

Inês Secca Ruivo

Ph.D em Design

Professora Auxiliar do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade de Évora
Membro do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora

Artesanato e Design para a Sustentabilidade: um novo paradigma do Século XXI

Saber do Habitar tradicional

No centro da razão de existência do Design ou do Artesanato encontra-se o utilizador. O indivíduo que, através do usufruto das produções criativas e técnicas de um e/ou de outro, experiencia, para além da função do objecto, a vivência pessoalizada de sensações, emoções ou memória. Nesse domínio mais íntimo da relação do ser com a matéria transformada em equipamento utilitário, a casa representa o lugar primordial de recolhimento. E é à casa e seu usufruto íntimo ou social que se dedica uma elevada percentagem de produtos artesanais, sejam estes de origem tradicional, ou contemporânea. Resguardos, panos, assentos, contentores ou artefactos de higiene e de cheiro constituem apenas algumas das tipologias de produtos que avivam a habitação desde tempos antigos. No artesanato dedicado às Artes da Casa encontramos alguns exemplares paradigmáticos ao nível da conciliação de factores de projecto como a ergonomia, a função útil e a estética. O cântaro de barro não vidrado, a cadeira de sobreiro e buinho, a manta de lã ou os arranjos de ervas de cheiro são disso modelo. Para além da dimensão afectiva passível de ser estabelecida com estes produtos, existe um outro factor determinante para o seu sucesso. É que no artesanato encontramos a herança acumulada e depurada de centenas, e por vezes de milhares, de anos de experiência dedicada à exploração e aperfeiçoamento da mesma tipologia de objecto. E ao longo dessa viagem, se por um lado o processo produtivo tem a limitação da produtividade, por outro tem a vantagem da identidade, da versatilidade criativa de acabamentos, modelos ou escalas. Essa sapiência acumulada pela operacionalização de gerações culmina no cunho de cada artesão como espelho da sua personalidade criativa e, complementarmente, como reflexo da identidade da própria região, e em última instância do país.

Desse modo, falar-se de Design para a Sustentabilidade com base em casos de estudo de Artesanato tradicional, deve obrigar, para além dos factores sociais, ambientais e económicos, à consideração efectiva dos factores funcionais utilitários, ergonómicos e antropométricos inscritos nos exemplares estudados. Não só porque estes quase sempre se revelam irrepreensíveis a esse nível, como também, pelo facto de esse pressuposto constituir uma das bases primordiais de qualquer produto de Design. Contudo, neste milénio assistimos à especulação comercial do carácter artístico do Design no qual o factor funcional

perde protagonismo para a potenciação da plasticidade estética e simbólica dos materiais naturais levando a que, muitas vezes, se confunda Design e Arte ou que se lhe chame, intencionalmente, *Design Arte*. Neste caso, a peça de Design utilitário deixa de o ser adquirindo o valor de peça decorativa contemporânea produzida artesanalmente, passando por isso a constituir uma manifestação híbrida de artesanato/design/arte/decoração, muito em voga actualmente, sobretudo ao adicionarmos-lhe o carácter ecológico tendencialmente conotado com esse género de produtos por serem produzidos com materiais naturais. Como já vimos anteriormente, chama-se porém a atenção para o facto de processos de design com materiais naturais e de produção artesanal não serem sinónimo de Design para a Sustentabilidade, a não ser que ao denominador planeta/ecologia acresçam em igualdade os denominadores ser humano e lucro¹.

Redescobrir e reinventar uma sustentabilidade ancestral

O investimento em projectos de desenvolvimento de Design para a Sustentabilidade é ainda, sobretudo, aplicado às micro, pequenas e médias empresas e com incidência maioritária nos países do Terceiro Mundo ou nos em vias de desenvolvimento. Nesse processo, é concedida particular atenção às necessidades e carências locais (económicas, sociais e de produto), aos recursos locais/regionais disponíveis (materiais, energéticos e técnicos/tecnológicos) e aos impactos ambientais do presente, mediante os quais são constituídos o estudo e a análise de soluções futuras. Desejavelmente, e de acordo com a definição de desenvolvimento sustentável², o objectivo dessa estratégia deve ser, em termos de acção educativa ou de viabilização de resultados concretos, a contribuição para a criação de sistemas de concepção e produção gradualmente auto-suficientes, que garantam localmente/regionalmente/globalmente: o suprimento de necessidades identificadas; a prosperidade económica dos povos; a atenuação de desequilíbrios sociais; e a gestão/preservação dos recursos naturais e da biodiversidade. Nessa óptica, e não obstante a evolução desde o final dos anos noventa do conceito e dos procedimentos inerentes às origens da noção de *Design para a Sustentabilidade*³, o produto ou serviço sustentável “visa ser aquele que, promovendo o desenvolvimento dos países/regiões subdesenvolvidos ou em vias de desenvolvimento, se revela capaz de suprir as necessidades individuais e sociais do ser humano sem esgotar os recursos naturais disponíveis, sem danificar a biodiversidade e a capacidade de regeneração da natureza e sem comprometer, com as estratégias do

