

Privado/Público:
Coleccionadores de design gráfico português

Ana Sofia Miranda Guedes da Rocha e Silva

Privado/Público: Colecionadores de design gráfico português

Dissertação para obtenção do grau de mestre
Orientada pelo professor José Manuel da Silva Bártolo

Mestrado em Design de Comunicação
Escola Superior de Arte e Design de Matosinhos
Julho 2017

Documento final

Agradecimentos

*aos meus pais, à minha avó e aos meus irmãos,
pelo apoio incondicional (e algumas revisões)*

*ao Francisco,
que aguentou as dívidas mais existenciais*

*à Joana Estrela,
sempre à distância de um clique (ou um autocarro)*

*ao Luís e à Transa Cooperativa Cultural,
porque trabalhar em equipa é outra conversa*

ao professor Bártolo, que também é colecionador,
pela confiança, apoio e disponibilidade. É um
privilegio tê-lo como orientador deste trabalho.

aos colecionadores que tiveram a amabilidade
de contribuir para este trabalho e de me dar
a conhecer o seu universo: Nuno Coelho, Antero
Ferreira, Pedro Carvalho de Almeida, Rita Múrias,
Jorge Silva.

a todos com quem me encontrei ou comuniquei
e que por gentileza me emprestaram as suas
opiniões: Helena Barbosa, Isabel Lopes Gomes,
Maria Helena Souto, Paulo Marcelo, Paulo Seabra,
Pedro Piedade Marques, Rui Afonso Santos, Pedro
Gomes, António Lacerda, e Eduardo Nunes.

Resumo

O crescente interesse e investimento na historiografia do design português leva-nos a descobrir trabalhos assinados e anónimos que sobreviveram ao tempo e são hoje um testemunho gráfico da sua época. Grande parte destes objetos de *ephemera* sobreviveu pelas mãos de colecionadores, essas pessoas que já fazem parte do mundo da Arte há séculos, de génio particular, sentimentais com os seus pertences, mas que não costumam ter um lugar de destaque no universo do design gráfico português.

Esta dissertação dispõe o momento atual da historiografia do design português, cruza-o com algumas noções de *collection studies* e procura apresentar, através de estudos de caso com recurso a entrevistas, alguns colecionadores privados de design gráfico em Portugal. Através da análise das suas características distintivas e usando outras entrevistas como suporte, procuramos abrir um tema de investigação em design gráfico português.

Não se trata apenas de conhecer os colecionadores, mas antes de perceber quais são os objetos que existem em privado, como estão a ser estudados (se estão a ser estudados) e, sobretudo, como é que estes objetos são acessíveis ao público e o que poderá acontecer a estes espólios no futuro.

Palavras-chave: design gráfico, coleção, Portugal, arquivo, memória

Abstract

The growing interest and investment in portuguese graphic design history leads us to discover signed and anonymous works that survived through time and today are witnesses of their time. Most of these objects of ephemera survived due to collectors, those people that belong in Art world for centuries, those of private mood, sentimental with their belongings, but usually don't have a place in portuguese graphic design.

This dissertation presents the state of the art in portuguese graphic design history, crosses it with the collection studies and aims to show some private graphic design collectors in Portugal through interviews and case studies. With the analysis of their characteristics we intend to open a new subject in portuguese graphic design research.

It is not only about meeting collectors but also understanding what is being collected in private, how are these objects being studied (if they are) and above all how these objects are shown or made public and what will happen to these collections in the future.

Keywords: graphic design, collection, Portugal, archive, memory

Índice

Agradecimentos	5
Resumo/ <i>Abstract</i>	7
Introdução	15
1. Enquadramento	
1.1. Notas sobre a História do Design como disciplina	23
1.1.1. Questões de método	24
1.1.2. Questões de forma	28
1.1.3. Questões técnicas	30
1.2. O caso do design português	31
1.2.1. Alguns contributos para a historiografia do design português	34
<i>Monografias sobre designers</i>	35
<i>Outras monografias e publicações</i>	38
<i>O design gráfico português em exposições</i>	41
<i>O espaço da crítica</i>	44
<i>Investigação académica, colóquios e conferências</i>	46
<i>A representação do design em Portugal</i>	48
<i>Projetos e multimédia</i>	51
1.2.2. Preservação da memória e as coleções de design português	54
Considerações intermédias:	63
Quantos historiadores são precisos para fazer uma história	
2. Contextualização	
2.1. Compreender e definir o colecionar	67
2.1.1. O processo do colecionar	69
2.1.2. Porque colecionamos?	74
2.1.3. Definir coleção	77
2.1.4. Classificação de colecionadores	80
2.1.5. Colecionadores e acumuladores	84
2.1.6. Coleção pública/Coleção privada	85
2.2. Coleções, listas e arquivos	87
2.2.1. Como ferramentas e meio de expressão	88
2.2.2. Para a preservação da memória	92
Considerações intermédias:	99
Para lembrar onde está a memória	

3. Desenvolvimento	
3.1. Metodologia e critérios de seleção	103
3.2. Estudos de caso: apresentação e descrição	
3.2.1. Antero Ferreira	105
3.2.2. Jorge Silva	109
3.2.3. José Bártolo	111
3.2.4. Nuno Coelho	114
3.2.5. Pedro Carvalho de Almeida	119
3.2.6. Rita Múrias e Paulo Barata	122
Considerações intermédias:	129
<i>If a tree falls in a forest and no one is around to hear it does it make a sound</i>	
4. Análise	135
4.1. Os casos de estudo e a investigação em História do Design em Portugal	142
4.2. O futuro das coleções e o cruzamento da fronteira privado/público	144
Considerações finais	155
6. Bibliografia	161
7. Anexos	181
8. Anexo visual	307

Pessoas assim, como este Sr. José, em toda a parte as encontramos, ocupam o seu tempo ou o tempo que crêem sobejar-lhes da vida a juntar selos, moedas, medalhas, jarrões, bilhetes-postais, caixas de fósforos, livros, relógios, camisolas desportivas, autógrafos, pedras, bonecos de barro, latas vazias de refrescos, anjinhos, cactos, programas de óperas, isqueiros, canetas, mochos, caixinhas-de-música, garrafas, *bonsais*, pinturas, canecas, cachimbos, obeliscos de cristal, patos de porcelana, brinquedos antigos, máscaras de carnaval, provavelmente fazem-no por algo a que poderíamos chamar angústia metafísica, talvez por não conseguirem suportar a ideia do caos como regedor único do universo, por isso, com as suas fracas forças e sem ajuda divina, vão tentando pôr alguma ordem no mundo, por um pouco de tempo ainda o conseguem, mas só enquanto puderem defender a sua coleção, porque quando chega o dia de ela se dispersar, e sempre chega esse dia, ou seja por morte ou seja por fadiga do colecionador, tudo volta ao princípio, tudo torna a confundir-se.

Introdução

Na última década têm sido feitos vários esforços¹ no sentido de construir a História do Design em Portugal, completando-a para além dos seus exemplos paradigmáticos, trabalho que continua a ser, naturalmente, denso e infinito. Sabemos da historiografia do design que há uma tendência para construir uma visão seletiva sobre a disciplina² (Kalman, 1991 p. 26), focando determinados assuntos e bloqueando a visão periférica de outros, no fundo criando sucessivamente *versões* de uma mesma história (pontuada pelos seus cânones) ao invés de investigações complementares. Recentemente temos tentado adotar uma postura mais completa, ainda que com alguma dificuldade, que se reflete, por exemplo, na tendência cada vez maior de não cingir a História do Design à análise visual e técnica dos seus objetos mas antes mantê-los e investigá-los na sua relação íntima com contextos sociais, políticos e culturais. Hoje os contributos são múltiplos e chegam-nos não só de historiadores de design e instituições mas de pessoas, críticos e designers que refletem sobre a sua prática e, através de um trabalho quase arqueológico, reconstroem marcas em extinção, compõem monografias de mais uma personagem desta história, ou escrevem e trabalham sobre o presente para que pelo menos o próximo passado mantenha as suas provas³.

Alguns desses intervenientes são colecionadores, *as pessoas mais apaixonadas que há sobre a terra*⁴. Colecionadores de livros, jornais, revistas e periódicos, cartazes, embalagens, rótulos de garrafas, rótulos de hotéis, papel de embrulho, gravuras, borrachas, caixas, tinteiros, molduras, maquetes, ilustrações e caricaturas, autocolantes, folhetos, brochuras, carimbos, relevos, matrizes, fotolitos, esboços, fotografias, cadernos, e a lista poderia continuar. Alguns são mais ativos publicamente, outros mantêm a sua coleção estritamente privada, mas em quase todas as coleções podemos encontrar um sem-fim de objetos raros, objetos únicos, objetos que ajudam, ou podem ajudar, a enriquecer e a tornar mais plural a memória coletiva do design gráfico português.

1 Dos quais se destacam as publicações *Coleção Design Português*, 8 volumes, coord. José Bártolo, 2015; *Design Gráfico em Portugal* de Margarida Fragoso, 2012; *Coleção D*, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2011—presente; *História do Design em Portugal I* de Maria Helena Souto, 2009; As exposições *Ensaio para um Arquivo*, no MUDE, Lisboa, 2015/2016; *Desejo, Tensão, Transição*, exposição na Galeria Nave, Matosinhos, EXD'15; *Como se Pronuncia Design em Português?* no MUDE, Lisboa, 2014, *Almanaque — Uma História do Design Português em Revista*, Galeria Quadra, Matosinhos, 2013; E iniciativas como o Centro de Interpretação do Design Português, o Museu Virtual do Design Português ou o Ano do Design Português;

2 *Design historians construct a lens through which they view design—and we view design. This lens is selective: It zooms in on a subject and blocks out peripheral vision. What we see is a narrow segment of design history: one period, one class of designers within that period. What we don't see is the context, both within the design profession and within social history.* Kalman, T. Miller, J.A. & Jacobs, K. (1991) in *Good History, Bad History*

3 Alguns exemplos serão Pedro Carvalho de Almeida e o trabalho que desenvolveu sobre a marca de sapatilhas Sanjo, ou Nuno Coelho que investigou a embalagem e o estudo de caso da Fábrica de Saboaria e Perfumaria Confiança. José Bártolo, além de trabalhar sobre a história design gráfico português, estendem a investigação até à contemporaneidade, registando projetos e intervenientes atuais na *Coleção Design Português* ou na *Coleção Designers Portugueses* e Mário Moura publica recorrentemente no seu blog (*The Ressabiator*) sobre atualidade e design.

4 No original *Eh! bien, ces hommes sont des millionnaires, des collectionneurs, les gens les plus passionnés de la terre.* Blazac, H. in *Le Cousin Pons* (1847) citado por Henriques da Silva, R. (2012) in *Collecting, Collections and Concepts*

A vontade de investigar coleções de design gráfico foi antecedida de uma proposta de exploração de um modelo para um arquivo *online* do design português como projeto de mestrado. O principal entrave a ensaiar um arquivo era, pois, o difícil acesso à matéria prima: *o que arquivar?* Assim, a segunda proposta centrou-se inicialmente nas coleções, colecionadores e no seu levantamento como forma de contributo para a História do Design Português. Foi sugerida originalmente como questão orientadora desta dissertação *quais as coleções privadas de design gráfico em Portugal e qual o seu possível contributo público para a História do Design Português*, sendo-lhe posteriormente adicionadas problemáticas como, entre outras, o que motiva um colecionador, como e quando nasce uma coleção, porquê e para quem é feita, o que se coleciona no contexto do design português, de que épocas, em que formatos, onde se estabelecem as fronteiras daquilo que é colecionável no design gráfico, como se organiza e onde está guardada a coleção, quem são esses colecionadores e qual é a sua intersecção com a esfera pública. Com o desenrolar da investigação várias sub-questões pertinentes foram surgindo: que tipo de contributo seria o das coleções? Para quem e para quê? Que outros contributos têm surgido para a historiografia do design gráfico português? De que maneira este trabalho constrói sobre os seus ombros? O trabalho, então, por necessidade de fundamentação e de avaliação do estado da arte da História do Design Gráfico português, passou a incluir outros contributos para esta *construção* da História do Design Gráfico, nomeadamente publicações, instituições e projetos.

A investigação sobre a História do Design em Portugal atualmente é dispersa (Bártolo, 2014 p. 73; Barbosa, 2014, p. 36), e essa dispersão é um dos principais entraves ao seu crescimento como disciplina. Podemos apontar várias razões que impedem a existência de um corpo sólido de conhecimento sobre o design português: o facto de a disciplina de design em Portugal ser relativamente recente; a dimensão da própria tarefa que é historiografar o design gráfico português; o facto de a memória depender da existência de objetos de *ephemera* e do seu estado de conservação; a dificuldade de encontrar arquivos e documentação sobre artistas gráficos que muitas vezes faziam ilustração e grafismo como trabalho de segunda categoria face à sua produção plástica, normalmente de pintura; a consciência dos problemas de construir uma História do Design Gráfico e a obrigação inerente e constante de se refletir sobre o que se escreve; o fosso entre a teoria e a prática; a falta de tempo, a falta de meios e de investimento unicamente na investigação da disciplina; a falta de acesso à extensa (ainda que muitas vezes redundante) produção académica; a proliferação da investigação *individual*, sem recurso ao diálogo entre pessoas, instituições e escolas. A motivação para esta dissertação surge exatamente do resultado da experiência, como aluna, de duas instituições diferentes, a Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto e a Escola Superior de Arte e Design de Matosinhos. É certo que se tratam de duas entidades com características muito diferentes, mas o contraste de referentes e do ensino da História do Design são uma amostra da dispersão que tentamos explicar. Não se trata de apontar falhas mas antes questionar essa falta de modelos para pensar, ensinar e escrever sobre a História do Design Português.

Vamos começar esta dissertação pelo enquadramento onde dedicamos algum tempo a descrever problemas e características da História do Design Gráfico como disciplina, focamos depois o caso do design português e finalmente enumeramos criticamente alguns do que chamamos *contributos para a História do Design Português*, construindo assim um esqueleto do estado da arte da investigação em História do Design em Portugal. A História do Design Gráfico português é a disciplina predominante neste trabalho. As noções deste campo disciplinar orientam não só o tema e os objetivos como são ferramentas fundamentais para interpretar, analisar e organizar devidamente os casos de estudo.

Outros campos são abordados em cruzamento com este primeiro para efeitos de contextualização, são eles a memória, o arquivo, a lista, e em particular aquilo que Pearce (1994, p. 193) denomina de *collection studies*. O termo pretendia (nos anos 90) fomentar a produção de investigação crítica no âmbito das coleções sobre a própria disciplina e refere-se a um campo que se baseia em três grandes áreas de estudo, 1) a política das coleções, sobretudo públicas, e a vida das coleções museológicas (quais devem ser as aquisições de um museu em particular, porquê adquiri-las, como deve o espólio ser exposto e como devem ser formulados os sistemas de documentação), 2) a história das coleções e do colecionar, desde os seus vestígios na antiguidade até ao presente, tocando também, necessariamente, a evolução dos colecionadores e coleções a par do conceito de museu, 3) a natureza e psicologia das coleções, tanto as mais óbvias e politicamente corretas como as mais obscuras. Nesta investigação optámos por deixar de parte o que diz respeito à história das coleções⁵. Acerca das duas outras áreas, mantivemos reflexões que nos pareceram úteis para a análise dos casos de estudo, tanto a nível da psicologia e natureza do colecionar como no que diz respeito à política das coleções.

No ensaio *Desempacotando a minha biblioteca*, Walter Benjamin conta que Anatole France, ao ser questionado sobre se teria lido todos os livros da sua coleção, responde *Nem a décima parte! Ou será que o senhor come todos os dias no seu serviço de Sèvres?* (Benjamin, 1931, p. 62). Os objetos de uma coleção extravasam o seu sentido prático (Benjamin, 1931, p. 60). Um livro não servirá apenas para ler, um jornal não servirá apenas para informar, um autocolante político não servirá apenas para promover um partido: são objetos com uma segunda dimensão imaterial, projetada, histórica, sentimental, evocativa. Interessa-nos, nesta investigação, explorar essa relação particular e, ao mesmo tempo, levantar o véu sobre o potencial de algumas coleções para o avanço da investigação em História do Design. Benjamin afirma, mais à frente no mesmo texto, que a coleção, perdendo o seu cariz pessoal (entenda-se, privado), perde o seu significado (Benjamin, 1931, p. 67), que, ainda que ela seja informativa e útil publicamen-

⁵ Para aprofundar o tema da história das coleções sugerimos o livro de Philipp Blom (2002), *To Have and to Hold: An Intimate History of Collectors and Collecting*, onde o autor consegue transmitir na perfeição a relação de carinho, obsessão e maravilha que povoa o mundo das coleções e dos seus colecionadores.

te, uma coleção só está verdadeiramente viva⁶ quando na posse do seu proprietário, uma reflexão que também nos propomos trabalhar, em particular com os colecionadores dos nossos estudos de caso: quais as implicações da transferência de uma coleção privada para o domínio público?

