

DESIGNERS 'EXILADAS' E O DESIGN EM PORTUGAL

HELENA BARBOSA

[ID+] Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura
Departamento de Comunicação e Arte
Universidade Aveiro

'EXILED' DESIGNERS
AND DESIGN IN PORTUGAL

Helena Barbosa is a Professor of Design at University of Aveiro, with interest on Portuguese design history, material culture, museology, museography and art. She is currently the keeper for the contents of an on-line poster museum (30.000 posters), Diretor of PhD in Design, member of the editorial board of various international journals and member of ICDHS.
ORCID: 0000-0002-8151-5959

Acknowledgements

This work was supported by FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P. by project reference UID/04057: Research Institute for Design, Media and Culture.

Corresponding author

Helena Barbosa
Universidade de Aveiro, Campus Universitário de Santiago, 3810-193 Aveiro, Portugal. helenab@ua.pt

Schedule for publication

Accepted for Publication: 28th October 2024
Published online: 31st December 2025

Resumo

Num tempo em que se viveu a ditadura com o Estado Novo (1933-1974), sabe-se que artistas e designers, se por um lado se mantiveram circunscritos/as às fronteiras portuguesas, outros/as procuraram sair do país e praticar a sua atividade, sobretudo as mulheres que na primeira década do século XX se dedicavam à pintura. Contudo, poucas foram as que saíram de Portugal. Este artigo procura trazer à luz mulheres artistas que se dedicaram ao design, mesmo que a sua atividade tenha sido realizada de forma mais pontual, ou mais representativa. Para isso, apresenta-se uma breve história diacrónica e sincrónica da sua produção.

A seleção de dez exemplos deve-se ao facto de serem de gerações diferentes, com um espectro alargado no tempo, esperando revelar o fio condutor do seu percurso enquanto designers. O artigo pretende também explicar pontos comuns e divergências, pelas suas experiências geográficas, temporais e pela imposição dos programas, quer a nível nacional, quer a nível internacional. O artigo destaca designers que efetuaram a sua passagem pelo estrangeiro e que permaneceram em Portugal, como Mily Possoz (1888-1968), Sara Afonso (1899-1983), Ofélia Marques (1902-1952), Maria Keil (1914-2012), Maria Helena Matos (1924-2015) Alda Rosa (n. 1936), Cristina Reis (n. 1945) Judite Cília (n. 1946), Assunção Cordovil (n. 1947) e Salette Brandão (n. 1952). De uma forma ou outra, existem casos de abandono do país por razões políticas ou por necessidade de aprendizagem em outros contextos internacionais, uma vez que não encontravam em Portugal o local indicado para obterem a sua formação. Outras regressaram ao país antes e após a queda do regime, assim como se constata que muitas delas ficaram em Portugal ao serviço do Estado Novo e de outras entidades empresariais. Percebe-se que a sua atividade é, essencialmente, orientada para o design gráfico, sobretudo na componente editorial e de ilustração e com alguns casos de exceção em design de produto.

Palavras chave: *Design Português, Mulheres Designers*

Abstract

At a time of dictatorship under the Estado Novo (1933-1974), it is known that artists and designers, while on the one hand remaining confined to Portuguese borders, others sought to leave the country and practice their activity, especially women who in the first decade of the 20th century dedicated themselves to painting. However, few left Portugal. This article seeks to bring to light women artists who dedicated themselves to design, even if their activity was more occasional or representative. To this end, a brief diachronic and synchronic history of their production is presented.

The selection of ten examples is since they come from different generations and span a wide range of time periods, in the hope of revealing the common thread of their journey as designers. The article also aims to explain commonalities and divergences, due to their geographical and temporal experiences and the imposition of programmes, both nationally and internationally. The article highlights designers who travelled abroad and stayed in Portugal, such as Mily Possoz (1888-1968), Sara Afonso (1899-1983), Ofélia Marques (1902-1952), Maria Keil (1914-2012), Maria Helena Matos (1924-2015) Alda Rosa (b. 1936), Cristina Reis (b. 1945) Judite Cília (b. 1946), Assunção Cordovil (b. 1947) and Salette Brandão (b. 1952).

In one way or another, there are cases of people leaving the country for political reasons or because they needed to learn in other international contexts, since they couldn't find the right place to get their training in Portugal. Others returned to the country before and after the fall of the regime, and many of them stayed in Portugal in the service of the Estado Novo and other business organisations. Their activity is essentially orientated towards graphic design, especially editorial design and illustration, with a few exceptions in product design.

Keywords: *Portuguese Design, Women Designers*

Introdução

Entenda-se que a palavra 'exiladas' inserida no título deste artigo, está conotada com uma imposição de estilo de vida e não só apenas na vontade das mulheres se exilarem de Portugal, para efetivar os seus desejos pessoais e profissionais de uma forma mais livre, num outro país, mas também pelo impedimento de participação no contexto nacional em diversos domínios, podendo ser considerado uma forma de exílio.

Através de um conjunto de dez designers portuguesas que viveram no estrangeiro, pretende-se apresentar uma narrativa associada à sua vida profissional, interpretando a sua prática, através de artefactos que foram realizados no decorrer da sua atividade. A seleção destas designers prende-se por um lado, com a mostra de várias gerações, e por outro, de forma a obter um retrato sobre a produção realizada em vários momentos da história. Importa, perceber os constrangimentos, pelo facto de serem mulheres, numa sociedade muito conservadora, em que não eram valorizadas, sobretudo em contexto laboral, fora de casa. Esse cenário estava, por norma, dedicado aos homens. No entanto, diacronicamente, existiram várias exceções e este artigo pretende ilustrar a forma como (sobre)viveram em Portugal e no estrangeiro, no decorrer do séc. XX.

