feminismo é antirracista, acho que é uma característica pessoal, que pode ou não ser demonstrada de um movimento coletivo. Mas o feminismo, há muitos feminismos, e muitos movimentos feministas que se contradizem, ou que entram em colisão por determinadas razões, isso não quer dizer que todas essas pessoas sejam feministas, e o que é ser feminista para uma pessoa não tem de ser necessariamente o mesmo para outra, por isso, não, acho que uma coisa não está relacionada com a outra.