Ainda que os ciclos de vida e funcionamento de todas as coleções sejam semelhantes e independentes do que é colecionado, há características de uma coleção de design gráfico que não se manifestam, por exemplo, numa coleção de chávenas ou canetas. Trata-se de constatar o óbvio mas, no entanto, uma vez que o grande corpo de investigação em torno dos *collection studies* se centra no final dos anos 80 e início dos anos 90, as análises não são feitas, regra geral, tendo o design em consideração. O design é um termo com que não nos deparámos nos nossos principais referentes dos *collection studies* (Belk, Pearce, Thompson e Baekeland). Nas suas investigações, ainda que sejam mencionadas coleções de *ephemera* e seja pensada a coleção na sociedade de consumo e como atividade particular de consumo, a perspectiva do designer não é uma variável tida em conta⁷.

Foram selecionados alguns casos de estudo de coleções privadas que, à luz da construção da História do Design Português, têm qualidades públicas que podem, ou não, ser parte da intenção do colecionador. Esta seleção foi feita em grande parte a partir de contactos cedidos por José Bártolo que, sendo ele próprio um dos nossos casos de estudo, começou o encadeamento das entrevistas; outros colecionadores foram contactos por sugestão de entrevistados, criando um sistema de sugestões em árvore que não só acaba por caracterizar o trabalho como as relações dos colecionadores entre si. Optámos por marcar um encontro com os colecionadores, seguindo um guião de entrevista relativamente aberto que procurava perceber as principais características da coleção (tema, número de objetos, início, processo de crescimento, planos para o futuro) e a relação que o seu colecionador mantinha com a História do Design Gráfico. Foi necessário, numa fase posterior, completar as entrevistas com algumas questões de resposta fechada (o guiões pode ser encontrado no Anexo I) que permitisse uma análise mais objetiva dos resultados, pelo que a algumas das entrevistas foram então adicionadas respostas dadas pelos colecionadores por email. Na análise dos casos de estudo pretendemos, como o título sugere, explorar a dicotomia do privado/público no âmbito das coleções selecionadas e responder às questões orientadoras formuladas nesta introdução. Optámos por incluir as entrevistas integrais editadas, tanto aos casos de estudo como as auxiliares, nos Anexos III e IV e incluir no corpo do trabalho, no capítulo três, uma primeira análise descritiva e interpretativa dos encontros com os estudos de caso. Voltamos depois aos casos

⁶ Uma associação feita por José Pacheco Pereira na sua crónica na revista Sábado a 11 de dezembro de 2015, acerca da extinção próxima das bibliotecas privadas e da nova geração que não as mantém: *Mesmo que os mantivessem, seriam bibliotecas mortas, sem ser usadas ou alimentadas. E uma biblioteca para ser viva precisa de alimento, de livros novos*. Ainda que os conceitos de coleção e biblioteca sejam ligeiramente diferentes, entendemos a expressão como demonstrativa da relação do colecionador com a sua coleção/espólio.

⁷ Ou seja, nunca há uma exceção dada aos objetos estéticos por transformação que são, na perspectiva do designer, objetos estéticos por natureza. Ver 2.1.1., a regra do *Reframing* no processo do colecionar.

de estudo no capítulo seguinte, desta vez com uma análise comparativa a partir da qual retiramos as nossas considerações finais.

Esta dissertação está então organizada em quatro partes. Na primeira, o *Enquadramento*, abordamos a disciplina da História do Design Gráfico, a sua evolução, constrangimentos e sucessos, debruçamo-nos sobre o caso português e analisamos alguns contributos para a historiografia do design gráfico em Portugal. Na segunda parte, a *Contextualização*, exploramos conceitos-chave no âmbito dos *collection studies*, nomeadamente a caracterização e vocabulário usados para falar sobre colecionadores e as suas coleções, mencionamos também neste capítulo a relação da coleção com o arquivo e a lista e o uso destes formatos tanto como instrumentos de preservação da memória como de expressão artística. Estes dois primeiros capítulos representam a revisão bibliográfica. No terceiro capítulo apresentamos descritivamente os encontros com os entrevistados e fazemos uma curta análise a cada estudo de caso. Na quarta parte aprofundamos essa análise, procurando âncoras objetivas de comparação e sugerindo interpretações sustentadas pelos capítulos do *Enquadramento* e da *Contextualização*. O terceiro e quarto capítulos são resultado do trabalho de campo e o corpo principal do trabalho. Terminamos com as *Considerações Finais*, concluindo sucintamente a investigação. Entre cada capítulo encontramos considerações intermédias que fazem a ligação conceptual entre os assuntos, estabelecendo um fio condutor, quase narrativo, ao longo da dissertação.

Nesta investigação opta-se a maior parte das vezes por não recorrer ao termo *coleccionismo* em favor de *coleccionar* ou *coleção*. Esta escolha deliberada prende-se sobretudo pela denotação pejorativa da palavra⁸. O peso da palavra *coleccionismo* pareceu-nos, no decorrer deste trabalho, que rotulava a atividade à partida, roubando-a da sua complexidade e especialmente da sua poética. Optar por usar *coleccionar* é voluntariamente escolher um termo mais aberto, que não só ajuda a que o leitor se identifique e simpatize mais com a investigação como nos facilita a ginástica semântica para que se tente perceber que *coleccionar* é um processo e não um estado.

As imagens encontram-se agrupadas no Anexo visual a partir da página 307, indexadas por letras minúsculas ao longo do texto.

Ao longo do primeiro capítulo, *Equadramento*, uma cronologia de *Contributos para a historiografia do design português* acompanha o texto na página da direita.

⁸ Relacionada com a influência negativa e obsessiva que as coleções têm sobre a vida dos seus colecionadores.

A história dos cadernos escolares

Encontrei um tipo na feira de Aveiro que não conhecia, estávamos a falar e ele revelou-me que era também um colecionador mas tinha tido um ataque cardíaco e perdeu o gosto pelas coleções, então estava-se a desfazer de grandes bocados da sua coleção. E daí aparece a história dos cadernos escolares, eu fiquei logo, *cadernos escolares!...*

Ele dizia que eram 500 mas acabaram por ser os 409. Ele disse-me logo, *olha eu faço a 1 euro cada um, eu disse-lhe então guarda isso, vamos combinar e eu vou ao Porto buscá-los. E depois apanhei uma coleção impecável em vez de andar... Os 100 que eu tinha, tinha-os comprado aos poucos... Mas de repente tenho uma coleção que já posso chamar de coleção.*

1. Enquadramento

1.1. Notas sobre a História do Design Gráfico como disciplina

A História do Design Gráfico ainda é recente como disciplina. Em 1994 Andrew Blauvelt (p. 77) chamava-lhe “proto-disciplina” porque não se podia considerar disciplina uma que não tenha estabelecido um corpo de conhecimento coletivo. O que mudou na História do Design Gráfico desde 1994? Como disciplina ainda não atingiu o estado de maturação que se anunciava no final dos anos 80: a História do Design Gráfico continua a ser feita para designers gráficos (Poynor, 2011). O seu ensino tornou-se comum em escolas de design por todo o mundo mas o seu desenvolvimento ainda está intimamente dependente da prática. Robin Kinross perguntou a Richard Hollis em 1992, *You are a practising designer. What are you doing writing about the history of graphic design?*¹ O facto é que a maioria dos professores de história de design são designers que *entraram na disciplina pela porta das traseiras*² e o seu principal objetivo em leccionar história é aumentar a performance prática dos alunos³. Louis Danziger dizia a Steven Heller em 2001 (p. 186) que o seu foco ao ensinar História do Design era o movimento Modernista porque nele se concentravam as ideias fundamentais para o *bom design* e, afinal de contas, o ensino da História do Design Gráfico era um esforço para aumentar a capacidade dos alunos como designers, na prática.

Esta tensão entre a prática do design gráfico e a sua teoria é uma das razões para o atraso da disciplina, afete a objectividade das escolhas e da escrita acerca da História do Design Gráfico e, claro, um designer activo, ao mesmo tempo professor, terá pouco tempo para se comprometer com um sério trabalho de historiografia⁴.

O simpósio *Coming of Age: The First Symposium on the History of Graphic Design*, em 1983, marca o início de uma investigação mais séria em História do Design Gráfico (Triggs, 2009 p. 258). A partir daí os contributos escritos multiplicam-se, destacando-se o ensaio *The State of Design History* de Clive Dilnot (1984), e os livros *History of Graphic Design* de Philip Meggs (1983), *Graphic Design: A Concise History* de Richard Hollis (1992), *Graphic Design: Reproduction and Representation since 1800* de David Crowley and Paul Jobling (1996), e a série *Looking Closer*, editada por Steven Heller com a Allworth Press (de 1994 a 2007). No entanto, apesar de prolífera esta investigação não foi suficiente para solidificar a História do Design Gráfico como disciplina e, apesar do vislumbre da criação de um cânone, não se estabeleceu uma linha comum de conhecimento partilhada por todos os designers (Margolin, 1994 p. 100).

¹ *És um designer ativo. O que estás a fazer a escrever sobre História do Design Gráfico?*, em trad. livre

² Heller, S. *The Case for Critical History*, citado por Poynor, R. (2011): *Most American design schools do not use dedicated teachers of design history; in fact, most design history teachers are “practitioners who have entered the field through the back door”.*

³ Steven Heller citado por Rick Poynor, 2011

⁴ De acordo com Poynor, 2011 e Triggs, 2010;

Recentemente vimos nova onda editorial de títulos sobre a História do Design Gráfico: *The Story of Graphic Design* de Patrick Cramsie (2010), *Graphic Design: A Critical Guide* de Johanna Drucker e Emily McVarish (2009), *Graphic Design: A New History* de Stephen Eskilson (2007) e *Graphic Design: From Antiquity to the Present* de Roxanne Jubert, 2006. No entanto, a História do Design Gráfico permanece uma disciplina frágil. Porquê?

Lemos em Teal Triggs (2010) que o design gráfico ainda está à procura do seu passado, que enquanto outras disciplinas do design têm já uma tradição de documentar, criticar, publicar e criar arquivo, debruçando-se não só sobre as suas personagens principais, mas sobre os objetos, os movimentos, a história da profissão e a relação com outros contextos, a História do Design Gráfico continua menos sedimentada como disciplina. Não por falta de intervenientes e contribuições, mas pelo permanente sentimento de procura e sobretudo, com a publicação de trabalhos paralelos, pela discussão em torno da questão *a história escrita por quem?*

Apresentamos várias dificuldades da História do Design Gráfico como disciplina organizadas em três grupos: questões de método (ligadas à metodologia de investigação), questões de forma (ligadas à definição da disciplina) e questões técnicas (constrangimentos práticos à evolução da disciplina).

1.1.1. Questões de método

Em 1985 Philip Meggs (p. 13) escrevia que diferentes interpretações da História do Design só eram possíveis porque um corpo crítico e filosófico que ditasse os critérios ainda não existia. Assim, os historiadores de design tiravam partido dos seus pontos de vista, baseados na sua experiência e interesses. Acrescentava também que, apesar de a disciplina de História do Design ainda estar em crescimento, adivinhava-se grande desenvolvimento no futuro. Meggs estava errado e estava certo — a História do Design Gráfico continua sem contornos definidos e continua com *dores de crescimento* (Meggs, 1985 p. 13), não se sabe quando pararão, mas o seu desenvolvimento desde 85 foi ímpar. O caso deste autor é um exemplo paradigmático. O seu livro *History of Graphic Design*^a, publicado pela primeira vez em 1983, foi usado repetidas vezes como guia para leccionar História do Design Gráfico (Heller, 2001), dos anos 80 até hoje — a minha primeira experiência universitária numa unidade curricular de História do Design, em 2009, regia-se religiosamente pela *bíblia* de Meggs. Traduzido para português pela Cosac Naify, o grande livro de Meggs começa a História do Design Gráfico na Idade da Pedra e conduz-nos por uma narrativa (nesta edição, povoada de imagens a cores) onde tudo se constrói como um *puzzle* até à formação do designer gráfico como o conhecemos hoje. É uma História do Design, com início, meio e fim. Escreve Aynsley (1987, p. 23) que este tipo de abordagem narrativa à História do Design Gráfico sugere que ele é autónomo do resto da História e que designers, ao longo do tempo, referem-se e contactam apenas com designers anteriores, como se a profissão tivesse evoluído paralelamente ao mundo quando, na realidade, o design gráfico é uma disciplina pública e nem

sempre foi, sequer, design gráfico. Um dia chamámo-lhe artes gráficas, artes tipográficas, arte comercial, grafismo, composição gráfica, ilustração, caligrafia, *book design*, para citar alguns exemplos⁵.

Esta História do Design Gráfico de Meggs mistura-se com a História da Comunicação Visual, criando um problema maior ainda de definição de *design gráfico* e os seus limites. Podemos considerar que a História do alfabeto e da linguagem são a História do Design Gráfico? Pela construção semântica desta questão percebemos automaticamente que se tratam de histórias diferentes. Que se cruzam, certamente, mas diferentes. Duz Richard Hollis (1994, p. 73) que dizer que a história da comunicação visual é a História do Design Gráfico é o mesmo que dizer que *a história da construção é a história da arquitectura*. Hollis que na sua versão da História do Design Gráfico (*Graphic Design: A Concise History*, 1994) se dedica mais a fundo à história da profissão e situa o início da sua narrativa no início do século XX.

O método de apresentação da História do Design é o método de apresentação convencional da História: em forma de linha de acontecimentos, narrativa. Este sistema, não escondendo o ponto de vista temporal do autor, confere a ideia global de que o passado antecipa e legitima o presente⁶ (Blauvelt, 1994), como uma história da qual conhecemos o fim de antemão porque estamos a viver nele. Este método emprega estratégias narrativas semelhantes às usadas para a ficção e tende a forçar eventos reais a encaixar nessa linha de acontecimentos⁷ (ou deixá-los de fora quando se revela uma impossibilidade). O próprio Meggs escreve que a história é um mito, feita a partir da posição vantajosa do presente numa busca de sentido linear que não existe naturalmente⁸. Esta linearidade leva-nos a crer que os acontecimentos são sucessivos e consequência directa uns dos outros, que a identidade corporativa nasce do desenho de emblemas renascentistas ou que a direcção de arte é uma consequência da evolução da composição de tipos e da imprensa de Gutenberg (Margolin, 1994 p. 97), ambas falácias. Este método sequencial é um impedimento à construção de uma História do Design Gráfico mais rica e complexa.

Quando a essa estratégia narrativa se junta a tendência para contar a História do Design Gráfico pelos seus heróis temos o que Martha Scotford chama

⁵ O termo *design gráfico* foi pela primeira vez utilizado por William Addison Dwiggins em 1922 num artigo escrito para o *Boston Evening Transcript* para descrever todas as atividades ligadas às artes gráficas, artes comerciais e tipográficas. O artigo manifestava-se sobre a falta de profissionalismo na área gráfica. O termo só viria a ser usado popularmente depois da II Guerra Mundial. (Chou, 2006 p. 217; Margolin, 1994 p. 96)

⁶ Andrew Blauvelt (1994, p. 79) cita Clive Dilnot: *How is myth manifested in design history? Most obvious by the reduction of its subject matter to an unproblematic, self-evident entity (Design) in a form that also reduces its historical specificity and variety to as near zero as possible. This reduction also restructures the history of design to a repetition of designers' careers and to the past as simply anticipating and legitimating the present.*

⁷ Victor Margolin (1994, p. 95) cita Hayden White: *Narrativity becomes a problem only when wish to give real events the form of a story.*

⁸ Meggs escreve em 1994, p. 171: *History is in large measure a myth, because the historian looks back over the great sprawling network of human struggle and attempts to construct a web of meaning. Oversimplification, ignorance of causes and their effects, and the lack of an objective vantage point are grave risks. When we attempt to record the accomplishments of the past, we do so from the vantage point of our own time.*

de *neat history*, por oposição à *messy history*⁹. O uso sistemático desta *história limpa* (tradução livre de *neat history*) desenvolve uma história canônica. Sendo o design gráfico uma disciplina tão recente, e a sua história ainda mais, a criação desse cânone pode ser mapeada ao longo das principais publicações¹⁰ (trata-se apenas de estarmos cientes da construção do cânone enquanto ela está a acontecer, por oposição, por exemplo, ao desenvolvimento da História da Arte que, muito anterior, não permitiu preocupações críticas contemporâneas simultâneas ao crescimento da disciplina). No seu artigo *Is there a canon of Graphic Design History?* Martha Scotford, à luz de 1991, conclui que a existência deste cânone tão precoce no desenvolvimento da disciplina traz problemas ao seu crescimento, limitando o espectro de investigação a um pequeno conjunto de indivíduos (na sua grande maioria europeus ou americanos do sexo masculino). Uma das consequências directas da manutenção do cânone é que, nos cerca de vinte anos desde a publicação deste artigo não vimos alterações substanciais no que toca ao eurocentrismo e patriarcalismo na História do Design Gráfico, nem mudanças na tendência de construir a história a partir de indivíduos.