Só muito recentemente, encetaram-se estudos sobre as mulheres designers portuguesas e, por isso, este artigo pretende contribuir para um maior adensamento da sua história, a partir desta pequena amostra que, teve também como critérios a seleção a produção de objetos de diferentes subáreas que representam o design.

Para um contexto nacional acerca do papel da mulher em Portugal e com o design

A participação da mulher de forma livre na sociedade, geralmente, esteve sempre constrangida. O seu papel restringia-se

às lides domésticas, ou a trabalhos rurais, que se estendiam a outras atividades, como por exemplo, serem: operárias, costureiras, bordadeiras, criadas ou empregadas.

No entanto, desde os primórdios, o papel da mulher esteve sempre próximo da manufatura de tapetes, bordados de várias espécies, atalhados, colchas, panos, vestuário, olaria e cerâmica (Santos, 1970). Essa participação ancestral vai delinear muita da produção executada por mulheres que se mantêm até à atualidade. No entanto, é sobretudo a partir do séc. XX, e de forma cada vez mais representativa que surgem outras atividades, sobressaindo a sua dedicação à realização de pintura, aquarelas e desenhos, muitas vezes realizada de forma autodidata, sem a frequência nas escolas artísticas. Convém lembrar que o ensino artístico teve lugar em 1836 com a abertura das Academias de Belas Artes, em Lisboa e no Porto, que em 1881, foram designadas pelas Escolas de Belas Artes, que só admitiram mulheres a partir de 1896. Contudo, algumas revistas como a *"O Ocidente"*, iam salpicando algumas notícias acerca das mulheres artistas (1913, p. 56).

Mas, é a partir da década de 1920, num pós-guerra conhecido como "os anos loucos" e com a circulação de revistas internacionais, começou a surgir a ideia cosmopolita e mundana que apresentava uma certa 'liberdade' de expressão por parte da mulher, tal como sucedia no estrangeiro. O exemplo disso ocorre com os eventos organizados pela revista *"Voga"*, privilegiando não só exposições, como também chás dançantes, sendo o *"Primeiro Salão da Elegância Feminina"* (1928). Constituiu um marco que deu uma maior abertura às mentalidades das mulheres que viviam nas grandes cidades. Mesmo assim, se por um lado muitas mulheres mantinham-se na retaguarda, independentemente da sua capacidade económica e intelectual, por outro, muitas foram tentando, aos poucos, encontrar o seu espaço na sociedade e a sua valorização. Ainda ao nível das publicações que valorizavam muito pontualmente as mulheres artistas, ocorreu com a revista *"Ilustração Moderna"* (1926-1932).

No entanto, era permitido as mulheres assumirem alguns empregos que englobavam ser professoras, enfermeiras, assistentes sociais, ou trabalharem nos correios, nos “cinemas e teatros” e na universidade. Contudo, no contexto universitário:

“o professorado, a medicina e advocacia (...) [eram] considerados mesmo impróprios para a profissão feminina. (...) Os tempos mudaram e as jovens podem livremente escolher um curso superior. No entanto, não foi ainda vencida a barreira que persiste em dificultar, veladamente embora, a admissão da mulher como professora catedrática” (Lamas, 1950, p. 437-439).

Apesar dessa situação, a presença da mulher era mais ‘pacífica’, no contexto da música, do teatro, da literatura e da arte, embora sofressem, constantemente, de falta de apoio e valorização. Situação semelhante sucede com:

“(...) a mulher universitária [que] mantém, em grande número de casos, em relação à vida, a mentalidade daquelas que se educaram no clima doméstico, conforme o antigo modelo do ‘anjo do lar’, tão arreigado nas tradições portuguesas” (1950, p. 440).

Em parte, essa forma de pensar, condicionada pelos valores sociais da época, manteve a subjugação da mulher ao nível do seu pensamento, da sua atitude e do seu estar perante uma sociedade que ia-se transformando muito lentamente. Mas, mesmo na década de 50 do séc. XX, a mulher não tinha direito a expressar o seu voto, apenas o poderia fazer se fosse casada e tinha de ter “o curso geral dos liceus ou pagar anualmente duzentos escudos de contribuição predial” (1950, p. 462). Consequentemente, a maioria das mulheres portuguesas não tinham capacidade financeira para efetivar o seu voto nas urnas. Paralelamente, a sua remuneração, em caso de emprego, era sempre inferior à dos homens.

Nessa década, mais propriamente, entre 1957 e 1959, com a constituição do Instituto Nacional de Investigação Industrial (INII), assistiu-se a uma maior dinâmica na atividade industrial, reconhecendo a importância deste setor, que contou com a direção de Maria Helena Matos, entre 1960-1978, do Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial.