¹ “Dez anos depois da publicação do *Relatório Brundtland* e da proposta europeia de Desenvolvimento Sustentável, John Elkington em 1997, propõe o conceito «Tripple Bottom Line» como chave de sucesso para os negócios do futuro. «Tripple Bottom Line» assenta, precisamente, na relação equilibrada de três factores indissociáveis cuja triangulação constitui, também, a base do Design para a Sustentabilidade: Lucro (prosperidade económica), Planeta (qualidade ambiental) e Homem (igualdade social)” (Secca Ruivo: 2008, 125). A este propósito recomenda-se a obra de Elkington: *Cannibals with Forks: the Tripple Bottom Line of 21th Century Business*.

² “Em virtude da constatação oficial da crise ambiental de oitentas, em 1987, a Comissão Mundial da ONU – “World Commission on Environment and Development”, presidida por Gro Harlem Brundtland e Mansour Khalid, publica o artigo *Our Common Future*, também conhecido como *Relatório Brundtland*. É nesse documento que será, pela primeira vez, enunciada a definição de *Desenvolvimento Sustentável*. Para a operacionalização do conceito era, inéditamente, defendido como obrigatório um trabalho de colaboração entre governo, indústria e universidade. O impacto provocado por essa nova filosofia de aliança (na qual a indústria era construtiva e institucionalmente incluída pela primeira vez) levaria, nos anos seguintes, ao reforço global de debates sobre o tema *Design e Ecologia*.” (Secca Ruivo: 2008, 120).

³ Brezet, H.; Van Hemel, C. (1997), *Ecodesign: A Promising Approach to Sustainable Production and Consumption*, United Nations: Environment Programme.

presente, a qualidade de vida (ambiental, social e económica) das gerações futuras; numa perspectiva de consequências locais/regionais, nacionais e globais”⁴.

Reconhecendo-se o Artesanato e o seu contexto ancestral como um compilador natural dos pressupostos inerentes ao Design para a Sustentabilidade, desde o início que este representa para a comunidade académica um potencial gerador de processos exploratórios de Investigação e Desenvolvimento na área⁵.

Portugal não foi excepção a esse fenómeno e desde o início do Século XXI que se tem vindo a afirmar por intermédio da promoção de alguns projectos nesse âmbito, dos quais se destacam: *Significados da Matéria no Design (2004-2005)*⁶; *Velhas Técnicas Novos Conceitos (2005-2008)*⁷; *Cultura Intensiva (2009)*⁸; ou *Craftims (2011)*⁹. Centrados nas regiões mais carenciadas do país e sobretudo no Alentejo, estes programas têm um denominador basilar comum: desenvolver produtos contemporâneos com origem na exploração dos materiais naturais e das técnicas de produção tradicionais. O seu objectivo principal assenta na tentativa de trazer valor acrescentado para o sector do Artesanato, por intermédio do Design¹⁰.

Acontece que na maioria dos casos, quer o factor design (precisamente como *valor acrescentado*), quer as limitações quantitativas inerentes à rentabilização dos processos produtivos tradicionais conduzem a que as peças, fruto destes desígnios, adquiram um preço de venda elevado quando comparados com os de artesanato tradicional¹¹. Esse facto, associado à especulação do mercado do *Design Arte* cuja margem habitualmente reverte sobretudo para as marcas promotoras, faz com que os novos produtos de design artesanal constituam, geralmente, um negócio assente nas políticas de edição limitada ou de produção por encomenda. E isso só não é problemático quando o público reconhece o valor acrescentado da peça em percentagens que lhe garantam um sucesso comercial compensatório, traduzido em retorno de capital para todos os investidores no processo, incluindo os artesãos. Neste ciclo de variáveis em que adicionalmente, e mais uma vez, a capacidade de entrega ao cliente é limitada pelos tempos e custos do processo produtivo e

⁴ Secca Ruivo, I. (2008), «Design Industrial e Design Ecológico» in *Design para o futuro. O indivíduo entre o artifício e a natureza*, Ph.D. thesis, Aveiro: University of Aveiro, pp. 115-120.