Por outro lado, Meggs (1994, p. 175) surge como defensor do individualismo, argumentando que, dada a natureza volátil do design gráfico, o tempo entre uma invenção original e uma imitação é muito curto, por isso aquilo que parece muitas vezes um movimento coletivo pode ser traçado até uma fonte — o designer individual. Acerca do eurocentrismo e patriarcalismo deixa-nos três notas: que o movimento feminista pela História do Design corre o risco de desaparecer caso consiga os seus objetivos (comparando-o ao Easter Seal Society quando lutou contra a poliomielite e finalmente teve sucesso, tendo por isso perdido a razão da existência¹¹); 2) que é um grande defensor do multiculturalismo no design gráfico mas não se deve cair no erro de com isso rejeitar a herança cultural europeia para efeitos de equilíbrio; 3) que feministas, multiculturalistas, ativistas pelos direitos dos animais, modernistas ou pós-modernistas, todos eles se podem tornar extremistas se perderem o sentido de equilíbrio e proporção na sua busca pelo que é certo. Devemos ter em conta que o artigo de Meggs é escrito em 1994 e que em vários momentos o autor parece quase defender-se das múltiplas críticas às suas escolhas em *History of Graphic Design*, e diz inclusive que por causa de um limite contratual de páginas e imagens algumas tiveram de ser

⁹ *Neat history is conventional history: a focus on the mainstream activities and work of individual, usually male, designers. Messy history seeks to discover, study and include the variety of alternative approaches and activities that are often part of women designers' professional lives.* Scotford (1994, p. 139)

¹⁰ Trabalho que Martha Scotford desenvolveu e apresentou no artigo de 1991 *Is there a canon of Graphic Design History?*, definindo parâmetros de análise e aplicando-os a um leque de importantes publicações na história da História do Design Gráfico. Ainda que este artigo tenha já mais de duas décadas, os mesmos critérios podem ser usados hoje e verificados nas publicações mais recentes como *Graphic Design: A New History* de Eskilson ou *Graphic Design: A Critical Guide* de Drucker e McVarish.

¹¹ O mesmo tipo de argumento benevolente está presente no texto *A arte feita por mulheres é diferente?* (Público, 2016) em que se assume que, sendo tão grande a presença de mulheres na Bienal de São Paulo, então não há necessidade de arte feminista, descartando-se o tema como relevante. Como Mário Moura escreveu publicamente nas redes sociais a 30 de setembro de 2016: *A resposta, como devia ser evidente, deveria ser não. E no artigo lá dentro é essa a resposta dada. O problema é o que se faz com essa conclusão. Subtilmente incorre-se numa falácia: conclui-se que, se a arte feita por mulheres não é diferente, então não há razão nenhuma para o feminismo na arte ou para uma arte feminista.*

excluídas. No entanto, a posição de Meggs de se desmarcar de qualquer parte ativa ou capacidade de mudança, é o tipo de opinião que se torna combustível para a continuação do método canónico na construção da História do Design Gráfico. Nos últimos anos, com mais acesso à investigação, mais possibilidades de partilha e a democratização do ensino e da prática do design gráfico, mais países têm trabalhado e mostrado interesse na sua herança gráfica e contribuído para completar a história global do design gráfico¹², entre eles Wein Huei Chou na Tailândia ou Tony Fry na Austrália

O modelo tradicional para contar a História do Design Gráfico não só é fechado pelo estreito leque dos seus representantes (na sua maioria do sexo masculino, caucasianos, a viver nos Estados Unidos da América ou em Inglaterra), mas também porque ao contar a História do Design pelas suas figuras incontornáveis estamos a negar-lhe uma das suas funções — ser o espelho do contexto social e político de uma época. Não podemos separar uma capa de Bernardo Marques de ter sido feita para um livro de António Ferro no início de uma ditadura que marcou profundamente Portugal; de igual modo não podemos categorizar como artefacto de segunda os anteriores Bilhetes de Identidade ou qualquer outro pedaço de *ephemera* anónimo de uma época. O perigo dos clássicos, escreve Wilkins em 1992 (p. 71), é que nos impedem de perceber o valor gráfico de artefactos comuns e o retrato completo do dia-a-dia privado e coletivo, especialmente em alturas controversas como foi o caso da ditadura de Salazar em Portugal. A mesma Wilkins escreveria *No More Heroes*¹³ no mesmo ano. Desde 1992, tal como aconteceu com o problema mencionado no parágrafo anterior, a tendência tem divergido e começámos a ver mais exemplos de apologia do designer anónimo e da *ephemera* mundana. Procura também cada vez mais perceber o *porquê* e o *para quem* dos artefactos gráficos e menos o *quem* e o *como* (Twenlow, 2007).

Pensar a História do Design é muito mais do que apontar o seu elenco e, por isso, esta dissertação de mestrado, que forçosamente segue o caminho da entrevista a intervenientes considerados relevantes, é uma faca de dois gumes. Se por um lado apontamos carências na investigação da História do Design Português, por outro perpetuamos os seus modelos erráticos. Tal como Sara DeBondt e Catherine de Smet escrevem na introdução de *Graphic Design: History in the Writing* acerca do facto de se limitarem a textos escritos em inglês ao mesmo tempo que apregoam uma maior complexidade geográfica na abordagem da História do Design, *é importante começar, se não do início, por algum lado.*

¹² Uma consequência direta da Era da Informação e das suas facilidades, ainda que a investigação em História do Design, especialmente em países periféricos esteja pouco ou nada sistematizada.

¹³ O texto de Bridget Wilkins é um dos primeiros a renegar a narrativa da História do Design Gráfico através dos seus protagonistas e principais trabalhos. Está publicado *online* integralmente no *website* da Eye Magazine.

1.1.2. Questões de forma

A arte e o design gráfico têm em comum implicar a sensibilidade visual. Isso faz com que vá sempre existir um vocabulário, e mesmo parte da sua linguagem e metodologias, que liga ambas as histórias. Ainda que o design gráfico não possa imitar na sua totalidade os rótulos usados por historiadores de arte, alguns são úteis, como o Construtivismo ou a Arte Nouveau¹⁴, porque existe uma memória pública associada a esse vocabulário específico, fruto de a História da Arte ser ensinada há mais tempo e em mais lugares do que a História do Design. A ruptura entre as duas acontece pela perda da ideia de unicidade na Arte. No caso da Arte, a unicidade é um factor crucial; no caso do design gráfico, a reprodutibilidade é igualmente crucial¹⁵. Essa distinção possibilita que o design gráfico possa existir destacado do sistema de mercado, estética, critérios e patronato que orbita em torno da arte, criando constrangimento na aplicação dos métodos da História da Arte ao design gráfico. A metodologia aplicada por historiadores de arte deixa de ser suficiente para abarcar a complexidade do design gráfico. (Meggs, 1994 p. 72)

Meggs escreve que, apesar de seguir o método de organização de artistas individuais em escolas ou movimentos em *History of Graphic Design*, a história contada através de obras-primas não pode responder às necessidades do historiador de design uma vez que o design evolui intimamente ao lado das tecnologias ou por influência dos pares. O contexto do design gráfico foi-se expandindo e a sua complexidade ultrapassou a arte em larga medida — design gráfico é um trabalho premeditado de três partes humanas (o designer, o cliente e a audiência) às quais se adicionam múltiplas outras (fotógrafos, ilustradores, impressores, directores, programadores). Uma tentativa de organizar a História do Design Gráfico através dos critérios da História da Arte obrigar-nos-á a deixar de fora trabalhos relevantes que não encaixam em nenhum parâmetro visual (Meggs, 1994, p. 174), talvez por isso na sua *History of Graphic Design* Meggs tenha criado os seus próprios movimentos como o *Modernismo Figurativo*, que lhe permite incluir os cartazes de Lucien Bernhard, por exemplo.

A maior desvantagem da História do Design Gráfico rumar independente é a quantidade de investigação que está em falta comparativamente à História da Arte. Quando nos anos 70 a História da Arte convencional começou a ser questionada e os historiadores procuraram novas perspectivas sobre o mesmo tema, com foco na produção e aspectos sociais da arte. Já existia um corpo solidificado de conhecimento que podia servir de base a essa revisão, já existia trabalho de investigação sólido a partir do qual construir (Poynor, 2011). Embora tente aproximar-se, por consequência da sua novidade a História do Design Gráfico

¹⁴ Nos casos do Construtivismo e da Arte Nouveau o contributo dado pelo design (ainda que o termo não tenha sido usado à época) é tão ou mais relevante do que o da arte, havendo uma verdadeira camuflagem dessas fronteiras em autores-chave para os movimentos (são exemplos: El Lissitzky e László Moholy-Nagy no Construtivismo, Henri de Toulouse-Lautrec, John Ruskin e William Morris na Arte Nouveau)

¹⁵ Ver também Benjamin, W. (1936-39) *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*.

co não tem essa investigação estrutural. A História do Design Gráfico, quando comparada com outras disciplinas, *existe entre as falhas*¹⁶.

Poynor (2011) sugere uma aproximação da História do Design Gráfico aos *Visual Studies* (Estudos Visuais), que, como disciplina, se focam no efeito que as imagens produzem e como a audiência responde criticamente a elas. Tornar a investigação em História do Design Gráfico parte dos estudos visuais significaria garantir que a abordagem se focava mais do design, das imagens que produz e do seu diálogo com o público do que no designer como indivíduo. Hoje é mais difícil estabelecer fronteiras disciplinares e talvez faça mais sentido entender colectivamente os *media* do que como várias pequenas disciplinas, cada uma com a sua própria história¹⁷. Poynor tenta aqui trazer a História do Design Gráfico para um plano onde o seu ensino não sirva apenas para educar a prática de novos designers.

É de salientar que existem tentativas de fundir a História do Design Gráfico com outras histórias e conseguir assim uma História do Design, geral e completa. Se tivermos em conta que a função do design gráfico é *comunicar*, que este é um aspecto imprescindível a mencionar e analisar ao longo da sua história, e que tanto a Arquitectura como outras disciplinas de Design (Interiores, Produto, Moda) têm as suas próprias funções, que igualmente desempenham um papel nas respectivas histórias (Meggs, 1994 p. 173), percebemos que esta História do Design *geral* sacrifica a qualidade pela quantidade e só muito dificilmente conseguirá desempenhar o seu papel melhor do que uma história especializada.

No caso do design gráfico em particular, a sua inerente natureza efémera distingue-o da arquitectura e de outros tipos de design (Meggs, 1994 p. 173, Blauvelt, 1994, p. 78). Esta característica confere aos artefactos de design gráfico uma condição de *presentness*¹⁸ que extravasa as capacidades da arquitectura ou do produto ou da moda. Esta estreita relação com o presente verifica-se sobretudo em artefactos do dia-a-dia: a condição de *presentness* dificulta a sensibilidade histórica em relação ao artefacto (Blauvelt, 1994 p. 78).

¹⁶ Poynor, 2011: *Graphic design history exists between the cracks*.

¹⁷ Falamos de design de moda, design de interiores, fotografia, cinema, design de produto, web, etc.

¹⁸ Termo usado por Andrew Blauvelt em 1994, p. 78: *The distinguishing characteristic of graphic design from both architecture and product design lies in its inherent ephemeral state. The ephemeral nature of most graphic design simply means that many of the objects of study no longer exist and are not normally collected or archived. The transitory nature of graphic design creates a condition of 'presentness' which, in turn, creates an ahistorical sensibility about the objects and the conditions of their formation and reception.* Refere-se à ligação íntima do artefacto de design gráfico com o momento em que é produzido e a falta de sensibilidade histórica para ele no seu tempo presente (pensemos nos artefactos comuns, envelopes dos bancos, folhetos de promoção, etc.) O objeto gráfico fica preso ao tempo para o qual é produzido e que, por seu lado, fica para sempre preso ao artefacto na forma de contexto social, cultural, político e/ou económico. Sobrevivendo à sua condição de *presentness* como colecionável poderá conter por isso grande carga simbólica, de *souvenir*. Para mais sobre este paralelismo ver 2.1.1. *O processo do colecionar* sobre o conceito de *as-ifness* descrito no âmbito dos objetos colecionáveis, que nos transporta para um tempo/espaco ligado àquele artefacto.

1.1.3. Questões técnicas

Estas são questões mundanas. Os objetos de Design Gráfico são, na sua maioria, coisas que não nos apelam à sua preservação — sacos de compras, envelopes de bancos e companhias de seguros, cartões de negócios. Não são objetos de desejo por natureza para a grande maioria dos seus usuários (Wilkins, 1992b). Esta parafernália de *ephemera* muitas das vezes não é sequer adquirida mas encontra o seu receptor — posters de rua, selos, catálogos promocionais, publicidade^b. A sua relevância é perdida quando cumpre o objetivo e o grafismo é secundário à mensagem. Assim, com os seus ciclos de vida muito curtos, as probabilidades de os artefactos gráficos sobreviverem ao tempo é mais reduzida do que a dos seus pares no Design de Produto, da Moda e ainda mais na Arquitectura.

É pela constatação desta condição de efemeridade que nos cruzamos pela primeira vez com os colecionadores na História do Design Gráfico. Os colecionadores garantem que todos estes objetos, descartáveis no seu momento presente, sobrevivam. Os colecionadores preservam, documentam e catalogam artefactos e *ephemera* que de outra forma teria sido perdida no tempo (Meggs, 1994, p. 173). Um corpo de informação é criado em torno destes objetos gráficos e aos poucos o interesse pela História do Design Gráfico é gerado. Em grande medida, é graças a várias gerações de colecionadores que muitos dos artefactos de *ephemera* conseguiram abrir caminho até 2016. Os trabalhos canónicos, por seu lado, sobrevivem mais facilmente a partir do momento em que são reproduzidos em publicações a eles contemporâneos, garantindo que conseguirão passar o teste do tempo¹⁹.

Outra dificuldade mundana na produção de investigação histórica acerca de Design Gráfico são os constrangimentos associados à publicação da mesma: 1) *A história será tão interessante como o talento daquele que a escreve*²⁰, 2) os limites de páginas e imagens estabelecidos por editores e 3) os impedimentos à reprodução visual de materiais essenciais para a compreensão do trabalho (Heller, 2003, p. 199), onde a efemeridade volta a ter posição de destaque. Quando confrontado com a pergunta (Hollis, 1994 p. 72) sobre como escolheu os trabalhos para o seu livro *Graphic Design: A Concise History*, Richard Hollis responde: *primeiro e obviamente, aqueles que sobreviveram* (tradução livre).

Muitos dos trabalhos não vão ser encontrados como originais mas antes reproduções, em jornais e revistas na maior parte dos casos (Hollis, 1994 p. 67). Além disso, o *copyright* de todas as imagens deve ser perseguido e avaliado. Steven Heller (2003) conta como um dos seus projetos de investigação (sobre a história dos créditos em filmes) nunca chegou a ver a luz do dia por restrição dos direitos por parte de grandes companhias cinematográficas.

¹⁹ De certa forma o cânone é construído através da reprodução sucessiva dos mesmos trabalhos. Uma das razões que facilita a reprodução de um trabalho é o seu acesso. Podemos concluir, portanto, que um trabalho mais acessível terá mais probabilidades de vigorar na História do Design Gráfico do que um trabalho menos acessível. No caso de objetos de *ephemera* mundanos, a presença em publicações significa não só que o autor conseguiu encontrá-los mas que sobreviveram desde a sua produção.