Tardamente, os anos 60 representam um processo de viragem gradual e cada vez mais ativo contra o regime, também alavancado, pelo que se passava a nível internacional, com o Maio de 68, o movimento *hippy*, as necessidades de liberdade de expressão, começavam a espreitar Portugal e a influenciar, cada vez mais, as mentalidades nacionais, conduzindo à Revolução do 25 de abril de 1974. A partir deste período existiram alterações significativas, não só em termos políticos e culturais, mas também na área do Design, com o aparecimento das primeiras licenciaturas em Design de Comunicação/artes Gráficas na ESBAP do Porto e na ESBAL com as licenciaturas em Design de Equipamento e Design de Comunicação, todas criadas em 1974. A formação destas escolas e com outras escolas com cursos de menor duração, existentes anteriormente e posteriormente, vieram gradualmente sustentar a área de design, que aos poucos foi afirmando-se, atraindo futuros/as docentes e estudantes. A consciência da importância do ‘ser designer’ proporcionou o aparecimento da Associação Portuguesa de Designers (APD), constituída pela mão de vários/as designers, dos quais fizeram parte seis mulheres, sendo elas: Alda Rosa, Assunção Cordovil, Beatriz Alçada, Madalena Figueiredo, Maria Helena Matos e Salette Brandão. Com este histórico, ainda que bastante breve, foram lançadas as condições para o reconhecimento da atividade de Design, ainda com um longo caminho por desbravar, sobretudo no que diz respeito à participação mais presente de mulheres.

Realiza-se assim, uma retrospectiva do percurso dessas mulheres, tendo em consideração a sua data de nascimento.

Mily Possoz (1888-1968)

Foi uma artista destacada na sua época, com uma mentalidade liberal, muito avançada para o seu tempo. Não é por acaso que recorre a Emília dos Santos Braga (1867-1949), que foi uma figura marcante para o universo artístico feminino. Em 1904, Emília Braga criou um atelier de artes, onde participaram alunas como Mily Possoz e Helena Vieira da Silva. Apesar do ensino adquirido neste atelier, mais tarde, Mily Possoz viajou para Paris, em 1905, tendo passado pela Alemanha, Bélgica e Itália, dando continuidade à sua aprendizagem de forma desempoeirada, uma vez que as Academias se mantinham cristalizadas no ensino artístico (Ruivo; Ferreira, 2010). Chegada a Portugal, em 1908, dois anos antes da Implantação da República, enquadra-se no movimento modernista tendo criado diversas ilustrações e colaborações onde representa os seus trabalhos nas revistas de cariz cultural, como a *"ABC"* (1920-1930), a *"Athena"* (1924-1925) e a *"Contemporanea"* (1915 e 1922-1926). No entanto, um dos seus trabalhos que se tornou icónico e faz parte do imaginário de muitas gerações é a publicação do *"Livro da segunda classe"*, recheado com ilustrações de Mily Possoz. Importa referir que a este nível o seu desenho é evidenciado sobretudo pela linha, num traço que caracteriza a sua obra, assim como as cores alegres. Recorre pouco ao uso da mancha, controlando áreas pequenas aquando da sua presença. Estas ilustrações são marcadas pela simplicidade banhadas pelo modernismo da época, aproximando o seu discurso visual aos futuros/as leitores/as deste livro.

Sara Afonso (1899-1983)

Por sua vez, Sara Afonso estudou pintura na ESBAL, numa época em que a presença feminina era pouco comum. Deslocou-se a Paris entre 1923 e 1924 e mais tarde regressa à mesma cidade entre 1928 e 1929 (Dias, 2012, p. 78-79). A sua saída de Portugal, permitiu-lhe obter uma experiência e convívência com o meio artístico francês, inculcando-lhe uma

forma diferenciada de pensar a obra artística que vai refletir-se nos seus trabalhos de design gráfico. Com um grau de intelectualidade avançado para a época, consegue entrar nos circuitos, dito 'masculinos', revelando a sua capacidade de quebrar as regras vigentes ao nível das representações e, consequentemente, tornar-se num marco geracional, sobretudo no que diz respeito à presença feminina, pouco habitual nesses espaços (Centro de Arte Moderna Gulbenkian, [s.d.], [s.p.]). Participou com ilustrações para a revista *"Sudoeste: cadernos de Almada Negreiros"* (1935), tendo mais tarde dado continuidade ao seu trabalho, com maior dedicação, na área de ilustração, por razões de subsistência, sobretudo a partir dos anos 40. Destaca-se o projeto editorial com capa e ilustrações no interior para a publicação *"A menina do mar"*, um conto dirigido ao público infantil, redigido por Sophia de Mello Breyner. Nesse contexto, a sua linguagem gráfica aproxima-se do texto da autora, pela linha curva associada às ondulações do mar e com uma paleta cromática muito próxima das cores primárias. Por volta da década de 50, realizou a capa e as ilustrações para o livro *"Mariazinha em África"*, da escritora Fernanda de Castro (casada com António Ferro). Participou na ilustração de alguns números da revista *"Panorama"* e também se dedicou à azulejaria e à cerâmica. O castiçal evidenciado, demonstra bem as raízes da identidade portuguesa, mais concretamente de Viana do Castelo, local do seu nascimento. O resultado apresenta uma simplificação e nivelção das formas relacionadas com o coraço de Viana do Castelo.