⁵ Crul, M.R.M.; Carel Diehl, J. (2006), *Design for Sustainability. A practical approach for developing economies*, The Netherlands: Delft University of Technology, Faculty of Industrial Design Engineering.

⁶ Carel Diehl, J; Mestre, A; Parra, P; Secca Ruivo, I. (2005), *[SM] Design: Significados da Matéria no Design*, Lisboa: Susdesign.

⁷ Resultados disponíveis em: <http://vtnc.net>

⁸ Nascimento, A. (2009), *Cultura Intensiva*, Olhão: Município de Olhão – Museu da Cidade.

⁹ Projecto em curso, informações disponíveis em: www.the-home-project.com/craftism

¹⁰ Kaplan, W. (2004), *The arts & crafts movement in Europe & America: Design for the Modern World*, Los Angeles: County Museum of Art.

¹¹ No geral, os pressupostos destes projectos e os problemas a si associados não constituem, em si mesmos, novidade. Basta lembrarmos, na dimensão ecológica e social, as propostas conceptuais e operativas de Victor Papanek (1927-1998) ou de Richard Buckminster Fuller (1895-1983) e, na dimensão cultural e social as de William Morris (1834-1896). Este último assumiu-se como “um dos maiores dinamizadores de movimentos alternativos à produção industrial. Fundador de um número vasto de oficinas promotoras de um *estilo próprio*, nos anos 80 do século dezanove, Morris, conjuntamente com John Ruskin (1819-1900), cria o movimento *Arts and Crafts* cujo objectivo visava a recuperação de métodos de produção e de construção tradicionais, com recurso a técnicas e estilísticas do artesanato anónimo. (...) No entanto, a sua abordagem não se limitava a uma *mimésis* das fontes de inspiração. A sua representação surgia impulsionada por uma inédita simplificação das formas e das decorações, originando uma interpretação de conjunto inteiramente nova. O seu objectivo era, por um lado, a recuperação e preservação dos saberes vernaculares e, ao mesmo tempo, a promoção da educação do gosto, mediante a divulgação e comercialização de produtos estética e formalmente cuidados que, apesar de produzidos artesanalmente, à unidade ou em série, pretendiam ser alternativos aos produtos industriais de produção massificada. Contudo, os métodos produtivos intrínsecos aos objectos propostos pelo *Arts and Crafts* encareciam-nos, dificultando a sua aquisição por parte de um público generalizado” (Secca Ruivo, 2008, 50-51). Novidade é sim a congregação dos três factores (social, ambiental e económico) numa óptica de um desenvolvimento triplamente equilibrado.

pela própria capacidade de execução do artífice, as margens de lucro promovidas por estas investidas não chegam, muitas vezes, a ter um impacto realmente significativo no desenvolvimento socioeconómico das regiões produtoras.

Na perspectiva da autora, a revisão deste problema pode passar pela promoção de acções em que sejam investigados, desenvolvidos, testados e implementados novos métodos de exploração do real factor distintivo dos produtos artesanais (com ou sem design), cuja maior potencialidade reside no próprio carácter natural dos materiais de que são feitos. Em contrapartida, e como já referimos, a sua maior limitação na perspectiva socioeconómica continua a morar nas baixas prestações de produtividade geralmente associadas aos processos de transformação tradicionais. Para colmatar esse problema, uma das medidas possíveis passa pela promoção de acções de formação que dotem jovens profissionais de conhecimentos, tradicionais e actualizados, quer ao nível dos processos de transformação e de exploração dos materiais naturais, quer ao nível metodológico e teórico, no que respeita à gestão de negócios empreendedores. O incremento de profissionais na área pode constituir uma das mais eficazes formas de preservação de conhecimentos ancestrais, alguns em riscos de extinção e, complementarmente, significar um efectivo aumento da capacidade de produção diferenciada em regiões carenciadas. Como possível consequência, e em combinação com processos de design assentes em metodologias sustentáveis, essa aposta significará por consequência um maior desenvolvimento socioeconómico das regiões onde se vier a verificar essa investida.