²⁰ Heller, 2011 p. 181

A História do Design Gráfico como disciplina, apesar de recente, tem a particularidade de ter evoluído lado a lado com a sua crítica. Talvez esse crescimento em parte retarde o processo, obrigando-o a analisar-se permanentemente. Sabemos hoje que a História do Design Gráfico deve afastar-se de uma mera análise visual, procurando distanciar-se de ser uma história de imagens para passar a ser uma história da prática e dos seus contextos (Margolin 1994, citado por Triggs 2009, p. 257). No entanto é preciso estabelecer um equilíbrio saudável e perceber que uma História do Design Gráfico, apesar de fazer uso de contextos políticos, culturais, sociais, e de outras histórias que com eles se cruzam, em última instância deve ser uma análise sobre design gráfico e os seus assuntos (Heller 2001, citado por Triggs 2009). A dificuldade será manter esse equilíbrio e ainda assim criar conteúdo relevante sobre design que extravase o interesse dos designers.

Reconhecer a existência de um cânone possibilita um corpo comum de conhecimento que possa ser criticado, refeito, completo e aperfeiçoado (Poynor, 2011), mas também significa que se tenham perdido trabalhos e contributos periféricos que nele não conseguiram espaço. Esta fragilidade do documento de design gráfico, a sua condição de *presentness*, é um obstáculo crucial a ser ultrapassado se queremos mudar o rumo da nossa investigação. Os problemas da História do Design Gráfico como disciplina ensinam-nos a importância do arquivo, não só o visual de que temos falado, mas o escrito e o processual, os registos do trabalho de designers ao longo das décadas. Ainda que estudar o passado tenha a vantagem de nos permitir ser mais objetivos a avaliar imagens e acontecimentos, no que toca a interpretar as circunstâncias que criaram esses acontecimentos e imagens, sem o registo escrito, sem as verdadeiras provas, apenas podemos especular (Hollis, 2012, p. 117).

1.2. O caso do design português

No caso da História do Design Português é como se os problemas que mencionámos anteriormente fossem amplificados — a disciplina e o seu interesse são ainda mais recentes, as dificuldades em encontrar artefactos são maiores e a base de conhecimento sobre a qual construir é muito menor. O próprio reconhecimento do design como atividade política, económica, social e cultural foi atrasado em Portugal quando comparado com outros países europeus, tanto pelos constrangimentos que mencionamos acima como pela fragilidade da evolução industrial portuguesa em comparação com o resto da Europa ocidental (Quintela, 2016).

Enquanto até ao final século XX a presença do design gráfico português na História se limitava às menções de historiadores de arte²¹ (Bártolo, 2014 p. 73), hoje vemos um desenvolvimento da historiografia do design gráfico de raiz, construída com metodologia e vocabulário particulares. Contudo, não resol-

²¹ Como José-Augusto França (n.1922), considerado o maior historiador de arte em Portugal, que deixou uma vasta obra publicada, de salientar *A Arte em Portugal no Século XX*, onde dedica algumas páginas ao tema das artes gráficas e Manuel Rio-Carvalho (1928-1994), investigador e professor, debruçou-se sobre as artes decorativas logo no final da sua licenciatura em 1954,

vemos ainda o problema da dispersão da investigação. Helena Barbosa (2014) defende uma sistematização da investigação produzida em contexto académico. Para isto sugere a utilização prática do projeto CLIP²². Este projeto apresenta uma proposta de taxonomia para o design e as suas múltiplas disciplinas. Na nossa opinião, forçar uma taxonomia levanta algumas questões. Em primeiro lugar, sem nunca pôr em causa o papel de Maria Helena Barbosa ou dos autores do projeto referido, levanta-se a questão da autoridade para estabelecer uma convenção; em segundo lugar, existe produção historiográfica em design que não é feita a nível académico, ser-lhe-ia conferida a excepção à terminologia ou passariam a ser consideradas investigações de categoria inferior?; terceiro, no caso de se pretender alargar o uso dessa taxonomia específica a *todos* os projetos de investigação com artefactos/documentos de design, como se força/controla o uso dessa taxonomia? E, uma vez que o projeto é de 1996 e ainda não comporta vários ramos do design digital e para novos *media*, a quem cabe a sua atualização hoje e amanhã, estando as várias disciplinas de design em constante evolução? É certo que, dado a dispersão ser um dos maiores problemas da investigação em História do Design em Portugal, adoptar uma norma é sedutor, mas pessoalmente consideramos que a solução para a dispersão passa por uma sistematização, sim, mas no acesso à investigação, passa por uma maior comunicação de forma a que os grupos e indivíduos que produzem trabalho disperso hoje se comecem a cruzar e a citar naturalmente. Em resposta a estas questões, Helena Barbosa²³ refere que estava focada num aspecto bidimensional (o cartaz) e que procurou um exemplo muito específico de catalogação de objetos, aponta que essa é uma das dificuldades de quem faz investigação em design, não saber como apresentar a catalogação, mas da mesma maneira que refere o CLIP podem ser referidas milhares de metodologias diferentes. Iremos retomar o assunto da investigação académica e a sua necessária sistematização um pouco mais à frente.

A profissionalização tardia do design em Portugal levanta algumas questões de investigação particulares do caso português. Por exemplo, a tendência para se tentar criar uma História do Design em Portugal para lá da sua real existência (trata-se de uma perspectiva semelhante à adoptada por historiadores que vêem na invenção da escrita um episódio da História do Design), como Mário Moura (2012) o expõe:

Decidir o que é ou não é a sua obra enquanto designer é uma decisão crítica em larga medida retroactiva, que pode cair facilmente no anacronismo de ver design e designers quando ainda não os havia, um erro comum que é encorajado pela vontade de legitimar a disciplina atribuindo-lhe um passado longo, dizendo que sempre existiu.

²² Compatibilização de Linguagens de Indexação em Português (CLIP): Terminologia controlada para a indexação de documentos na área do design, criado em 1989, editado em 1995. O projeto pretende uniformizar o uso de linguagens documentais e apresenta vários grupos de trabalho que procuram sistematizar os tipos de documento em uso em várias áreas desde a Agricultura às Belas-Artes aos Transportes. Ver mais em AAVV. (1995). *Projeto CLIP: Fontes para o controlo de Terminologia*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

²³ A entrevista integral editada a Helena Barbosa pode ser encontrada no Anexo IV.

Outra característica é a tendência contrastante para focar trabalho comercial quando falamos de design até aos anos 50/60 e a partir daí cada vez mais o foco passar para o trabalho desenvolvido para clientes culturais. Novamente Moura (2012):

Haverá sem dúvida quem se queixe desta tendência, perguntando se não valerá também a pena mostrar a obra de designers que trabalham mais frequentemente para o comércio ou para a indústria, mas para o responder será necessária uma discussão sobre os mecanismos que inscrevem a obra de um determinado designer na história enquanto condenam a de outros ao esquecimento – no fundo, uma reflexão sobre o cânone do design português e as suas características.

Em vários aspectos a investigação em História do Design em Portugal pode ser comparada à de outros países que não se vêem representados no cânone. Brian Donnelly escreveu sobre a História do Design Gráfico no Canadá: *Um projeto de uma história oral mais abrangente e inclusiva parece ser a única maneira de registar este trabalho e mapeá-lo numa história mais precisa*²⁴. Para ele a História do Design Gráfico canadiano permanecia em grande parte em estado bruto na memória dos seus autores. Esta mistura de história e memória pode criar dificuldades, tornando a primeira vítima da volatilidade da segunda, no entanto Donnelly considera que uma funciona como enquadramento da outra e vice-versa, contribuindo em dupla para criar uma memória comum pública que pode servir de matéria-prima para a sustentação da história. Estas constatações não são feitas no sentido de entrevistar as personagens principais do design gráfico no Canadá, pelo contrário, há a realização de que a história desta herança gráfica é feita de inúmeros indivíduos que trabalharam colectivamente em design ou na criação das suas bibliotecas e que possibilitam a existência de um esqueleto de conhecimento daquilo que é a evolução do design gráfico no Canadá (p. 206). Donnelly também assume, logo no início do seu texto, que o design canadiano é dominado por influências visuais estrangeiras e que abordar a sua história com objetividade significa admitir que não se trata de uma história exclusivamente do Canadá (p. 205). Na historiografia do design português também percebemos o domínio da influência estrangeira²⁵ e também existe uma dependência da história oral, no entanto esta necessidade do registo da oralidade é outra face da criação de arquivo. Na História do Design Gráfico português o arquivo é o elemento chave a partir do qual se pode desenvolver historiografia (Bártolo, 2014 p. 73). Com a oralidade em seu auxílio, o arquivo — com a sua capacidade *ad infinitum* de estender os braços para o passado — representa a melhor hipótese

²⁴ Brian Donnelly (2006, p. 207), tradução livre, no original: *A broadly inclusive oral history project, therefore, seems the only way to record this work and map it into an accurate history.*

²⁵ Ainda que surjam diversas tentativas de destilar a essência do design português como *Design Suave*, Paulo Parra, que aponta a subtileza e a ergonomia como características principais; *O que significa design português?*, Francisco Providência, que argumenta que o design português é principalmente definido pela pobreza; a tese de doutoramento de Rui Mendonça, *O Cartaz e a Escola*, que pretendia encontrar marcas distintivas de uma Escola do Porto na produção de cartaz tal como acontece na arquitectura; e a exposição do MUDE *Como se pronuncia design em português?* que dá depois mote ao primeiro episódio do programa de televisão *Design PT*. Esta tentativa de definir design português está, notamos, mais ligada ao design de produto e equipamento.

de enriquecer e completar a História do Design Gráfico em Portugal para além dos seus exemplos paradigmáticos.

O arquivo em design comenta e documenta (Almeida, 2014 p. 17). É a partir do arquivo e dos seus documentos que se produz historiografia e a qualidade desse arquivo define, à partida, a qualidade da historiografia dele resultante (Bártolo, 2014 p. 74). A preocupação com o arquivo é crescente desde a idade moderna, ou, desde que, como civilização, crescemos a consciência de que é a acumulação de provas que produz conhecimento histórico (Merewether citado por Bártolo, 2014); o arquivo é essa materialização colectiva da urgência pelo registo de memória. A coleção pode ser um ponto de partida para o trabalho sobre arquivo em design português; em menor escala, a coleção privada e, em muitos casos, o arquivo privado, são o esboço para uma base de investigação mais séria, a seu tempo.

Achamos que a História do Design Gráfico em Portugal é assim feita a partir da periferia, em primeiro lugar a partir da *periferia geográfica* em relação ao corpo de investigação internacional, mas também da *periferia disciplinar*, uma vez que só tardiamente, nos anos 90, é que se autonomizou da História da Arte ou da História da Arquitectura, e da *periferia discursiva*, porque os próprios historiadores de design em Portugal são mantidos à margem da Academia e da própria atividade do design. Semelhante ao historiador, o colecionador é um agente periférico desta história.

No que toca a mapear a historiografia do design português, por questões de tempo e extensão, optámos por seleccionar uma variedade de contributos, separados por categorias, que apresentamos no ponto seguinte. Ao lado, ao longo destas páginas, poderá ser encontrada a lista dos contributos mencionados, organizada cronologicamente.

1.2.1. Alguns contributos para a historiografia do design português

A historiografia do design em Portugal tem dois braços: o primeiro, a investigação académica, circunscrita à sua comunidade, largamente produtiva em quantidade — teses de mestrado e doutoramento, colóquios, encontros, etc. — mas com bastante falhas a nível da comunicação de resultados aos pares e ainda mais ao público em geral, o segundo, iniciativas mais democráticas que procuram uma divulgação mais informal da disciplina e da sua cultura, sem dúvida projetos e publicações mais esporádicos mas cujo impacto é geralmente mais evidente. Neste ponto separamos os contributos por tipologias para que possamos discutir simultaneamente os resultados alcançados e as vantagens e desvantagens dos seus modelos.

Quando nos referimos a contributos para História do Design Português encontramos os esforços que tentam expandir a fronteira pública do design gráfico em Portugal, procurando difundi-lo à generalidade das pessoas e com intenção criar valor nos objetos e na cultura do design, e aqueles que se cingem ao círculo privado dos profissionais e procuram evoluir o conhecimento específico acerca

da História do Design Gráfico em Portugal. A quebra de fronteiras surge quando se tenta alcançar ambos.

Tentamos aqui destacar alguns contributos relevantes que permitam construir uma ideia geral do percurso da historiografia do design gráfico em Portugal, no entanto omitimos enumerações exaustivas por este ser um capítulo contextual do nosso trabalho e não o seu corpo principal.

Monografias sobre designers

A monografia é uma publicação que se especifica num aspecto particular de uma disciplina, seja ele de foro biográfico, temporal, temático ou geográfico. Neste ponto abordamos apenas aquelas publicações dedicadas a determinado autor, mesmo que o aprofundamento biográfico possa ser variável.

Como acontece na arte, a monografia biográfica é um formato recorrente na História do Design Gráfico. No entanto, enquanto na História da Arte existe a tendência para pressupor que a biografia do artista tem um grande peso interpretativo na sua obra, o mesmo, por não ser uma atividade de expressão pessoal, não acontece no design gráfico. O culto da pessoa do designer tem um eco e um objetivo diferentes do culto da pessoa do artista.

Alguns historiadores vêem a obra de arte como representativa do subconsciente do artista e tiram partido da sua vida privada para a interpretar (Munsterberg, 2008). Na monografia biográfica do artista a separação entre vida e obra é muito ténue e os acontecimentos pessoais e relações íntimas do artista são relevantes (e por vezes cruciais) para compreender o seu trabalho. Munsterberg dá-nos o exemplo paradigmático de Van Gogh e de como a sua vida precária, no limiar da loucura, os seus problemas e o derradeiro suicídio são episódios que contribuem para a revelação da sua obra. Reciprocamente, a própria produção artística, tão frutífera e frenética, é espelho da sua vida instável. Misturando a arte com a biografia do seu autor, a monografia tende a tratar as obras como capítulos na história da vida privada do indivíduo. O desafio do modelo da monografia está em conseguir um equilíbrio e alcançar um retrato rico e íntimo da natureza da criatividade²⁶.

No design a relação do designer com a sua obra, em comparação com o que acontece na arte, pode parecer fria e meramente profissional. Não faria sentido, em historiografia do design, usar elementos da vida privada emocional do designer para interpretar a sua obra, uma vez que a obra não é uma manifestação do seu sentimento mas antes uma resposta a uma questão, a um problema. Não queremos com isto concordar com a inexistência de intimidade entre o designer e a sua obra: interessa, por exemplo, conhecer as relações que o designer manteria com professores, alunos e colegas profissionais para ajudar a mapear o estado do design da sua época, interessa também conhecer momentos-chave da vida de um designer para, em paralelo com os momentos conhecidos da História, conseguir um contexto socio-político o mais rico possível. Apesar da vida privada

Exposição Nacional de Artes Gráficas 1913

Exposição Internacional de Paris 1937

Tentativa de caracterização e valorização de l'Art Nouveau através das artes decorativas Manuel Rio de Carvalho 1954

Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial 1959-1974

1ª Quinzena de Estética Industrial 1965

1ª Exposição de Design Português 1971

Exposição e catálogo Thomaz de Mello (Tom) 45 anos retrospectiva 1973

2ª Exposição de Design Português 1973

A Arte em Portugal no Século XX José-Augusto França 1974

Associação Portuguesa de designers (APD) 1976

300 Anos do Cartaz em Portugal, Bibl. Nacional 1976

Centro Português do Design 1980-2013

Design e Circunstância 1982

"Decoração" in Grande Enciclopédia Portuguesa Brasileira Maria Helena Souto 1983

²⁶ Sobre o tema da monografia na História da Arte ver: Guercio, G. (2009) *Art as Existence: The Artist's Monograph and Its Project*. Cambridge, MA: MIT Press.

do designer, por natureza, não ter impacto interpretativo na sua obra, pode enriquecê-la e fornecer ao historiador não uma perspectiva de interpretação sobre os objetos gráficos mas antes uma especificidade histórica que, aliada ao contexto socio-político, lhe permite perspectivar a obra do designer além do seu aspecto.

A monografia é tendencialmente um modelo de retrospectiva, reservado para profissionais com carreiras longas ou publicada postumamente. Em design gráfico ela abre um novo desafio editorial uma vez que *reunir numa antologia os trabalhos de um designer equivale a dizer que essas identidades não pertencem apenas a quem as pagou e as usa, mas que foram de algum modo emprestadas a prazo por quem as fez, pelo próprio designer* (Moura, 2012), pelo que existe um certo lugar-comum na crítica a publicações deste género em vida, geralmente acusadas de *auto-promoção mais ou menos descarada*. No entanto, nada disto impede que elas se multipliquem a cada ano (Moura, 2012).