Ofélia Marques (1902-1952)

Sendo autodidata, manteve uma colaboração mais representativa, no que diz respeito à ilustração, tendo participado em várias publicações (2012, p. 84). Apesar de realizar obras de pintura, foi no desenho que encontrou o seu maior forte - a comunicação visual - vertida numa expressão gráfica, dispersa por vários livros, tendo ilustrado sobretudo temas infantis. Realizou uma passagem por Paris entre 1937, aquando da

Exposição Internacional e regressou em 1938. Nesse período, 'apurou' o seu desenho com idas "à academia" (Silva, 2021, p. 135). Por comparação com Sara Afonso, Ofélia Marques foi mais pró-ativa, com a realização de diversas capas para livros e ilustrações, ao manter uma proximidade mais constante com a revista "Panorama", através da ilustração de vários textos, com a revista "Ver e crer", a "ABC-zinho", a "Ilustração", a "Atlântico", a "Pim-Pam-Pum" e a "Civilização". Realizou, igualmente, banda desenhada para diversas revistas e à semelhança de Sara Afonso, também criou várias capas para o livro "Mariazinha em África", da escritora Fernanda de Castro. Em relação a esta publicação percebe-se as diferenças gráficas na capa de ambas artistas. O desenho de Ofélia Marques é mais expressivo, espontâneo e realista, muitas vezes repleto de detalhes, onde a linha impera no desenho. Ao invés da Sara Afonso, com uma linguagem menos pormenorizada, esta artista utiliza a mancha para dar forma aos elementos que compõem a capa, propondo uma maior opacidade das formas, que resulta numa representação planificada. Talvez as idas à academia enquanto esteve na França, possam ter influenciado o desenho de Ofélia Marques e consequentemente o design.

Maria Keil (1914-2012)

Apesar de ter frequentado a ESBAL na área da pintura, acabou por desistir do curso (Mantas, 2012, p. 35), talvez por não encontrar nessa escola, o ensino e a formação pretendida. A partir de 1936, ingressou no atelier ETP – Estúdio Técnico de Publicidade (Sabino, 2015, p. 183), fundado por José Rocha (1907-1982) em 1936, onde conviveu com outros/as artistas, dos quais se destaca a presença de Ofélia Marques. Dado o número e variação de encomendas orientados para o design nas suas diversas vertentes, Maria Keil, no decorrer da sua produção, mostrou-se bastante polivalente ao realizar cartazes, ilustrações, tendo decorado montras e espaços

privados, produziu mobiliário para a Pousada da Serra da Estrela, azulejos e assim como realizou cenários e figurinos. Nesse contexto refere: "(...) era aí que se faziam imensas coisas e apareceram cá os refugiados [Fred Kradolfer (1903-1968) e o austríaco Franz Torka (1888- 1953)] e ensinaram-me, ensinaram-me...", sendo que a sua maior fonte de inspiração foram os cartazes de Cassandre (Barbosa, 2007, [s.p.]). Em relação aos constrangimentos do programa relativos a dar uma resposta concreta a um trabalho de design gráfico descreve: "Dava uma certa felicidade, um certo encanto às coisas, às coisas diárias, às coisas práticas...(.) e de pôr os pés no chão" (2007, [s.p.]). Em relação aos trabalhos que desenvolveu destaca-se a sua ida a Paris na Exposição Internacional, em 1937, com a participação no pavilhão francês. Recorda que na ETP, também "fiquei com um carinho das cintas Pompadour. Não tinha importância nenhuma. Era mais uma coisa a que se fazia reclame (...)" (2007, [s.p.]). Outro trabalho que a fascinou, foi a decoração de interiores das estações de metro¹, com o revestimento das superfícies a azulejo, por constrangimentos financeiros. "Apanhei tanta descompostura, tanta, tanta!!! Não me pagaram nada, nada! Era para o marido [Francisco Keil (1910-1975)] que eu estava a trabalhar. Da fábrica é que me pagaram o preço que pagavam a qualquer encomenda de azulejo" (2007, [s.p.]). Percebe-se que, se por um lado quando Maria Keil estava sob a alçada do marido, o seu trabalho não era algumas vezes pago ou reconhecido "Sabe, não ouvi uma palavra, um elogio (...)" (2007, [s.p.]), o mesmo não acontecia quando trabalhava de forma autónoma.

Maria Helena Matos (1924-2015)

Formou-se em escultura na ESBAL (1956) (Souto, 2010, [s.p.]), no entanto, passou a manifestar um interesse sobre o design de produto. Conforme refere, no contexto do INII, realizou

¹ "Rossio, Restauradores, Rotunda, Picoas, Saldanha, Campo Pequeno, Entrecampos, Anjos, Socorro, Intendente, Alameda e Roma (...)" (Fiadeiro, 2024, p. 423).

"(...) uma viagem grande pela Europa² a visitar fábricas de vidro, aproveitei para entrar em contacto com outros sectores industriais ligados às artes de decoração de interiores (louças, móveis, tecidos...) e na realidade verifiquei que aqui, em Portugal, nós não tínhamos essa preocupação" (Almeida, 2009, anexos, p. 47).

Verifica-se que a experiência adquirida por Maria Helena Matos, adveio da percepção do que se passava em termos industriais no contexto internacional e que deveria ser aplicado à realidade portuguesa. Foi uma figura importante, na promoção dos/as designers portugueses/as e na construção de laços com a respectiva indústria. A sua entrada no INNI, constituiu e permitiu uma lufada de ar fresco no design português. Essencialmente, preocupada com a forma como os industriais portugueses lidavam com a situação de realização dos seus produtos, reconheceu que não havia iniciativa por parte dos industriais em criar objetos com um novo design e, consequentemente, constatou que a produção nacional se restringia às cópias dos modelos vindos de outros quadrantes internacionais. Como missiva no INII, procurou reverter ou modificar todo este processo, sendo responsável por várias iniciativas de promoção do design e a sua valorização através da organização de vários eventos, como a 1ª Quinzena de Estética Industrial (1965), dos quais se destaca a 1ª e a 2ª Exposição de Design Português, respetivamente, em 1971 e 1973. Poder-se-á afirmar que Maria Helena Matos, foi a primeira mulher a ocupar um cargo de destaque ainda no período do fascismo. Conseguiu esse cargo, pelas competências e visão que mais ninguém conseguiu alcançar, tendo em consideração o seu conhecimento e missão acerca do design, enquanto área que podia alcançar um maior significado para o país. O seu trabalho recaiu sobretudo na produção de artefactos cerâmicos e de vidro, dada a experiência adquirida nestas subáreas do design. Apesar das vicissitudes da época, Maria Helena de