Passado como mestre do futuro

Para além dos factores económicos e ambientais, já aqui aflorados e amplamente explorados pela dimensão prospectiva e comercial de diferentes investidas sustentáveis emergentes, interessa-nos neste artigo, sobretudo, a dimensão social, cultural e humanizada do artesanato tradicional, como gerador de resultados atentos à própria natureza sensitiva e cultural do ser humano. Essa dimensão integradora, não sendo devidamente compreendida pelo designer, poderá não só comprometer a tentativa de operacionalização do real conceito de sustentabilidade, como, também, levar ao gradual esbatimento da diferença de interpretação dos significados inerentes a termos como “artesão” e “executante”, “identidade” e “tendência”, ou “ancestral” e “efémero”. Não obstante a eventual apropriação, às vezes descontextualizada, dos significados inerentes aos termos evocados, os primeiros de cada um dos três conjuntos de palavras encontram-se inequivocamente associados às artes tradicionais e aos seus produtos, e os segundos termos encontram-se mais comumente relacionados com fenómenos de moda, onde também se incluem por vezes processos de Design para a Sustentabilidade. Havendo espaço no mercado para qualquer uma das abordagens conceptuais e operativas evocadas, é contudo importante racionalizar os motivos que levam a que Artesanato tradicional e Design artesanal se possam vir a afirmar, cada vez mais, como aliados fortes que comungam não apenas de processos de produção

semelhantes, mas também, e cada vez mais, de motivações de origem equitativamente sensíveis. Mas como poderá isso acontecer se o produto de artesanato tradicional utilitário nasce comumente de uma necessidade funcional específica para a qual se desenvolve uma solução material e o produto de design, produzido artesanalmente, tende a nascer como uma reinvenção, supostamente melhorada, de tipologias de produtos já existentes? Na realidade, o produto de Artesanato tradicional utilitário já não é na maioria dos casos adquirido pelo seu atributo funcional, mas antes como testemunho de um tempo vivido, repleto de memória, de identidade e distintivo, cuja apropriação pelo indivíduo que o adquire tem muitas vezes um sabor nostálgico, inconscientemente mergulhado na tentativa de congelamento de algo que o liga às origens, às suas, como *homo sapiens* universalmente sensível aos produtos directamente provenientes da natureza e às da terra, de onde descende o artefacto, cuja identidade estará para sempre ligada à cultura própria da região e do seu povo¹². Por seu lado, o produto de Design artesanal produzido por artífices de determinada região, e independentemente do carácter comercial que seja especulado pelas estratégias de venda a si associadas, congrega em si próprio também a dimensão humanizada das raízes de memórias colectivas geneticamente herdadas em que é instintivamente reconhecido conforto físico e psicológico à experiência sensitiva promovida pelos materiais naturais¹³. E esse tem constituído o maior sucesso dos novos produtos de Design “Sustentável” ou de Design Arte que exploram esse factor matérico aliando-o ao desígnio ecologia¹⁴.

Mas esses novos produtos, para serem completos e de facto sustentáveis, para além dos factores invocados no início do texto, devem também falar-nos sobre a cultura e a identidade dos povos e regiões que lhes serviram de inspiração. Devem ser presente e anunciar o futuro sem renunciar ao passado. Devem tentar compreender e comunicar de modo integrado a sapiência exclusiva que habita o tempo construído pela lentidão paciente da História.

O questionamento em torno das possíveis relações sensíveis estabelecidas entre o ser humano e uma peça de artesanato, afigura-se importante não só para o gradual entendimento da dimensão humanizada do Design para a Sustentabilidade como também, e sobretudo, como contributo para a identificação de potenciais factores distintivos promotores de um reconhecimento crescente do Artesanato tradicional pelo público em geral, enquanto

¹² Não é por acaso que a maior parte das peças de artesanato regional são vendidas em lojas dirigidas ao público turista e, muitas vezes, com a denominação de “lembrança”. Estes objectos/lembranças remetem o comprador para a viagem, as gentes, a gastronomia, ou seja, para a identidade da região como um todo.

¹³ “Com efeito, é possível que qualquer ser do planeta seja sensível à identificação matérica de características visuais, morfológicas ou sensitivas nas quais se reconheça. Assim, quanto mais próximas de si (física, sensitiva e cognitivamente) forem essas características, maior é a probabilidade de se estabelecer uma identificação, também emocional, com o outro sujeito/objecto. Nessa perspectiva, para a aceitação ou rejeição de um objecto artificial, a organicidade formal detém, cada vez mais explicitamente, um papel de sedução determinante. Como tal, esse é um atributo que tem vindo a ser crescentemente explorado pelas tendências de produto e de mercado.” (Secca Ruivo: 2008, 114). O mesmo fenómeno aplica-se à exploração dos materiais naturais.