Em Portugal destacam-se várias monografias, normalmente associadas a exposições: *Thomaz de Mello Tom 45 anos de actividade 1928-1973*, associado à exposição retrospectiva homónima realizada no Palácio Foz em Lisboa em Junho de 1973, *Bernardo Marques 1898-1962* de Marina Barrão Ruivo editado pela Editorial Presença em 1993²⁷, *Sebastião Rodrigues, Designer*, associado à exposição homónima na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa inaugurada em Julho de 1995, *Bernardo Marques 1898-1998: obra gráfica*, associado à exposição homónima na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa em 1998, *João Machado e a Criação Visual* de Bernardo Pinto de Almeida editado pelo Campo das Letras em 2000, *Daciano da Costa, designer*, coordenado por João Paulo Martins e editado pela Fundação Calouste Gulbenkian em 2001, *Sena da Silva*, coordenado por Bárbara Coutinho e editado pela Fundação Calouste Gulbenkian em colaboração com o Centro Português de Design (CPD) em 2009, *António Garcia, Designer Zoom In / Zoom Out*, catálogo da exposição homónima no MUDE - Museu do Design e da Moda em Lisboa inaugurada em abril de 2010, *Daciano da Costa, professor*, vários autores, editado pela Caleidoscópico em 2013, *O design possível: Eduardo Afonso Dias, 50 anos de profissão*, associado à exposição homónima no MUDE - Museu do Design e da Moda em Lisboa inaugurada em abril de 2014, *Maria Keil: itinerários artísticos*, associado à exposição homónima no Museu da Presidência em Lisboa inaugurada em Julho de 2014, e *José Brandão, designer — Cultura e Prática do Design Gráfico*, vários autores, editado pela Fundação Calouste Gulbenkian em dezembro de 2014.

Ainda que não seja uma tendência muito evidente em Portugal, o formato tradicional da monografia biográfica tem caído em desuso em favor de modelos mais dinâmicos. No contexto português o primeiro exemplo dessa mudança é necessariamente a *Coleção D^c*, iniciada em 2011, coordenada por Jorge Silva e editada pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda. Até à data os 11 volumes da *Coleção D* são, por ordem de edição: R2, Vítor Palla, Pedro Falcão, Paulo Guilherme, Marco Sousa Santos, Fred Kradolfer, Fernando Brízio, Luís Miguel

²⁷ A Fundação Calouste Gulbenkian já tinha apresentado em 1966 *Bernardo Marques: Obras de 1950 a 1960* e em 1989 uma *exposição de pintura e desenho de Bernardo Marques*, das quais resultaram catálogo. A Fundação Oriente também apresentara em 1991 uma exposição de Bernardo Marques da qual resultou outro catálogo. Contudo só em 1998 viria a público uma exposição exclusivamente sobre a sua obra gráfica.

Castro, João da Câmara Leme, Roberto Nobre e Carlos Guerreiro. Como Mário Moura (2012) nota, a *Coleção D* inspira-se na série da editora francesa Pyramid, *Design&Designer*, no formato *modesto, portátil e relativamente barato*, mas uma das primeiras diferenças que notamos entre as duas é a estratégia empregue na capa. Enquanto na coleção francesa a capa representa um trabalho do designer e a fotografia dos seus olhos (a fotografia completa é encontrada logo a seguir quando abrimos o livro), na *Coleção D* a capa é tratada graficamente, dando não só espaço de expressão ao *atelier* de Jorge Silva como renegando o *culto do herói* ao mostrar a fotografia do designer apenas no fim do livro, pondo o seu trabalho em primeiro plano. Outra característica da coleção, também notada por Moura ainda antes do lançamento do volume 4, é a oposição de *nomes históricos, consagrados, e designers mais recentes não exactamente desconhecidos*. O que a *Coleção D* nos permitiu, em Portugal, foi começar a notar *unicidade e coerência* (Moura, 2012) ao longo da obra de designers, apesar de esta ser feita e negociada com clientes. Esta é, aliás, uma característica da monografia em design: ao agrupar a produção de um estúdio ou designer sobre um mesmo tecto conseguimos uma leitura e uma narrativa da sua criatividade, traduzida em elementos de identidade repetidos, que dificilmente seria perceptível com o trabalho disperso. O melhor da *Coleção D* é o seu aspecto mais democrático e acessível, que mostra a luz do dia a trabalho de designers que de outra forma estariam condenados ao esquecimento fora da academia. Sobre isso, escreve Mário Moura (2012):

Se esta discussão existe, tem-se limitado em larga medida aos circuitos de investigação académica em torno do design gráfico – comunicações, teses e encontros – que pecam pelo seu pouco alcance, mesmo entre a própria comunidade académica. Pouco se sabe sobre o que foi ou está a ser feito sobre determinado assunto ou designer. Em alguns casos, a obra de um designer mais ou menos desconhecido é patrulhada implacavelmente por um grupo reduzido, que a vê como sendo sua, limitando o acesso aos não-iniciados. Assim, se há muita coisa a ser investigada e escrita sobre alguém relativamente consagrado – como Vítor Palla, por exemplo –, seria difícil para o comum dos mortais ter uma ideia de com que se parece a sua obra se não fossem iniciativas laicas e despreziosas como a Coleção D, que compilam de um modo atraente e democrático a obra de designers, trazendo-a finalmente a público.

Outro exemplo de monografia acessível é a *Coleção Designers Portugueses*^d, editada pelo jornal Público e pela Escola Superior de Arte e Design de Matosinhos (ESAD) e que foi vendida com o jornal entre maio e julho de 2016. Os volumes desta coleção dedicam-se a, por ordem de edição: João Machado, Daciano da Costa, Sebastião Rodrigues, João Abel Manta, José Brandão, Pedro Silva Dias, Jorge Silva, José Albergaria, João Nunes, Francisco Providência, Ana Salazar, Toni Grilo, e Bernardo Marques. O formato dos livros é similar ao da *Coleção Design Português* que saiu com o Público alguns meses antes. Também a *Coleção Designers Portugueses* é escrita por vários autores. As capas, da autoria de Inês Nepomuceno, são de cor plana com tipografia a preto e em maiúsculas composta por cima em três níveis: o nome do designer, que serve de título ao

Falando do Ofício
1986

Concurso Jovem Designer
1986-2002

Bienal de Cerveira:
Design Gráfico
1988

Cartazes de Propaganda
Política do Estado Novo
1933-1949, Bibl. Nacional
1988

"Decoração e Design"
in Grande Enciclopédia
Portuguesa Brasileira
Maria Helena Souto
1988

Sena da Silva: Uma
Retrospectiva
1990

Campanhas de
Sensibilização para
o Design (CPD)
1990

Cadernos de Design (CPD)
1991

Design em Portugal. 1980-
1990 – Dispersão pluralista
Maria Helena Souto
1992

Design em Aberto,
uma antologia (CPD)
1993

Design/Lisboa 94
1994

O Design e a Decoração
em Portugal: exposições
e feiras – os anos
vinte e trinta
Rui Afonso Santos
1994

Sebastião Rodrigues,
designer
comiss. José Brandão
1995

O design e a decoração
em Portugal, 1900-1994 in
História da arte portuguesa
1996

livro, a coleção e o autor, e um resumo do percurso profissional do designer. Na lateral direita ainda encontramos a categoria a que este designer pertence, no caso de Jorge Silva, *Design Gráfico / Ilustração*. Os livros são divididos em três partes, *Contexto, Vida e Obra*.

Outras monografias e publicações

A História do Design Gráfico é uma disciplina que foi conquistando a sua independência da História da Arte. Em Portugal essa independência aconteceu em meados da década de 90, é por isso inevitável que os contributos publicados anteriores a esses anos, sendo os primeiros, estejam incluídos em histórias da arte. Abordamos aqui monografias temáticas, geográficas e temporais que foram sendo publicadas dentro do espectro do design.

Manuel Rio Carvalho terá sido um dos primeiros historiadores de arte a interessar-se pelas chamadas *artes menores* onde incluímos os antepassados da disciplina que hoje conhecemos como design gráfico. Em 1954 escolhe para tema da sua tese de licenciatura *Tentativa de caracterização e valorização de l'Art Nouveau através das artes decorativas*. Duas décadas mais tarde, José-Augusto França (também ele um colecionador) termina *A Arte em Portugal no Século XX* publicado pela Bertrand Editora em Lisboa em 1974. Aqui França dedica um capítulo individual não só às Artes Decorativas como às Artes Gráficas, algo inédito em Portugal.

Na viragem da década de 80 para 90 surgem contributos da geração seguinte²⁸. Em 1983 Maria Helena Souto é convidada a escrever um texto sobre decoração em Portugal para a Grande Enciclopédia Portuguesa Brasileira, em 1989 o texto é estendido e, por sugestão da autora, passa a chamar-se *Decoração e Design*. A edição é revista em 1990 e 1991. Em 1992 Maria Helena Souto, a convite de José-Augusto França, escreve um capítulo para a Enciclopédia Temática Portugal Moderno, publicada pela Artes e Letras, chamado *Design em Portugal. 1980-1990 — Dispersão pluralista*. Em Fevereiro de 1994 Rui Afonso Santos termina a sua dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH) com o título *O design e a decoração em Portugal: exposições e feiras os anos vinte e trinta* e em 1995 publica o capítulo *O Design e a decoração em Portugal, 1900-1994* na *História da Arte portuguesa* de Paulo Pereira, editada pelo Círculo de Leitores. No ano seguinte, 1996, Maria Helena Souto obtém o grau de mestre também pela FCSH com a dissertação *Portugal nas Grandes Exposições, 1851-1900*. A fundação da disciplina de História do Design é objeto de discórdia por parte destes dois intervenientes: se por um lado o argumento cronológico atribui a criação da disciplina a Maria Helena Souto, por outro a densidade e aprofundamento do trabalho faz pender o protagonismo para Rui Afonso Santos.

A década de 90 vê surgir monografias temáticas e antologias como *Design em Aberto, uma Antologia* em 1993 pelo Centro Português do Design (CPD),

²⁸ Podemos deduzir que a influência de José-Augusto França e Manuel Rio Carvalho é crucial neste processo de passagem do testemunho para a geração seguinte. Nas entrevistas que fizemos, Rui Afonso Santos refere-se ao primeiro como seu mestre enquanto Maria Helena Souto nos descreve a pesada influência do segundo na sua vida profissional.

Os Comics em Portugal: uma história da Banda Desenhada de António Dias de Deus em 1997 ou *História da Imagem Fotográfica em Portugal* de António Sena em 1998.

Na passagem do milénio o CPD lança *O Tempo do Design: Anuário 2000*, no qual Maria Helena Souto dedica um texto, numa abordagem histórica, a uma retrospectiva de 100 anos do design português.

Alguns anos mais tarde, assistimos a um novo crescimento editorial de títulos relacionados com design gráfico. São exemplos *História do Design em Portugal I: Reflexões* de Maria Helena Souto, 2009, *Design gráfico em Portugal: Formas e expressões da cultura visual do século XX* de Margarida Fragoso, 2012. Destaca-se ainda, em 2015, a *Coleção Design Português*, coordenada por José Bártolo e editada pelo jornal Público em conjunto com a ESAD e o Ano do Design Português.

História do Design em Portugal I: Reflexões de Maria Helena Souto²⁹ peca pelo título um pouco enganador. Não só não é o primeiro de uma série como é, no fundo, uma colectânea de textos que a autora foi escrevendo e que cabem na categoria da historiografia do design mas que, por si só, não conseguem construir uma História do Design coesa. Leonor Ferrão (2009) escreve em recensão crítica:

Dispersos, subsídios ou contributos para a História do Design em Portugal seriam algumas das possibilidades para designar esta colectânea de ensaios historiográficos de curta dimensão, redigidos seguramente em momentos diferentes, embora essa informação não seja disponibilizada ao leitor: falta-lhes um fio condutor, para além do que é sugerido pelo contexto disciplinar indicado no título, apesar de alguns textos se posicionarem em territórios de fronteira ou para além da fronteira do campo disciplinar do design.

O prefácio, onde a palavra design aparece entre aspas, é escrito por José-Augusto França. Acerca deste curto texto, Leonor Ferrão (2009) escreve:

No lapso de uma respiração, França traça o essencial sobre o pouco que se conhece de História do Design em Portugal, campo disciplinar que não é a sua “zona de conforto”.

Maria Helena Souto²⁹ defende uma História do Design generalista e que entende a pedra lascada como um gesto embrionária do projeto de design³⁰. A autora dedica grande parte do espaço do livro ao contexto da industrialização e o seu significado em Portugal, ao crescimento da profissão de engenheiro e às condições para o surgimento da Bauhaus, reservando também um capítulo para Bordalo Pinheiro no qual há espaço para mencionar, no final, Câmara Leme. Daí seguimos para o ensino do design em Portugal, com grande foco no Instituto de Arte, Design e Empresa (IADE). Sobre a ligação entre os capítulos, Hele-

²⁹ A entrevista integral editada a Maria Helena Souto pode ser encontrada no Anexo IV.

³⁰ Souto, M.H. (2009), p. 17: *No seu início o gesto de lascar a pedra dos Homo sapiens sapiens, cuja importância não radica apenas no facto de permitir datar a origem do primeiro objeto produzido pelo homem, mas também porque esse gesto contém em si uma capacidade de previsão e, por conseguinte, de projectação embrionária.*

Franz Torka: mestre da Art Déco em Portugal
Rui Afonso Santos
1996

Design e mal-estar
Daciano da Costa
1998

Bernardo Marques
Marina Bairrão Ruivo
1998

Arte, tecnologia e espectáculo. Portugal nas grandes exposições, 1851-1900
Maria Helena Souto
1999

Inauguração Museu do Design no CCB
1999

I EXD
1999

Oficina Álvares Ribeiro: uma dinastia de editores, papelheiros, impressores e livreiros no Porto no século XVIII
Antero Ferreira
2000

Victor Palla
Vitor M. Almeida
2000

O tempo do design (CPD) Anuário 2000
2000

João Machado e a Criação Visual
2000

Sena da Silva: 60 Anos de Ofícios
Vários autores
2000

Daciano da Costa, Designer coord. João Paulo Martins
2000

Oficina Álvares Ribeiro: uma oficina de impressores, editores e livreiros e papelheiros do Porto e de Vizela (Portugal), do século XVIII ao Século XX
2003

na Souto refere, em entrevista, que a motivação para construir esta publicação era notar que os alunos, no IADE neste caso, se sentiam à deriva nas unidades curriculares de História do Design por falta de referentes no que toca ao design em Portugal. Admite que é uma publicação modesta, um conjunto de textos, mas pretendia cumprir esse objetivo específico, e por isso mesmo, refere, tem inúmeras referências bibliográficas auxiliares.

Design Gráfico em Portugal de Margarida Fragoso^f está organizado e escrito rigidamente como uma dissertação académica. O texto é denso e intrincado e claramente não é um livro pensado para o público geral, ou para a generalidade do público do design, apesar de ser aparentemente publicado e vendido com esse intuito. O tema é partido em vários pontos curtos, o que permite à autora focar-se em subtemas muito particulares, ainda que não os aprofunde muito, mas apresenta o revés de dificultar muito uma visão global de como foi o design gráfico em Portugal ao longo do século XX. Nesse sentido, se não estivesse escrito de forma tão fechada, resultaria melhor pensarmos este livro como um manual para iniciantes à História do Design: a abordagem é repartida, específica mas superficial, o que pode ser colmatado com pesquisa extra a partir das menções no livro. Um dos aspectos mais fundamentais desta publicação, contudo, são as entrevistas, bastante completas, a vários autores significantes: José Pedro Martins Barata, António Garcia, António Ruella Ramos, Carlos Rocha, Francisco Providência, Henrique Cayatte, Jorge Silva, José Brandão, José Cândido, Luís Filipe de Abreu, Maria Keil e Patrícia Reis. Este capítulo, de transcrição e análise das entrevistas, representa um registo de oralidade ímpar e não deve ser deixado de ser usado como referência para trabalhos futuros.