Matos tornou-se numa referência e soube apontar o caminho para a valorização do design em Portugal. Contudo, apesar do seu esforço incansável, reconheceu que os industriais

"Não percebiam, não se interessavam. Eu andei pelo Norte a visitar a indústria e ia conversar com eles, e tudo isso, não era necessário alterar nada que estavam habituados a fazer. Não sentiam essa necessidade" (2009, anexos, p. 50).

O seu trabalho foi uma luta, não contra o tempo, mas contra as mentalidades da época.

Alda Rosa (n. 1936)

Formada em pintura pela ESBAL (1959), encontrou o design gráfico, como meio expressivo para a sua atividade. Não satisfeita com a realidade portuguesa decide ir estudar para a Ravensbourne College of Art and Design, situada em Inglaterra³, entre 1960-1961, sendo licenciada em design gráfico nesta escola (Almeida, 2009, p. 90). No mesmo país, também frequentou a St. Martin's School, na área do design de moda, o que lhe permitiu ter uma proximidade na área de cenografia e figurinos. Conforme refere existia da sua parte um certo descontentamento com o que se passava em Portugal

"Eu acho que o desencantamento terá a ver com outras coisas. Provavelmente, até com o facto de ser mulher. Hoje pode doer às pessoas falar destas coisas mas era, realmente, muito duro. Era uma coisa que não cabia na cabeça de ninguém" (2009, p. 92).

Dada a experiência de formação obtida no estrangeiro, colaborou com o INII, na organização das duas primeiras

² Alemanha, Áustria, Bélgica, Checoslováquia, Itália e França (2010, [s.p.]).

³ Através de uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG).

exposições de design português (1971 e 1973) e participou no arranque da Associação Portuguesa de Designers (APD), em 1976. Procurou estar presente em diversas frentes, como o Centro Português de Design (CPD), o Instituto Cultural de Macau (ICM), que dirigiu entre 1987 e 1989. A sua produção está intimamente relacionada com o design gráfico. Realizou sobretudo catálogos para exposições, cartazes, capas de livros e também apresenta qualidades no design editorial, assim como na colaboração com a Companhia Nacional de Bailado com a criação de cenários e figurinos. Foi uma figura pró-ativa, à semelhança de Maria Helena de Matos. Adquiriu a sua experiência viajando por vários países: “França, à Suíça, e à Áustria, onde foi o congresso, e isso deu-me perspectivas muito grandes, alargou-me os horizontes” (2009, p. 92). Essa situação era incomum para a época, sobretudo enquanto mulher. De regresso a Portugal, com 24 anos deparou-se com uma situação particular.

“Quando vim fui acabar o curso (fazer a tese) e comecei a viver sozinha. Mas antes disso já tinha ido para o Barreiro ensinar, e foi aí que tive aquele embate engraçado e sempre animador que foi embora ter concorrido em igualdade eu fui para o Barreiro. Fui ao Ministério para saber se havia algum engano porque a minha nota era superior à deles e apareceu-me o director de serviços a dizer “não se importa de ir ali à minha sala” e explicou-me “Vai custar-lhe imenso ouvir isto mas as mulheres só podem ser colocadas depois dos homens terem sido todos colocados primeiro” (2009, p. 94).

Este facto demonstra a desigualdade existente entre género. No entanto, o seu carácter independente e as oportunidades que se sucederam, permitiu-lhe alcançar um patamar significativo, destacando-se da produção que era realizada em Portugal, que conforme refere, não a impediu de seguir em frente.

Cristina Reis (n. 1945)

Também frequentou a ESBAL (1960) na área de pintura, mas o seu carácter inovador prometia um alcance diferenciado, que encontrou, não tanto nas artes gráficas, mas sobretudo na criação de cenários e figurinos (Sousa, 1996, p. 1). Nesse período, frequentou o atelier de Daciano da Costa (1930-2005) o que lhe permitiu ter uma experiência no campo do design de produto e de interiores, talvez influenciada pelo seu tio Frederico George (1915-1994) (Errata, 2021, [s.p.]). Mais tarde, conseguiu obter, em 1966, uma bolsa da FCG e dá continuidade aos seus estudos na Ravensbourne College of Art and Design (Lisboa, 2020, p. 58). Talvez pelo conjunto destas formações, Cristina Reis, distinguiu-se por enveredar num caminho pouco percorrido pelos seus pares, que frequentaram o curso de pintura. Ou seja, dedicou-se à cenografia e aos figurinos e para beber mais formação, realizou um estágio na escola Schaubuhne Am Halleschen Ufer, em Berlim entre 1979 e 1982 (2020, p. 79). Consequentemente, acabou por ter uma colaboração intensiva com o Teatro da Cornucópia e mais pontualmente, trabalhou, por exemplo, para o Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Nacional de São Carlos e Teatro São Luiz (2020, p. 81). Interessada na realização de cenários e figurinos, chegou a realizar uma série de cartazes para algumas das peças apresentadas no Teatro da Cornucópia. Facilmente, passou do bidimensional para o tridimensional, tratando os espaços como locais cénicos e formais, como se tratasse de uma pintura volumétrica. Através das formas, cores e composições, os elementos são orquestrados e organizados segundo uma lógica associada à narrativa de cada uma das peças de teatro. Para além dos cenários e figurinos, dada a sua colaboração com o INII, realizou em conjunto com a Alda Rosa, os catálogos para a 1ª e 2ª Exposição de Design Português, em 1971 e 1973, respectivamente. Constata-se um número baixo da representação feminina, na 1ª exposição, com a participação de 10 mulheres e 49 homens, Cristina Reis, para além da colaboração intensiva com o Teatro da Cornucópia, trabalhou para outros clientes e realizou marcas, manuais de normas e ilustrações.