¹⁴ Estes produtos são dotados de valores de mercado que têm vindo a subir exponencialmente nos últimos anos. Como exemplo desse fenómeno, referem-se os produtos Cork Chair (2007) e Low tables (2010) desenhados por Jasper Morrison e produzidos respectivamente por Vitra e Marsotto.

entidade privilegiada para a reconquista de experiências sensíveis, cujas raízes mergulham por um lado na identificação do indivíduo com a arte e com a matéria vivida, mas ao mesmo tempo no seu auto-reconhecimento, como ser partilhante de uma determinada, e insubstituível, identidade cultural e humana¹⁵.

Os sentidos na Casa tradicional

É na casa tradicional alentejana como lugar de essências ancestrais e de artefactos sensíveis que nos centraremos. Leituras fenomenológicas como exercício de anteprojecto podem ser úteis para quem queira iniciar-se nas artes do Design e da Sustentabilidade. Não pelas palavras como palavras mas sim pelos seus significados e possíveis significantes de projecto.

A casa é de um pé, branca como o sal do deserto emoldurado de amarelo, azul ou antracite. Sempre caiada de novo, espelha a limpeza perene das gentes que a habitam. De frente para o largo da terra ou transversal à seara, a sua inclusão no espaço é tão natural quanto os pastos tratados de horizonte mediterrânico. A arquitectura apesar de aparentemente singela é solidamente ancestral; geometrias sóbrias de toda a personalidade. A estrutura protege do frio ou calor com o auxílio do lume de chão ou do entreabrir de estreitas portadas. A casa é orgulhosa de si e ora se vira para dentro ora para fora consoante o pedem os elementos. Nas horas de calor estende-se do interior até à soleira ou ao pátio. A cadeira de azinheira¹⁶ e buinho¹⁷ é companheira de todo o ano. Em nova desprende o odor das margens da ribeira revestindo-se mais tarde das conversas lentas do Verão. A luz no interior da casa contrasta com as estações. Lusco-fusco quando o Sol é mais forte e janelas abertas de par em par quando o frio se lhe sobrepõe. É assim que a cal se protege e garante ares amenos todo o ano. Mas se faz mais frio acende-se o lume, e a cadeira, a mesma da tarde, passa a assento guardião das chamas onde o ensopado cozinha com aromas a hortelã¹⁸ e azeite. Mais longe na noite, ao redor de conversas amigas, a manta reguenguense¹⁹ é puxada a cobrir de lã joelhos e mãos. No seu aconchego espesso e pesado, o sono desponta e antes de um mergulho maior passeia-nos em braços pelos sons tranquilos da noite. O tempo deita-se nas memórias do dia que lentamente se desenrolam no tecido de um sono afastado da aurora. É nessa calma madrugada que as cigarras dão espaço a pardais e a manhã acorda preguiçosa

¹⁵ Secca Ruivo, I. (2005), «Caracterização de materiais no contexto artesanal», in *[SM] Design: Significados da Matéria no Design*, Lisboa: Susdesign, pp. 78-80.

¹⁶ A madeira de azinheira, do sobreiro e mais raramente do aloandro, árvores e arbusto da região do mediterrâneo, são tradicionalmente utilizadas para a produção de mobiliário alentejano não decorado. O mobiliário decorado, com origens atribuídas a finais do século XVIII, é actualmente sobretudo produzido em madeiras menos nobres, como é o caso do pinho.

¹⁷ O buinho ou junco é uma planta que cresce em zonas alagadiças e que é utilizada para tecer assentos ou cestos. O miolo do seu caule era, no passado, utilizado como pavio de velas.

¹⁸ A hortelã, ou mais precisamente a hortelã-da-ribeira, é uma planta que pelas suas características aromáticas é utilizada na gastronomia da Península Ibérica, Norte de África e Sul de França. Em Portugal essa utilização assume-se com maior ênfase nas regiões alentejana e algarvia.