Ao contrário do que acontece neste livro de Margarida Fragoso, a *Coleção Design Português*^g adopta uma linguagem séria mas menos académica, o que permite uma leitura mais aprazível e rica dos livros. Trata-se de uma coleção de oito volumes, os seis primeiros dedicados à historiografia do design de 1900 a 2015 e os dois últimos ocupados por três cronologias justapostas, uma de design em Portugal, uma da História de Portugal e uma de design e história internacionais. Todos os volumes têm cerca de cem páginas e muitas reproduções visuais, o que os torna acessíveis a um espectro de público muito mais amplo e alimenta a criação de uma cultura do design³¹. Um outro ponto positivo é cada livro ser escrito por um autor diferente, especialista numa determinada área, coordenados por um editor semelhante. A colaboração é possivelmente um dos elementos-chave para descobrir de forma mais eficaz os meandros da História do Design Gráfico em Portugal. Existindo problemas de diálogo e cooperação dentro da academia, é de louvar um trabalho que tenta inverter essa tendência, ainda que dentro das suas limitações. A nível de estratégia, a coleção opta por uma postura narrativa ao longo das décadas, o que a torna mais acessível por um lado mas acarreta um certo grau de artificialidade (Quintela, 2016) de que padecem, aliás, muitas his-

³¹ Por *cultura do design* referimo-nos ao fenómeno que o design despoleta quando se torna *uma disciplina auto-consciente, cujos mecanismos, até agora internos, ganharam também um público próprio, que se fascina pelo design enquanto cultura e comunidade*. (Moura, 2010)

tórias do design³². Nesta narrativa, contudo, é notório o contraste de tipologias de artefactos: se no início das artes gráficas as imagens que vemos referenciadas são de carácter mais comercial, à medida que nos vamos aproximando do presente esses trabalhos diminuem consideravelmente para serem substituídos por outros feitos para clientes culturais. No âmbito da História do Design Gráfico e das escolhas nela tomadas esse é um assunto muito relevante a abordar, tanto por ser uma ilação a retirar da sequência de imagens como por, como alteração da prática, dizer muito acerca da evolução da profissão. Finalmente, apesar de as escolhas nos primeiros volumes serem mais ou menos unânimes, a coleção levantou discórdia quanto às opções tomadas nos últimos, principalmente o que se debruça sobre o design entre 2000-2015. Quintela (2016) mostra vontade de ver essas escolhas melhor justificadas, enquanto Moura (2015) exemplifica que é *estranho ver a polémica empresa Boca do Lobo a ser destacada sem uma referência às suas práticas laborais*, sublinhando o erro comum de descontextualizar politicamente o design e, depois, alertando para a menção vincada de eventos da ESAD numa publicação produzida pela mesma, não tirando o mérito a esses eventos mas sublinhando que, podendo haver um conflito de interesses na inclusão categórica de si mesmos numa História do Design, esse problema devia ser mencionado.

Quanto a publicações periódicas, além da *Blue Design*, hoje com publicação apenas *online*, encontramos a *PLI Arte+Design*, publicada pela ESAD Matosinhos desde 2011 e que, à data deste trabalho, conta com seis números. Há que reconhecer também a importância de algumas publicações periódicas com a *Prelo* (publicada pela INCM), apesar de mais centrada em aspectos técnicos das artes gráficas, e a revista *Gráfica 70*, embora tenha visto poucas edições. A partir de 2005 os blogues ocupam também o lugar das publicações periódicas, alargando o campo da publicação sobre design; alguns ainda ativos, como o *Almanak Silva* de Jorge Silva, são um exemplo de esforço de partilha e publicação a partir de uma coleção privada.

Exposições

A exposição de Sebastião Rodrigues em 1995 na Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) comissariada por José Brandão é tida como um marco simbólico para o design gráfico em Portugal. Desta, tal como da maior parte das que mencionaremos a seguir, produziu-se depois um catálogo. Os catálogos de exposições retrospectivas como esta são tendencialmente monografias biográficas e por isso encontram-se separadamente descritos nas páginas anteriores.

Antes da exposição de Sebastião Rodrigues na FCG, contudo, importa destacar as exposições regimentais do Estado Novo, colectivas ou de designers ligados ao governo como a exposição individual *Thomaz de Mello Tom 45 anos de actividade 1928-1973* no Palácio da Foz em 1973; as exposições relacionadas com a indústria das artes gráficas como a *Exposição Nacional de Artes Gráficas* em 1913; exposições de acervo ou arquivo como *300 anos do Cartaz em Portugal* em 1976 e *Cartazes de Propaganda Política do Estado Novo 1933-1949* em 1988, ambas

Design em Portugal. Qualidade e Ensino
Alexandra Cruchinho
Gomes
2003

Fragmentos para uma pré-História do Design Português
Fernando José Pereira
2004

<http://www.05031979.net/>
Frederico Duarte
2004

<https://ressabiator.wordpress.com/>
Mário Moura
2004

Humor, modernismo e anúncios publicitários
Sofia Leal Rodrigues
2005

O cartaz de propaganda do Estado Novo
Pedro Rosa
2005

Identidade e marca: recursos estratégicos para a competitividade das organizações, na indústria portuguesa do calçado em particular
Pedro Carvalho de Almeida
2005

A Publicidade no Estado Novo. Volume I (1932-1959)
2005
Rui Estrela

Sebastião Rodrigues and the development of modern graphic design in Portugal
Robin Fior
2005

<https://reactorblogue.wordpress.com/>
José Bártolo
2006

Estudos portugueses sobre as artes do livro
Ana Luísa Marques
2006

32 ver *Questões de método em 1.1. Notas sobre a História do Design como disciplina*

na Biblioteca Nacional; e exposições importantes para a institucionalização³³ do design como a exposição de Armando Alves na Escola Superior de Belas-Artes do Porto em 1964, a 1^a e a 2^a *Exposição de Design Português* em 1971 e 1973 respectivamente e a exposição *Design e Circunstância* na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1982. Com maior dimensão, em 1988 a *VI Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira* foi dedicada ao Design Gráfico e em 1994 por ocasião da Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura Tomás Taveira comissaria a exposição *Design*.^h

Depois da exposição de Sebastião Rodrigues na Gulbenkian elas continuam a bom ritmo, marcadas por iniciativas de maior peso mediático como a abertura do Museu do Design em 1999 no CCB, que passa depois em 2009 para um edifício próprio na baixa pombalina e adopta a denominação MUDE - Museu do Design e da Moda, ou *O Tempo do Design. Anuário 2000*, organizada pelo Centro Português de Design. Acrescenta-se ainda a Experimenta Design, a bienal dedicada exclusivamente ao design, que se inicia em 1999 em Lisboa, repetindo-se em 2001, 2003 e 2005, em 2008 acontece em Amesterdão e no ano seguinte, 2009, volta a Lisboa. Acontece novamente em Lisboa em 2011 e 2013, e em 2015 tem a primeira edição a acontecer em Lisboa e no Porto em simultâneo. Nesta última edição, a nível de retrospectivas do design português, destaca-se a exposição *Desejo, Tensão, Transição: Percursos do Design Português* na Câmara de Matosinhos, no espaço que inauguraria mais tarde como Casa do Design, a exposição era composta por dezasseis módulos expositivos autónomos que exploravam várias temáticas dentro do design português, tanto de carácter histórico como contemporâneo. Esta última edição foi também marcada pela passagem pelo Porto, uma vez que o evento se mantinha muito focado em Lisboa, embora tenha continuado a pecar pela falta de produção de registo de si mesma, caindo no efémero lugar-comum de se tornar um acontecimento da moda, algo que Bártolo (2006) já apontava como uma falha alguns anos antes.

A nível de exposições individuais, desde 1995, destacam-se *Bernardo Marques 1898-1998: obra gráfica* na Fundação Calouste Gulbenkian em 1998, *António Garcia, Designer Zoom In / Zoom Out* no MUDE em Lisboa em 2010, *O design possível: Eduardo Afonso Dias, 50 anos de profissão* no MUDE em 2014, e *Maria Keil: itinerários artísticos* no Museu da Presidência em Lisboa em 2014, entre outras.

Depois da abertura do MUDE em 2009, a última década viu nascer instituições dedicadas ao design como o polémico Museu do Artesanato e do Design de Évora³⁴ em 2011 que cura e expõe em permanência a Coleção Paulo Parra, a Galeria Quadra, inaugurada em 2009 em Matosinhos, uma parceria da autarquia com a ESAD, que acolheu exposições como *1+1 Design Gráfico João Machado +*

³³ O processo de institucionalização do design português nestas décadas foi profundamente tratado na tese de doutoramento de Vítor M. Almeida, *Um tempo e um modo: a institucionalização do design português entre 1959-1974*, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2010

³⁴ O Museu do Artesanato e do Design de Évora nasce da inclusão da Coleção Paulo Parra de design de equipamento num museu já existente, o Centro de Artes Tradicionais (CAT), contestada por um movimento civil e cuja controvérsia foi alimentada pelo Ministério da Cultura, que corroborava a opinião técnica de que existia uma inadequação da proposta de criação de um novo museu, neste espaço e em sua substituição (Cardoso, 2010).

José Brandão em 2012 ou a *Almanaque — Uma História do Design Português em Revista* em 2013. Também essa parceria com coordenação de José Bártolo e Jorge Silva apresentou *Colofón, Uma história ilustrada do design português* no Museu da Quinta de Santiago, a exposição de 500 capas de livros portugueses celebrando alguns dos melhores capistas portugueses do século XX como Sebastião Rodrigues, João Botelho, Víctor Palla ou Bernardo Marques. Em 2016 inaugurou a Casa do Design de Matosinhos em instalações no edifício da Câmara Municipal de Matosinhos e em janeiro de 2017 o Espaço ESAD IDEA.¹

Voltando um pouco atrás no tempo, é de referir, a exposição *Como se pronuncia design em português?*, que regressa ao esforço de curar um conjunto de obras, abarcando um vasto período temporal, que permitam identificar traços identitários do design português; e *Ensaio para um Arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal entre 1960 e 1974*, por se tratar de uma exposição com intenção reflexiva acerca da História do Design Português, é a exposição no MUDE em 2015, que tentava isso mesmo, ensaiar um arquivo do design português. O objetivo era, nas palavras de Bárbara Coutinho, diretora do MUDE³⁵:

(...) a constituição de uma exposição-arquivo ou centro de documentação do design português, apresentando fontes e recursos para a investigação histórica do design em Portugal. Falamos de um arquivo iconográfico, documental, audiovisual e bibliográfico que o visitante pode ir consultando ao longo de um trajecto, passando a conhecer um tempo e uma ética, os seus intervenientes e as suas instituições.

A par de todas estas, para uma arqueologia da exposição de design português, é importante não descartar a representação portuguesa em exposições internacionais. A investigação sobre o tema foi feita de forma aprofundada por Rui Afonso Santos em *O Design e a Decoração em Portugal: exposições e feiras – os anos vinte e trinta* e por Maria Helena Souto em *Arte, tecnologia e espectáculo. Portugal nas grandes exposições, 1851-1900*, ambas dissertações de mestrado.

Note-se que, apesar de a lista de exposições parecer extensa, ela não deve ser entendida como uma representação satisfatória do design gráfico em museus e galerias. Como podemos perceber pelo aumento de esforços no início deste novo século, é um trabalho em curso e não uma realidade conquistada. A presença de design gráfico em galerias e museus ainda não é um exercício recorrente e requer, a maior parte das vezes, a presença de um designer, comissário ou crítico que participe no projeto curatorial e encabece essa tendência. Isto porque, ao contrário do que acontece noutros países da Europa, como a Holanda, que há várias décadas têm museus do design e conseguiu, ao longo do tempo, sensibilizar o público para as suas questões³⁶, em Portugal a cultura do design ainda é residual e, mais evidente, centralizada em Lisboa, embora o Porto, e Matosinhos em particular, tenham vindo a trabalhar arduamente para acompanhar o ritmo.

³⁵ No *website* do estúdio Pedrita (www.pedrita.net)

³⁶ O melhor exemplo é o Stedelijk Museum Amsterdam, que em 1945 passou a ser dirigido por Willem Sandberg, um designer e curador que expandiu a coleção do museu e iniciou um programa de exposições, muitas delas com foco no design, que puseram o Stedelijk na vanguarda dos museus contemporâneos.

Contributos para uma observação efectiva do design em Portugal
Paulo Lima
2006

ZEITGEIST - o espírito do tempo, António Garcia, Depois da obra, o futuro, Design e Arquitectura, 1950-1970
Ana Sofia Matos
2006

Montar: resgate do fogo para cibernautas
Pedro Piedade Marques
2007

OFFF Lisboa
2008

Restos de Coleção
José Leite
2009

História do Design em Portugal I: Reflexões
Maria Helena Souto
2009

Design em Tempos de Crise
Mário Moura
2009

A marca de Portugal: semântica primitiva das armas nacionais e alguns dos seus aspectos sintácticos e pragmáticos
Carlos Fonte
2009
Sena da Silva
Vários autores
2009

Inauguração MUDE
2009

OFFF Oeiras
2009

Portugal Imaginado
Joana&Mariana
2009

Ilustração em Portugal I – 1910 a 1940
Theresa Lobo
2009

O design em Portugal, um tempo e um modo

A raridade da exposição de design gráfico manifesta-se na falta de valor atribuído aos seus artefactos, ou, em resumo, na falta de mercado. Acerca desse aspecto, Pedro Piedade Marques³⁷ diz-me em entrevista:

O Sebastião Rodrigues esteve em exposição. A última exposição que lhe foi dedicada foi na Gulbenkian. Foi para aí há vinte e tal anos, depois apareceu aquele catálogo com o design do Robin Fior. Onde é que isso está?³⁸ Onde é que eu posso ver neste momento, se quiser, um esboço dele para uma capa do Almanaque? Uma colagem original? Ver o objeto colado, que faz toda a diferença. Ver o objeto colado, e é óbvio que aqui já estamos a falar de peças que estão a montante do processo de reprodução, o colecionismo em design gráfico aceita, aliás não tem outro remédio, colecionar o objeto reproduzido, mas a matriz é importante também. Mostrá-la, vê-la. E eu creio que esse mercado não existe pura e simplesmente.

Ainda que possamos encontrar eventos com alguma regularidade, achamos não existir em Portugal uma exposição permanente de design gráfico ou uma instituição que assuma como sua missão a preservação e coleção de espólios. Essa discussão é íntima dos colecionadores e faz parte do seu leque de preocupações. Veremos, aquando a análise dos nossos estudos de caso, como a preocupação com o futuro da coleção é recorrente e estreitamente relacionada com a falta de instituições que se dediquem a coleções de design gráfico. Da mesma maneira, ainda neste capítulo, partiremos da mesma entrevista a Pedro Piedade Marques para discutir outros aspectos da coleção de design gráfico em Portugal, o seu processo e o seu significado na preservação de memória.

O espaço da crítica e da reflexão

Uma das características da construção da História do Design Português, sendo uma motivação recente, é a sua prática reflexiva. À medida que a investigação e os avanços acontecem a crítica segue-os (idealmente) de perto. Ao mesmo tempo, a par de publicações profusamente ilustradas e monografias, aparecem algumas edições sobre teoria e crítica que complementam a disciplina.

Em primeiro lugar é preciso referir que o design em Portugal continua a tentar definir-se como disciplina. Em 2006 José Bártolo citava a entrevista de Sena da Silva ao Público em 1994 onde este dizia que a afirmação do design português nos anos 60 tinha sido conseguida à custa de um *pretexto de interdisciplinaridade*. Como Bártolo afirma, *um campo disciplinar não é uma disciplina* mas uma *zona de trocas*, de fluxo, entre várias disciplinas autónomas. Essa condição inicial instável impediu a fortificação do design enquanto disciplina e *fragilizou qualquer experiência interdisciplinar que além ou aquém do design o queira*

³⁷ A entrevista integral editada a Pedro Piedade Marques pode ser encontrada no Anexo IV.

³⁸ Da produção de Sebastião Rodrigues que ficou na Fundação Gulbenkian apenas uma parte foi exposta em 1995. Neste momento não é possível localizar, dentro da fundação, esse material que esteve em exposição. Alguns originais de Sebastião Rodrigues pertencem à sua filha, que não permite que ninguém a eles aceda. A questão dos espólios na posse de particulares, sobretudo familiares, vai ser abordada mais à frente aquando o encontro com os nossos casos de estudo.

envolver. Um dos resultados dessa fragilidade foi a falta de uma teoria e crítica capazes de pensar o design português. Sobretudo na década de 90 essa condição criou um desequilíbrio entre prática e teoria, uma vez que não se formou um corpo de críticos, pensadores e meios de discussão com a mesma velocidade com que foram aparecendo *ateliers* de design e novos cursos superiores³⁹. Nos últimos anos, principalmente devido à sedimentação do espaço dos blogues como meios legítimos e democráticos de discussão, esse corpo crítico tem vindo a ser construído lentamente. Contudo a manifestação ainda é feita sobretudo *online*, continuando o espaço da crítica, especialmente no que toca a suportes editoriais específicos e eventos de discussão, bastante atrás da especialização, da explosão de novos *ateliers*, da evolução do design e da sua cultura em Portugal (Bártolo, 2006). Não assumimos que tenha existido, antes do final do século XX, a necessidade de teoria independente da prática. O pós-modernismo trouxe a ideia de que a fronteira entre teoria e prática é esbatida e que *uma e outra se contaminam até à indistinção*, se para disciplinas formadas isto significa uma recessão a um estado de interdisciplinaridade, para o design, que não chegou a atingir o estatuto de disciplina autónoma, isto significa um impedimento a qualquer definição de limites disciplinares (Bártolo, 2006).