Judite Cília (n. 1946)

Frequentou a Escola Artística António Arroio e ficou conhecida por efetuar cartazes de cinema para diferentes realizadores e capas de disco, sobretudo para o seu marido, Luís Cília, que era compositor e autor de músicas e também de várias bandas-sonoras para filmes (Ramos, 2014, p. 79). A frequência na António Arroio, permitiu a Judite Cília realizar a sua atividade no âmbito do design gráfico que, também, estendeu-se ao design editorial. Tendo em consideração as condições políticas autoritárias que se viviam em Portugal, decidiu abandonar o país. Prossegue para Paris, entre 1964 e 1974, onde encontrou um espaço para exercer a sua atividade gráfica em “agências de publicidade parisienses Publicis e Impact” (Ramos; Barbosa, 2019, p. 317). De regresso após a queda do regime, realizou o cartaz “Veja Cinema Português” que lhe possibilitou a entrada, em 1977, no Instituto Português de Cinema (IPC), onde trabalhou até à década de 90. Contudo, para além dos cartazes de cinema realizou cartazes de teatro, capas para revistas, anúncios gráficos publicitários, entre outros (Jotta Free, [s.d], [s.p.]). A sua linguagem gráfica é diversa, ao nível da cor, composição, utilização de tipos de letra e respetivas referências visuais, tendo em consideração os constrangimentos dos programas dos cartazes que ia realizando para a identidade de cada filme. Importa referir que foi a primeira mulher a assinar os seus cartazes apresentando a sua atividade – “design”, talvez pela experiência adquirida nos dez anos em França e também pelo uso do termo ser cada vez mais utilizado no contexto português.

Assunção Cordovil (n. 1947)

Estudou entre 1966 e 1969, no curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), em Lisboa (Cordovil, 2001, p. 2). Nesse contexto, destacam-se professores, como: “o Arquiteto Manuel Tainha, o Escultor Fernando Conduto, o Prof. Daciano da Costa (...) o Pintor Sá Nogueira, (...) o Sena da Silva (...)” (Cerqueira [et.al], 2022, [s.p.])⁴. Antes do 25 de abril, teve a possibilidade de ir a Londres com a SNBA, numa visita com o curso organizada pelo pintor Sá Nogueira (2022, [s.p.]). Quando ainda frequentava o curso, foi trabalhar (1969-1972) com o Sena da Silva (Cordovil, 2001, [s.p.]) e reconhece, quer ele, quer todos os professores da SNBA, influenciaram-na imenso na sua atividade enquanto designer (Cerqueira [et.al], 2022, [s.p.]). Posteriormente, mas ainda antes da Revolução, participou no atelier da PRAXIS⁵, entre 1972 e 1978, nas vertentes de design gráfico (2022, [s.p.]). Aqui, também realizou as capas para a revista Seara Nova e colaborou com o Daciano da Costa⁶, com a realização do manual de normas da Eurofer (2022, [s.p.]). Depois, participou no atelier RISCO (1977), de Daciano da Costa, entre 1978 e 1979 e mais tarde sai desse atelier e associa-se com Luís Carrolo, numa perspetiva mais associada à gestão. Sobre o seu trabalho concentrou-se em clientes institucionais e de cariz cultural, pontualmente, realizou trabalho para algumas empresas, mas nada relacionado com a publicidade (2022, [s.p.]). Refere que no pós 25 de abril o acesso à informação, com o acesso a publicações, transformou a sociedade e em termos culturais a Expo 98 foi uma exposição marcante, da qual participou (2022, [s.p.]). Em relação às exposições, também participou nas duas primeiras de design português e na de 1982 Design & Circunstância (Cordovil, 2001, p. 2). Interessou-se sobretudo pela sinalética, e

4 No ano letivo de 2022.2023, no contexto da unidade curricular de História do Design Português lecionada na Universidade de Aveiro, a designer Assunção Cordovil foi entrevistada pela aluna Eduarda Cerqueira, Nicole Cunha, Sofia Shinton e Mayara Sousa, sob a minha orientação.

5 Era uma cooperativa, composta por vários sócios, como o pintor Tomás de Figueiredo, os designers Luís Carrolo, Manuel Paula, Jorge Cardoso, António Mendes de Oliveira, Filipa Amaral Neto (Filipa Tainha) e Robin Fior. A equipa era composta por pessoas com competências distintas não só na área do design, como gestão de empresas, fotógrafos, contabilistas.