¹⁹ A produção de mantas de lã no Concelho de Reguengos de Monsaraz remonta, segundo alguns autores, ao século XVI. Produzida em teares a sua decoração simples e despojada ancora as suas raízes na influência árabe. As mantas alentejanas podem ser de dois tipos: de trabalho ou de enfeite, sendo o que as distingue os motivos decorativos e a sua impermeabilização, a qual no passado era conseguida por um banho da trama em azeite e a sua posterior secagem ao Sol.

com cheiro a cevada e mel. No banho o ar impregna-se de limão e rosmaninho²⁰ em espuma morna que remete para a suavidade do sabonete de infância. Até as toalhas são sensíveis de toque e olfacto no seu linho passado a ferro de fresco. Os pés secam em almofadas minúsculas de cortiça em tapete fiel à temperatura da pele. Já à sombra do beiral com assento tropeço²¹ o sabor único do pão caseiro e os sentidos pousados sobre a esteva²² aberta ao fundo do caminho. Mais logo, um longo trago de água do cântaro transpirado²³, inigualável em sabor e frescura. Próximo desse prazer só o emprestado pelo cocho²⁴ da fonte que de tempo no sobreiro tem mais do que o Homem nesta terra.

A sabedoria que nos permite o usufruto de tantos destes viveres mergulha as suas raízes na identidade, das Regiões e das suas gentes, mas também, no reconhecimento pelo corpo e pelos sentidos do aconchego eficaz emprestado pelos objectos que com arte habitam a casa.

Para o Design, Artesanato é vida vivida de ancestrais ensinamentos em cuja cultura se colhe a ciência sensível que inspira a inovação de um presente com olhos postos no futuro. Essa relação de mediações sábias entre tempos diferentes constitui um dos grandes paradigmas do Século XXI, quer ao nível do Artesanato e do Design, quer no âmbito de outras áreas do conhecimento que se queiram de facto sustentáveis.

²⁰ O rosmaninho ou lavanda é uma planta aromática característica da região mediterrânica que pelas suas características é utilizada para fins diversos desde tempos remotos: como ornamento, óleos essenciais, perfumes, sabonetes, saquinhos de cheiro, mel, etc.

²¹ O tropeço é um assento tradicional alentejano, semelhante a um banco, produzindo com placas de cortiça sobrepostas em camadas perpendiculares entre si. Eram frequentemente utilizados como apoio aos trabalhos de lareira (lume de chão), como por exemplo para cozinhar. São leves, de temperatura amena e confortáveis revelando uma boa relação ergonómica e antropométrica. Actualmente a fixação das placas faz-se por recurso a pregos metálicos ou colas mas no passado esse processo era efectuado com paus afiados de xara, planta abundante nas matas alentejanas.

²² A esteva é um arbusto de folha persistente que atinge entre 1 a 2,5 metros de altura e cuja flor pode ter oito centímetros de diâmetro. Toda a planta é coberta de uma resina aromática, o ládano, frequentemente utilizado na produção de perfumes, nomeadamente como fixante.

²³ O cântaro não vidrado confere um sabor e uma frescura particulares à água. Provavelmente porque a ausência de vidrado permite ao barro cozido absorver parte do líquido (ficando "transpirado") cumprindo desse modo a função de filtro a partículas ou sabores que a água possa ter, purificando-a.

²⁴ O Cocho é uma espécie de malga de cortiça produzida por recurso ao aproveitamento directo das concavidades naturais dos nós da casca do sobreiro. Trabalhadas com canivete e lixa, podem ou não ser decoradas. A sua utilização mais comum é para beber água. Dos nós de maior dimensão eram tradicionalmente produzidos cochos para servir sopas, ou outras iguarias regionais.

Bibliografia:

- Brezet, H.; Van Hemel, C. (1997), *Ecodesign: A Promising Approach to Sustainable Production and Consumption*, United Nations: Environment Programme.
- Carel Diehl, J; Mestre, A; Parra, P; Secca Ruivo, I. (2005), *[SM] Design: Significados da Matéria no Design*, Lisboa: Susdesign.
- Crul, M.R.M.; Carel Diehl, J. (2006), *Design for Sustainability. A practical approach for developing economies*, The Netherlands: Delft University of Technology, Faculty of Industrial Design Engineering.
- Elkington, J. (1997), *Cannibals with Forks: the Tripple Bottom Line of 21th Century Business*, Canada: New Society Publishers.
- Kaplan, Wendy (2004), *The arts & crafts movement in Europe & America: Design for the Modern World*, Los Angeles: County Museum of Art.
- Nascimento, A. (2009), *Cultura Intensiva*, Olhão: Município de Olhão – Museu da Cidade.
- Secca Ruivo, I. (2005), «Caracterização de materiais no contexto artesanal», in *[SM] Design: Significados da Matéria no Design*, Lisboa: Susdesign.
- Secca Ruivo, I. (2008), «Design Industrial e Design Ecológico» in *Design para o futuro. O indivíduo entre o artifício e a natureza*, Ph.D. thesis, Aveiro: Universidade de Aveiro.