Em 2006 Bártolo escrevia que *mesmo não havendo produção teórica própria, os agentes de design em Portugal (designers, professores e alunos de design) vão revelando um gradual interesse pelas reflexões que o criticismo projectual mais recente tem vindo a construir*. Por observação dos últimos dez anos podemos concordar que isso mesmo se passa: quer a publicação de *Design em tempos de crise* (Mário Moura, 2011) quer de *Design et al* (Emílio Távora Vilar, 2014) são sinais da existência de um núcleo de interessados em crítica e reflexão sobre design. A par disso, a Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (FBAUL) começa a aproveitar a ocasião das Exposições de Finalistas de Design de Comunicação, que se separou da exposição de finalistas de Artes Plásticas e transformou em evento de média dimensão acolhido em espaços da cidade, para a publicação de um catálogo com algum peso crítico dos alunos ao próprio ensino do design, alimentando uma prática consciente e reflexiva ao mesmo tempo que se disponibilizam publicações de valor acrescentado para o público. Como consequência são importantes destacar *P —parágrafo*. (Finalistas, FBAUL de 2014) e principalmente *Agora, Irrepetível* (Finalistas, FBAUL de 2015). O mesmo não acontece na Faculdade de Belas Artes do Porto (FBAUP), onde as Exposições de Finalistas tenderam, nos últimos anos, a ter impacto apenas a nível das Artes Plásticas e com falta de registo crítico sobre elas. No Porto, foram excepção os dois anos do projeto *Close-up*, de Márcia Novais, que elevou a exposição de finalistas de Design de Comunicação da FBAUP (e no segundo ano também da ESAD) a um evento com maior projecção e do qual resultou um registo mais cuidadoso.

Apesar destes alguns exemplos de publicações e eventos, em Portugal o principal veículo para a crítica em design são os blogues. Mais ou menos contempo-

: a institucionalização do design português entre 1959-1974
Víctor M. Almeida
2010

Globalness: identidade e memória no design português contemporâneo
Helena Sofia Silva
2010

António Garcia, Designer:
Zoom In / Zoom Out
2010

AGI Open, Casa da Música
2010

O big book: Uma arqueologia do autor no design gráfico
Mário Moura
2010

Close-up
Márcia Novais
2010-2011

Encontros de Design de Lisboa
FBAUL
2011

Coleção D
Vários autores
coord. Jorge Silva
2011

<https://almanaguesilva.wordpress.com/>
Jorge Silva
2011

Uma História do Design do cartaz português do século XVII ao século XX
Helena Barbosa
2011

Evolução do design das máquinas de costura Oliva no contexto da sociedade feminina portuguesa entre 1948 e 1972
Ana Margarida Tavares
2011

Portugal nas exposições universais 1851-1900
Maria Helena Souto

³⁹ Merecem menção os *Cadernos do Design* do Centro Português de Design, publicados entre 1991 e 1996 e o livro *Design e Mal-estar* de Daciano da Costa, 1998.

râneos entre si assinalam-se os blogues *Designer X* (início em 2004), *Reactor* de José Bártolo (início em 2006), *05031979* de Frederico Duarte (início em 2004) e *Ressabiator* de Mário Moura (início em 2004). Dos quatro apenas o último continua activo mas os arquivos de todos podem ser encontrados *online*.¹

O *Designer X* é um blogue de autor anónimo, enquanto os outros três têm autores que, nos últimos anos, foram ficando cada vez mais presentes no centro da discussão sobre design, tanto por textos que escrevem que extravasam o espaço do blogue (as crónicas de Frederico Duarte no *Público*), como por participações em iniciativas de grande dimensão (José Bártolo e o Ano Português do Design), como pela postura ativa que mantêm em publicações, exposições e conferências (Mário Moura com a exposição *Páginas Inquietas*⁴⁰, o livro *Design em tempos de crise*, e a *Monumentânea*).

Surge mais tarde outro grupo de blogues, menos ligados à crítica e mais ligados à preservação da memória em artefactos de *ephemera*: *Montag* de Pedro Piedade Marques (início em 2007), *Restos de Coleção* de José Leite (início em 2009) e o *Almanak Silva* de Jorge Silva (início em 2011). Todos estes continuam activos.

Como exemplos de um renovado interesse geracional em crítica do design vale a pena mencionar *Isto não é uma tese!*, o blogue (parado, mas ainda *online*) de Joana&Mariana aquando o desenvolvimento da sua dissertação de mestrado, e o *Biomorphism*, blogue de Guilherme Sousa iniciado em 2012 e frequentemente atualizado. O *Biomorphism* é certamente um bom melhor exemplo dos resultados cultivados pelos blogues de Mário Moura, José Bártolo e Frederico Duarte numa nova geração que não se limita a mimetizá-los mas antes argumenta as suas próprias opiniões e levanta novas questões acerca do design, do ensino e da política.

Investigação académica, colóquios e conferências

A investigação académica representa a maior produção de conhecimento de todos estes pontos. Especialmente na era pós-Bolonha e com o aumento do número de alunos de mestrado, a quantidade de dissertações que são produzidas todos os anos chega facilmente às centenas. Juntamos-lhe as teses de doutoramento. Claro que nem todas abordarão temas que contribuem directamente para a construção da História do Design Português, mas muitas delas o fazem, uma vez que oferecem uma oportunidade de especificação num tema que outros formatos não permitem.

Dentro desta produção académica acabamos por ter categorias semelhantes às que definimos aqui: existem dissertações de carácter biográfico (como *A praxis e a teoria no design gráfico de Robin Fior*, doutoramento de Maria João Bom, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013), outras monografias de carácter temporal, geográfico ou de objeto (*Um tempo e um modo: a institucionalização do design português entre 1959-1974*, doutoramento de Vítor M. Almeida, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2010; *Brand*

⁴⁰ *Páginas Inquietas: Sobre documentos insubmissos*, uma exposição no Espaço Mira, em Campanhã, no Porto. Concebida por Mário Moura e Susana Gaudêncio em 2016. Na folha de sala: *Apresentam-se aqui publicações cujos temas são políticos, sociais ou subversivos. E cujo aspecto gráfico chama a atenção. Tenta-se perceber se a sua política se alicerça—ou não—nas suas formas gráficas, no seu formato, nos seus materiais. É apenas isso.*

Archives: The rescuing of locally specific brand imagery as a graphic design response to the globalization of visual identity, doutoramento de Pedro Carvalho de Almeida, Central Saint Martins, Londres, 2012; ou *Oficina Álvares Ribeiro: uma família de impressores, editores, livreiros e papeleiros, do Porto e de Vizela, do século XVIII ao XX*, doutoramento de Antero Ferreira, Universidade de Barcelona, 2003), de carácter reflexivo e instrumental (*Novos espaços de intermediação cultural e partilha de conhecimento: uma reflexão acerca dos blogues sobre design em Portugal*, artigo de Pedro Quintela para o VIII Congresso Português de Sociologia, 2014 ou *O Novo Ciclo de Vida dos Objetos Gráficos. Museu Virtual do Cartaz Cultural*, dissertação de mestrado de Sílvia Rala, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2013).

Em entrevista a Helena Barbosa sobre a quantidade de investigação produzida e a necessidade da sua sistematização, lembra:

Na década de 90 não havia doutoramentos na nossa área, não havia nada. A quantidade de escolas que existe no país e a quantidade de mestrados e doutoramentos que vai aparecendo... Porque há um conjunto de pessoas a trabalhar nesta temática que nós desconhecemos. Vou-lhe dar um exemplo muito simples para perceber o que estou a dizer, em termos de mestrados e doutoramentos não sei quantificar, mas por exemplo licenciaturas nós temos por ano 1400 licenciados em design em várias escolas do país. 1400 licenciados. Agora se nós imaginarmos que mestrados e doutoramentos, claro que a proporção não é tão grande, mas por ano... Não sei, seja 500. A quantidade de trabalho, por ano!, que é produzido e que não é divulgado.

De todos os contributos ao crescimento do design português é na investigação académica que mais se nota a dificuldade de organização, por um lado pela quantidade de trabalho produzido, por outro pela falta de plataformas de diálogo entre as universidades. Já Antero Ferreira, entrevistado como colecionador, me referia: *não tenho tempo já, nem paciência, fiz isso durante muito tempo, a ver o que as pessoas estão a fazer. Mal tenho tempo para tratar dos meus, vou ouvir agora os outros. Não é por desprezo, é porque não consigo, tenho de ter prioridades.* Acompanhar a produção académica em design é um esforço considerável se não se criarem mecanismos próprios de seleção ou se não se estiver dentro do meio e a investigação não vier ter connosco. Quase todos os entrevistados para este trabalho são professores universitários mas, mesmo estando em contacto directo com a academia, é uma tarefa inglória estarem a par de *tudo* aquilo que é produzido. Quanto à filtragem, sendo uma obrigação do próprio, depende se existe a disponibilidade para a fazer.

A nível de encontros, colóquios e conferências, é muito difícil apontar um evento que tenha como tema exclusivamente o design português. Nos variados acontecimentos que se vão desenrolando na esfera do design nacional tornam-se mais relevantes mencionar eventos como *Falando do Ofício* (1986) as *Personal Views* (2003-2013, organizadas por Andrew Howard), os *Encontros de Design de Lisboa* (em 2016 na sua terceira edição), o *AGI Open* (2010 na Casa da Música, organizada pelos R2), os *OFFF* em Portugal (Lisboa 2008 e Oeiras 2009)

- 2011
Galeria Quadra Matosinhos
ESAD
2011
Museu do Artesanato e do Design de Évora
2011
Pli Arte e Design
ESAD
2011
Dizer Design: o design gráfico periférico português
Eduardo Nunes
2011
Desenho, tipografia e publicidade: o caso do modernismo português
Sofia Leal Rodrigues
2012
Design gráfico em Portugal: Formas e expressões da cultura visual do século XX
Margarida Fragoço
2012
Introspectiva. Filipe Alarcão, designer
MUDE
2012
Interiores – 100 Anos
Arquitectura em Portugal
MUDE
2012
Museu Virtual de Design Português
U. Aveiro
2012
Jornadas Cantianas
António Silveira Gomes
2012
A praxis e a teoria no design gráfico de Robin Fior
Maria João Bom
2013
O Design de Embalagem em Portugal no Século XX -do Funcional ao Simbólico - o Estudo de Caso da Saboaria e



ou mesmo o *Encontro Nacional de Estudantes de Design* (início em 2012, com comissão organizadora rotativa mediante candidatura), além de situações locais nas várias universidades ao longo do país como o *Tudo isto é design* na FBAUP, as conferências de mestrado na ESAD, o *Arcada* na Escola Superior de Estudos Industrias e Gestão (ESEIG), o *Comunicar Design* nas Caldas da Rainha, o *Ciclo Conversas Design+Multimédia* na Universidade Coimbra ou as *Conversas* de Lisboa que não são exclusivas sobre design mas onde participam muitos designers. Todos estes eventos, apesar de não reflectirem directamente sobre o passado do design em Portugal, participam (e são essenciais) no mecanismo de criação de público e massa crítica para o crescimento futuro da disciplina.^k

A representação do design em Portugal



Quintela (2013, p. 8) escreve que *as políticas públicas para o design no Portugal democrático podem ser consideradas hesitantes e irregulares*. Ao longo das décadas assistimos a uma sucessão de entidades de promoção do design português, em várias medidas. Ainda no Estado Novo, o INII (Instituto Nacional de Investigação Industrial) surge em 1957 como forma de valorização do sector industrial. Não existiu até hoje, da mesma maneira, uma entidade exclusivamente direccionada para o design gráfico. Em vez disso vimos surgir o Centro Português de Design (CPD) sob a tutela do Ministério da Indústria e o Instituto do Comércio Externo de Portugal (ICEP). O primeiro funcionou de 1985 a 2013, representando o design português internacionalmente e tentando promover a atividade através de concursos, acções de sensibilização (como as Campanhas de Sensibilização para o Design durante os anos 90), criação de uma biblioteca especializada em design, realização de seminários, conferências, exposições e publicações, entre outros projetos desenvolvidos com múltiplas parcerias. Acerca do final destas duas entidades Bártolo (2012) reflecte:



Desde o fim do Instituto Nacional de Investigação Industrial (INII), no início dos anos 70, que não existe em Portugal um organismo público capaz de empregar e enquadrar jovens designers; os concursos do Jovem Designer, morreram na morte lenta do ICEP e no cansaço da sua impulsoradora (Madalena Figueiredo) e tornaram-se coisa obsoleta com a visibilidade constante do trabalho – muito de inegável qualidade – de jovens designers nos Flickr e Behance. A situação hoje não é má, é péssima. Mesmo a decisão de emigrar, obriga a um maior esforço individual, com a gradual extinção das bolsas e programas de apoio à investigação e à criação.



Logótipos.
De cima para baixo:
Insituto Nacional de
Investigação Industrial
(extinto), Centro Português
do Design (extinto),
Associação Portuguesa
de Designers e Associação
Nacional de Designers.

O CPD encerrou atividade no final de maio de 2013 por incapacidade de conseguir autonomia financeira. O ICEP foi extinto em 2007 e aglutinado na Agência Portuguesa para o Investimento, passando esta a chamar-se Agência para o Investimento e Comércio Externo de Portugal. Entre outras iniciativas, o ICEP foi responsável pela promoção do Concurso Jovem Designer. Em ambos os casos não foi atingida uma presença política de representação de designers nacionais, especialmente porque as estratégias tenderam a direccionar-se mais para as práticas do mercado de trabalho do que para questões internas da disciplina e da sua componente mais política e social.

Existem duas associações de designers em Portugal: a Associação Portuguesa de Designers (APD), criada em 1976, e a Associação Nacional de Designers (AND), criada em 2003. Em muitas áreas isto seria objeto de conflito, mas como designers *parecemos condescender com as duas associações* (Bártolo, 2012) sem problema a sua existência simultânea.

A APD resultou de reuniões sucessivas de um grupo de designers que, à semelhança do que aconteceu com outras profissões no pós-25 de Abril, assumiu o compromisso de afirmar e dar voz ao design português⁴¹. Com o passar do tempo a sua atividade foi esmorecendo. Contactado por email, António Lacerda, o presidente em funções da AND explica:

Entre 1995 e 2003/2004 a APD esteve inativa, e chegado o ano de 2003 um conjunto de profissionais de Design, sentindo os primeiros efeitos da crise económica que começavam a afetar os Designers, a APD voltou também a surgir com uma nova vaga de Diretores, em simultâneo quase com a constituição da AND.

As duas associações uniram esforços nos anos seguintes para iniciar um processo de legislação da profissão de designer e eventual criação de uma Ordem dos Designers, um tema fracturante dentro da área. O objetivo principal de criar uma Ordem dos Designers é garantir que *a formação superior em design deve ser a regra para a obtenção do título de designer, reconhecendo igualmente a necessidade de definir critérios transparentes para contemplar exceções dentro de um quadro que resulte da vontade da classe profissional em design*, como explica o presidente da AND. No fundo trata-se de regularizar quem pode fazer design e porquê. Se para alguns designers é a solução para que trabalhar em design não seja tão difícil, ou tão precário, ou exija lidar com concorrência desleal, não deixa de ser um assunto que levanta problemas a vários níveis. Como expõe Mário Moura (2011 e 2011b) em cinco pontos mais um:

1. O design é, no fim de contas, uma questão de gosto. Esse gosto é definido a cada momento por uma discussão pública. Limitar essa discussão pública a quem tem um curso é limitar o alcance do próprio design.

2. Em áreas como o design gráfico, a distinção entre amador e profissional é demasiado vaga. Assumindo-se que o design fica limitado a quem tem um curso, deverá ilegalizar-se a produção desregulada de sinais a dizer que maços de cigarros só ao balcão, de teses de mestrado paginadas em Word, de lettering autocolante usado em instalações num museu de arte contemporânea?

3. Se o exercício profissional do design se distingue apenas pela existência de um pagamento ou de um contrato, se é apenas definido por estruturas de regulação e organização do trabalho definidas pela lei geral e que não se limitam ao design, este pode perfeitamente ser regulado pela lei geral. Ou seja, exceptuando questões de gosto,

⁴¹ A representatividade do design em Portugal tem raiz histórica nos sindicatos de tipógrafos e luta hoje por se afirmar depois da separação do design gráfico da produção gráfica e da transformação do design em disciplina e serviço. Joana e Mariana publicaram um texto sobre o assunto em 2012 na revista PANGRAMA, disponível *online*.