6 Que mantinha uma ligação com a PRAXIS.

sempre que viajou realizava fotografias no estrangeiro acerca deste tema, talvez por isso destaca o seu trabalho relativo à sinalética para o Mosteiro dos Jerónimos. Assunção Cordovil efetuou muitos trabalhos em equipa por estar integrada em ateliers. A sua atividade estende-se a linhas gráficas, stands, marcas, folhetos e design editorial, tendo ganho maior autonomia a partir dos anos 90 (2001, p. 3-10).

Salette Brandão (n. 1952)

Para além de ter estudado na Antónia Arroio, chegou a frequentar o curso de pintura na ESBAL, apenas por um ano. Não satisfeita com o ensino nacional, obteve uma bolsa (1971-1975) da FCG e rumou para Londres, onde obteve a sua licenciatura em Design Tridimensional no Ravensbourne College of Art and Design (Martins, 2021, p. 96). Regressa a Portugal após a queda do regime fascista e para além de ter sido fundadora da Associação Portuguesa de Designers (APD), em 1976, resolveu no ano anterior trabalhar de forma independente, tendo em 1982, criado a B2 Atelier de Design, como José Brandão (marido) (2021, p. 96). Nesse mesmo ano participa na exposição "Design e Circunstância". Essencialmente, a sua atividade divide-se entre a área do design gráfico e de produto, com especial interesse na realização de trabalhos em cerâmica, com diversas tipologias de objetos, que atualmente tem vindo a ocupar grande parte do seu tempo. Foi docente na ESBAL entre 1976 até 2013 (B2, 2014, [s.p.]). Destacam-se as torneiras e equipamento para casas de banho que recebeu, em 1988, um prémio Oliva, e um conjunto de trabalhos como as caixas de correio dos CTT, marcas, mesas, cadeiras, mobiliário infantil, cutelaria e embalagens (2014, [s.p.]). Dada a sua cobertura diacrónica em termos de atividade e tendo em atenção as respostas aos programas dos clientes, com a requisição de peças tão diferenciadas, o trabalho de Salette Brandão é polissémico, nas cores, nas formas, nos materiais e na execução para a produção. Os resultados desses trabalhos demonstram o domínio do conhecimento, sobretudo, na componente de design de produto, tornando-a numa designer singular.

Conclusão

Aos poucos a mulher foi se afirmando junto da sociedade e ao nível das questões da desigualdade, conseguiu impor-se lentamente. No início do séc. XX, grande parte das artistas executavam trabalhos, sobretudo em ilustração e no âmbito do design gráfico. Esta era uma forma de subsistência e de divulgação do seu trabalho, para além das obras artísticas que iam realizando. O início do séc. XX, até aos anos 50, revelou a audácia destas artistas modernas, que não se enquadram nos moldes tradicionais. Nesse sentido, poder-se-á afirmar que foram mulheres com um grau de emancipação, de independência e eram bastante intelectuais para a época. Percebe-se pelo discurso de Maria Keil a importância da autonomia e afastamento do seu trabalho com o marido, de forma a obter um maior reconhecimento e valorização. Outras mulheres deram os seus passos, motivadas pelos seus interesses pessoais, que desaguarão na criação de objetos de design, com características tipológicas diferenciadas. Constatou-se que a Fundação Calouste Gulbenkian, proporcionou uma série de bolsas para realizar estudos no estrangeiro. A existência dessas bolsas abriu horizontes ao design português, pelo conhecimento adquirido pelos/as bolsistas/as. Mais tarde, sobretudo após o 25 de abril de 1974, as designers conseguiram expandir-se em termos de representatividade na produção de design, que se foi afirmando de forma mais regular, por comparação com as décadas anteriores. O elo entre estas mulheres advém do percurso nacional e internacional, tornando-as numa referência até à atualidade. Foi possível constatar que, o papel ativo destas designers, sobressaiu, sobretudo a partir dos anos 60, do séc. XX. Atualmente, a média de frequência de mulheres em diferentes cursos de design, que existem em Portugal, é muito superior à dos homens, o que dará origem, futuramente, à inversão da redação acerca da história das designers portuguesas, tendo em consideração a atual representatividade de alunas que frequentam o ensino superior.

Reconhecimento

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04057.



Bibliografia

- "ABC: revista portuguesa". Rocha Martins. Anos de publicação 1920-1930. Lisboa: Carlos Ferrão e Sociedade Editorial ABC Lda.
- ALMEIDA, Victor Manuel Marinho de (2009) – *"O design em Portugal, um tempo e um modo: a institucionalização do design português entre 1959 e 1974"*. Orientação Emílio Vilar, co-orientação Aurelindo Ceia. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2009. Anexos. 139 f. Tese de doutoramento.
- "Athena: revista de Arte". Fernando Pessoa e Ruy Vaz. Volume 1, nº 3, (Dezembro 1924). Lisboa: Editora Athena.
- B2 (2014) – *"Bem vindo ao B2 atelier de design"* [Em linha]. Lisboa: B2, 2014. [Consult. 18, dezembro, 2024]. Disponível em WWW: <<https://www.b2design.pt/atelier/index#designers>>.
- BARBOSA, Helena (2007) – *"Entrevista a Maria Keil, no seu apartamento em Lisboa"*. [Registo sonoro]. Lisboa: Helena Barbosa 2007. Ficheiro (wav) (1h 15 min., 40 seg.).
- CENTRO DE ARTE MODERNA GULBENKIAN ([s.d.]) – *"Biografias: Sarah Affonso"* [Em linha]. Lisboa: Centro de Arte Moderna Gulbenkian, [s.d.]. [Consult. 13, dezembro, 2024]. Disponível em WWW: <<https://gulbenkian.pt/cam/tout-ce-que-je-veux-artistas-portuguesas-de-1900-a-2020/biografias/>>.
- CERQUEIRA, Eduarda [et. al] (2022) – *"Entrevista a Assunção Cordovil"*. [Registo sonoro]. Lisboa: Eduarda Cerqueira [et. al], 2022. Ficheiro .mp4 (34 min., 04 seg.).
- "Contemporanea: grande revista mensal"*. José Pacheco. Ano 1, Volume 2, 1922. Lisboa: Agostinho Fernandes.
- CORDOVIL, Assunção (2001) – *"Currículo Vitae"*. 2001. 5 f. CV realizado pela designer, entregue no momento da entrevista realizada em Lisboa. Acessível no atelier da designer, Lisboa, Portugal.
- DIAS, Fernando Paulo Rosa (2012) – *"Arte e Género: mulheres e criação artística: a construção da arte moderna portuguesa em voz feminina"*. 1.ª ed. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2012. 264 p. ISBN 978-989-8300-40-9.
- ERRATA (2021) – *"Podcast, Episódio 3: Maria Helena Souto"* [Em linha]. Porto: Errata, 2021 [Consult. 12 dez. 2024]. Disponível em WWW: <[URL: https://www.errata.design/en/#porto-270824102021](https://www.errata.design/en/#porto-270824102021)>.
- FADEIRO, Maria Antónia (2024) – *"Artistas, artesãs, pioneiras: conversas singulares entre mulheres extraordinárias"*. 2ª Edição. Lisboa: Edições Caixa Alta, 2024. 584 p. ISBN 978-989-33-0533-9.
- "Ilustração Moderna"*. Marques Abreu. Volumes 1, 2 e 3 (1926-1932). Porto: Marques Abreu.
- JOTTA FREE ([s.d.]) – *"Judite Cília"* [Em linha]. França: Jotta Free, [s.d.] [Consult. 12. dez. 2024]. Disponível em WWW: <[URL: http://jotta.free.fr/Judite%20Cilia/index.html](http://jotta.free.fr/Judite%20Cilia/index.html)>.
- LAMAS, Maria (2002) – *"As mulheres do meu país"*. 2ª Ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2002. 500 p. ISBN 972-21-1491-3.
- LISBOA, Ana Luísa Cadima (2020) – *"As mulheres no design gráfico em Portugal: preservação da memória coletiva de Alda Rosa e Cristina Reis"*. Orientação de Susana Barreto. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2020. 52 f. Dissertação de mestrado.

MANTAS, Helena Alexandra Jorge Soares (2012) – “*Maria Keil, “uma operária das artes” (1914-2012)*”. Orientação Maria Regina Anacleto. Coimbra: Universidade de Letras de Coimbra, 2021.

267 f. Tese de doutoramento.

MARTINS, João Paulo (2021) – “*Salette Brandão: cerâmicas*”. Lisboa: Atelier B2, 2021. ISBN 978-989-33-2458-5.

“*O Ocidente: revista ilustrada de Portugal e no estrangeiro*”. Caetano Alberto da Silva. 36º ano, Volume XXVI, nº 1231 (10 de Março de 1913). Lisboa: Caetano Alberto da Silva.

RAMOS, Igor Alexandre Pereira (2014) – “*100 anos de design no cartaz de cinema português: 1912-2012*”. Orientação de Helena Barbosa. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2014. 68 f. Dissertação de mestrado.

RAMOS, Igor; BARBOSA, Helena (2019) – Para além do filme: a informação presente no design dos cartazes de cinema português (1920-1979.) “*Infodesign - Brazilian Journal of Information Design*”. São Paulo: Infodesign. ISSN 1808-5377. v. 16, n. 2 (2019), p. 309 – 329.

ROLDÃO, Helena (2018) – Sem título. “*Litoral: revista mensal de cultura*” [Em linha]. Lisboa: Hemeroteca Municipal de Lisboa, 2010 [Consult. 05. dez. 2024]. Disponível em WWW: <URL:<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Litoral.pdf>>.

RUIVO, Marina; FERREIRA, Emília (2010) – “*Mily Possoz: uma gramática modernista*”. Lisboa: Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva. 47 p. ISBN 978-972-8467-39-5.

SABINO, Isabel (2015) – Maria Keil: traços discretos para um espaço público. “*Estúdio: artistas sobre outras obras*”. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. ISSN 1647-6158. Vol. 6 (11) (2015), p.182-191.

SANTOS, Reynaldo dos (1970) – “*Oito séculos de arte portuguesa: história e espírito*”. Vol III. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1970. 492 p.

SILVA, Andreia Filipa Santos Silva (2021) – “*Ofélia Marques (1902-1952): mulher artista no modernismo português*”. Orientação Sandra Leandro, co-orientação de Raquel Henriques da Silva. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2021. 186 f. Dissertação de mestrado.

SOUSA, Rocha de (1996) – Cristina Reis ou talvez não. “*Jornal de Letras*”. (25/9/1996). Lisboa: Jornal de Letras.

SOUTO, Helena (2010) – “*Design em Portugal (1960-1974): Ações, intervenientes e repercussões do Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial e do Núcleo de Design Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial (I.N.I.I.)*” [Em linha]. Lisboa: IADE, 2010 [Consult. 08. dez. 2024]. Disponível em WWW: <URL: http://unidcom.iade.pt/designportugal/assets/pecas_industrialdesign-65_certo-1.pdf>.