Perfumaria Confiança
Nuno Coelho
2013

Daciano da Costa,
professor
Vários autores
2013

Design: Catálogo da
Exposição de Alunos
Finalistas de Design de
Comunicação, cujo mote
é "Diálogos sem Margem,
Margem em Diálogo"
Vários autores, FBAUL
2013

O contributo de um
museu de design para a
preservação da cultura
popular: o MUDE - Museu
de Design e da Moda,
Coleção Francisco Capelo
e a exposição Museu
Rural do Século XXI
Catarina Cid
2013

Concurso Jovem
Designer: um contributo
para a cultura do
design em Portugal
Carla Castanheta
2013

Jogos de tabuleiro: estudos
dos sistemas visuais
Diogo Lopes
2013

Livr-o-men – Paulo
d’Cantos n’Palma d’Mão
António Silveira Gomes
2013

Paulo Guilherme D’Eça
Leal: reflexos en la cultura
visual portuguesa.
Rute Bastardo Pinto
2013
Dizer Demografia
Luís Mendes
2013

Developing an
interpretation centre
for portuguese design
: CIDESP. PT
Vários Autores
9th International
Committee Design History

não é preciso um conhecimento especializado para formar juízos técnicos, legais ou éticos sobre design.

4. E por falar de ética: uma ordem não pode impedir alguém de fazer um orçamento mais barato do que nós, exactamente pela mesma razão que é ilegal as gasoleiras combinarem um preço mínimo: porque lesa os interesses do consumidor. A concorrência só não é ética quando é desleal, e fixar artificialmente um preço mínimo é, por definição, desleal.

5. Limitar o exercício do design a quem tem um curso iria deixar de fora designers talentosos e marcantes que não têm um curso – exemplos clássicos: David Carson ou Dave Eggers. Argumentar que se pode incluir excepcionalmente pessoas com uma obra marcante só demonstra que a qualidade não se mede apenas pelo curso.

(...)

6. Um dos argumentos invocados para formar a ordem é o da “massa crítica” – já há dezenas de milhares de designers formados em Portugal. Fazendo parte de uma ordem esses designers poderiam livrar-se da concorrência de amadores, de habilidosos, dos inevitáveis arquitectos, etc.

(...)

Depois de uma petição lançada *online* o ano passado, o projeto da Ordem dos Designers parece parado mas a AND tem-no assumido como a sua bandeira.

No esforço de criação de uma Ordem, nos últimos anos a relação entre as duas associações solidificou-se e recentemente volta a ser a AND a mostrar-se mais ativa, como diz o presidente da associação:

A certa altura a colaboração entre a APD e AND tornou-se efetiva, criando-se um consenso na estratégia conjunta adoptada pelas duas associações para a obtenção de uma Ordem dos Designers, chegando a firmar um protocolo com a AND para esse mesmo efeito.

Cerca do ano de 2014, a APD ficou novamente sem corpos sociais efetivos, ficando a AND como única associação profissional de designers em Portugal a trabalhar estes assuntos em prol dos Designers Portugueses.

Esta representação repartida do design em Portugal é simbólica do funcionamento interno da profissão. Divisões, hierarquias e falta de diálogo são problemas comuns, aparentemente sem justificação num meio pequeno, mas é provavelmente a própria dimensão do design em Portugal, a reduzida importância institucional (começando pela lenta extinção do CPD), a estreita rivalidade e a sensação de que todos se conhecem que muitas vezes cria esta representação deficiente da profissão.

Em 2014/2015 foi apresentado o Ano do Design Português, uma iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura e do Ministério da Economia, com a ESAD como parceiro oficial. O Ano do Design significou sobretudo uma tentativa de consolidação e divulgação ao grande público do que é o design. Imediatamente é difícil perceber os seus resultados, mas a longo prazo, e se o registo do projeto

se mantiver *online*, talvez se percebam boas consequências em novas gerações de designers portugueses.

Projetos e multimédia

O Ano do Design Português foi alvo de várias críticas, grande parte delas advindo da falta de participação colectiva dos designers e escolas na iniciativa, que se afirmava global com pompa e circunstância. O projeto incluiu a publicação da *Coleção Design Português* com o Público e apresenta um site (designportugues.pt) onde se propõe a aglomerar investigação e a fazer *um levantamento e uma sistematização do design nacional, dos seus protagonistas e, a partir daí, proceder à partilha desses dados e à sua comunicação à escala nacional e global*, como escreve Guta Moura Guedes na página. Este levantamento foi incentivado pela inclusão no site de duas dezenas de estúdios/designers e pretende-se que sejam os próprios designers a continuar o trabalho num sistema de auto-registo. A questão é saber que critérios são usados para escolher esse *primeiro levantamento* que é lançado com o site (Moura, 2014), e saber que critérios (e quem os aplica) para a confirmação de registos no site. A última notícia no site do Ano do Design Português foi publicada em novembro de 2015.

Fazer um levantamento dos designers portugueses no activo era também o objetivo do projeto *Dizer Design*, uma série de vídeos e dados que pretendiam trazer alguma luz sobre o design gráfico português fora das grandes cidades, os seus sucessos e dificuldades⁴². O seu braço direito, o *Dizer Demografia*, permitia que todos os designers portugueses a trabalhar em qualquer lugar do mundo se registassem¹. Era uma espécie de censos do design. O projeto assumia-se mesmo como, o recenseamento dos designers portugueses. O website do projeto (<http://dizer.de/sign>) encontra-se encerrado e os seus únicos vestígios são a página homónima no facebook e notícias avulsas. Acerca da criação e extinção do projeto, Eduardo Nunes (criador do projeto) diz-me numa breve entrevista por email:

O Dizer Demografia, embora tendo surgido originalmente como uma ferramenta de apoio a essa investigação, acabou por ganhar contornos ligeiramente mais ambiciosos. O objectivo, na altura, era o de conseguir recolher um volume de dados considerável, que nos permitisse ter uma ideia dos padrões de movimentação dos designers portugueses em Portugal e no mundo, e devolver todos os dados recolhidos à comunidade, de forma livre e aberta — o que, como perceberás, não é uma decisão economicamente muito interessante ou sustentável, o que justifica essencialmente a sua extinção. Como o projeto foi iniciado em contexto académico, havia a ambição de assegurar a sua continuidade através do recurso a bolsas de investigação ou fundos comunitários mas, de forma francamente irónica, o facto de o projeto ter sido iniciado em Coimbra e não em Lisboa ou Porto acabou por contribuir significativamente para que isso não fosse possível.

Quando Eduardo Nunes teve a primeira ideia para o projeto, em 2010, dizia-se que o CPD estaria a desenvolver algo semelhante, por isso Eduardo dei-

and Design Studies
2014

Almanaque – Uma
História do Design
Português em revista
José Bártolo
2014

Design et AI: Dez
perspectivas
contemporâneas
Emílio Távora Vilar
2014

A crítica de design
gráfico no contexto das
plataformas digitais:
o blog como espaço
preferencial de discussão
Inês Chambel
2014

O contributo de Cruz de
Carvalho para a História
do Design em Portugal
Diogo Coelho
2014

Design de selos: a
evolução na dimensão
gráfica e funcional do
selo postal português
Maria Jorge
2014

100 anos de design
no cartaz de cinema
português : 1912- 2012
Igor Ramos
2014

José Brandão, Designer
Cultura e Prática do
Design Gráfico
Vários autores
2014

O Design possível de
Eduardo Afonso Dias
Vários autores
2014

P. –parágrafo
Vários autores, FBAUL
2014
Ano do Design Português
2014/2015

O perfil do designer e
o papel do design nas
empresas em Portugal
Vários autores

⁴² Alguns vídeos podem ser vistos na plataforma vimeo em <https://vimeo.com/eduardonunes>

xou o projeto em *stand-by* e tentou entrar em contacto com o CPD propondo uma possível colaboração. Sem obter resposta e com a extinção do CPD decidiu avançar, juntando-se a Luís Miguel Mendes, e criar o *Dizer Demografia*. Em 2011, Eduardo Nunes defendeu o projeto de mestrado *Dizer Design: O design gráfico periférico português* e em 2013 Luís Miguel Mendes defendeu o *Dizer Demografia* como projeto de Mestrado em Design e Multimédia, orientado por Eduardo Nunes. Eduardo refere que a adesão foi *bastante promissora* e que à data da defesa do projeto de mestrado de Luís Miguel Mendes tinham cerca de 2000 registos.

Também um projeto de diretório contemporâneo era o *Colher* (<http://colher.net>), cujo arquivo (2010-2013) ainda pode ser consultado *online*. O Colher assumia-se como uma plataforma de divulgação do trabalho de estúdios, estudantes e designers em Portugal. Com o passar do tempo, contudo, o Colher significa uma cristalização de amostra do design gráfico em Portugal entre 2010 e 2013.

No que toca a arquivos históricos de design português *online* encontramos o site da UNIDCOM-IADE (Unidade de Investigação em Design de Comunicação do IADE), um sítio de arquivo sobre *Design em Portugal (1960-1974)* onde nos é apresentada uma cronologia bem como informação mais detalhada acerca das primeiras exposições de design português. O foco é o design industrial⁴³.

Importa também referir o SInBAD-UA (Sistema Integrado de Biblioteca e Arquivos Digitais) e (parte) da coleção de cartazes da Universidade de Aveiro que se encontra já disponível *online*. A coleção é uma doação privada de Francisco Madeira Luís e foi objeto de estudo da tese de doutoramento de Helena Barbosa que, em entrevista, me diz que a coleção *está em processo de organização e vai demorar anos a ser organizada porque é um espólio muito grande*. O arquivo não pode ser visitado no local, pelo que o único conteúdo público é aquele que encontramos disponível e organizado no site do SInBAD. Sobre esta transferência para um arquivo digital, Helena Barbosa mostra-se reticente acerca da utilidade destas imagens para investigação em design, *de facto o material está lá mas é complicado fazer investigação porque ali os meios disponibilizados, digamos, as ferramentas disponibilizadas a nível de conteúdo não são os melhores para quem faz investigação. Têm de melhorar* [a ferramenta de pesquisa], diz-me.

Por último inclui-se nesta categoria o programa de televisão *Design PT*, coordenado e apresentado por Isabel Lopes Gomes⁴⁴ e que estreou em março de 2016 na RTP2, onde os treze episódios foram exibidos semanalmente^m. Apesar das suas várias falhas, o programa representa, num canal generalista em horário nobre, um acesso sem precedentes aos referentes do design em Portugal. No total de canais RTP e contando com a reposição que a RTP2 fez durante o verão, estima-se que o *Design PT* tenha alcançado mais de 400 000 espectadores. Isabel Lopes Gomes, a criadora e apresentadora do programa, menciona várias vezes durante a nossa entrevista que este é um *primeiro esforço* na representação do design português em televisão e que outros certamente vão, e devem, continuar o trabalho começado. A característica mais curiosa do *Design PT* é a opacidade do critério de escolha dos designers presentes e essa foi a pergunta orientadora

⁴³ Acessível em <http://unidcom.iade.pt/designportugal/>

⁴⁴ A entrevista integral editada a Isabel Lopes Gomes pode ser encontra no Anexo IV.

na nossa entrevista com Isabel Lopes Gomes. Acerca desse processo de escolha, diz-me:

(...) os critérios (...) [foram] uma coisa muito flexível, foi perceber, não sendo eu desta área, fazer investigação, perceber quais seriam os designers, no momento, que estavam a fazer um trabalho que merecia ser referido nas várias áreas, a história já estava mais ou menos feita o levantamento, já era dado adquirido, o presente é muito mais difícil (...). Mas a partir do que foi publicado, e do que se está a fazer no momento, [procurou-se] tentar perceber quais eram os exemplos que mereciam ser referidos, com base também naquilo que os próprios consultores referiram ser o mais importante.

Isabel Lopes Gomes refere também que não havia apenas um tema por programa, mas vários, procurando-se expor em cada episódio uma pluralidade de áreas, gerações e *modos de fazer*, que vem, diz-me, da exigência da linguagem e do tempo televisivos. O programa, apesar de ter sido criado por ela e auxiliado por Mário Moura e José Bártolo como consultores, também evoluiu da negociação com a direcção de programas da RTP, marcado por aquilo que a direcção considerou ser acessível para um canal generalista. O objetivo conjunto que procurou ser cumprido era mostrar a *polivalência, diversidade e riqueza do design que se faz em Portugal*.

É em entrevista que Isabel Lopes Gomes me diz que teria preferido fazer um programa com uma reflexão mais extensa, e que se focasse, por exemplo, num só designer. De facto, apesar de ser um programa apelativo a um público geral, é um formato que fica aquém das expectativas pela falta de profundidade e pela quantidade (em vez de qualidade) de temas e rubricas em cada episódio.

Essa amálgama de assuntos era sobretudo curiosa para mim conhecendo o trabalho dos consultores do programa, sabendo que provavelmente não defenderiam todas as opções tomadas. O critério torna-se claro quando Isabel Lopes Gomes conclui a minha questão:

Em termos de trabalho, acho que não devíamos aprofundar muito essa questão, tanto do Bártolo como do Mário Moura, porque não foi muito participativo. Foram algumas opiniões, avulso. Em termos da estrutura do programa eu fui de facto mais responsável pelas escolhas e pela estrutura.

O programa Design PT tem muito mérito no que diz respeito à difusão da disciplina e ajuda a levantar a cortina sobre o que fazem os designers em Portugal e quem são, mas como documento é um conjunto de escolhas pessoais. Fiquei convencida que a própria Isabel Lopes Gomes é atenta às críticas e está consciente das limitações do programa. A melhor forma de entendê-lo, julgo, é exactamente como Isabel refere no final da nossa entrevista: como um ponto de partida que *outros terão de continuar*.

Um tema que tentámos explorar durante as entrevistas que fizemos foi quais os entraves ao avanço da investigação em História do Design e se estamos mais perto de conseguir uma publicação que ambicione compilar todo o conhecimento que temos até hoje sobre o design gráfico. Maria Helena Souto explica:

2015

Coleção Design Português
Vários autores
coord. José Bártolo
2015

Do lado de lá: o quotidiano e a prática do design gráfico no ateliê independente com assinatura projetual : um estudo etnográfico
Leonel Brites
2015

Cólofon
José Bártolo e Jorge Silva
2015

Desejo, Tensão, Transição
EXD 15
2015

Keep it simple, make it fast! : an approach to underground music scenes
Vários autores
2015

Agora, irrepitível: a juventude, o design e a sua prática
Vários autores, FBAUL
2015

Maria Keil: itinerários artísticos
Vários autores
2015

Coleção Designers Portugueses
Vários autores
coord. José Bártolo
2016

Design PT
Isabel Lopes Gomes
2016

Casa do Design
Matosinhos
2016

Grafismo e ilustração em Portugal nos anos 40
Ana Maria Quintas
2016

Cidade Gráfica
MUDE/Convento da Trindade
Rita Múrias e Paulo Barata
2016

Quando pensa nos italianos, por exemplo, os italianos tiveram um senhor que se chama Renato DeFusco que publicou uma obra magna que se chama mesmo A História do Design Italiano. Mas nós ainda não fizemos isso e ainda estamos a construir.

Diz-me que o caminho será juntar os *suspeitos do costume* e outros novos e através da colaboração da área de especialização de cada um construir esse grande trabalho. Helena Souto acredita que esse trabalho deve ser feito para a História do Design antes de nos especializarmos na História do Design Gráfico.

Rui Afonso Santos⁴⁵ é optimista e diz-me que não há entraves, não depois do caminho ser aberto pela *Coleção Design Português*. Diz-me que *estamos cada vez mais perto* [de conseguir fazer esse grande trabalho de síntese], *agora tem que ter uma excelente direção de edição, e é preciso escolher os colaboradores.*

José Bártolo está atualmente a trabalhar numa história concisa do design gráfico em Portugal, que a ser publicada aproximar-se-á desta concretização de conseguir resumir o conhecimento produzido.

Além desta história concisa (ou de outras histórias concisas) fará sentido no século XXI ambicionarmos construir uma obra magna? A questão que se coloca é exactamente esta. A Internet matou a enciclopédia, fará sentido insistirmos num modelo monolítico ou isso é correr atrás do tempo? Há uma determinada perspectiva sobre este assunto da Grande História do Design que nos faz sentir velhos e atrasados, como se estivéssemos a tentar seguir a linha do comboio que perdemos em vez de tentarmos logo um meio de transporte alternativo.

1.2.2. Preservação de memória e as coleções de design gráfico português

Quando falamos de preservação de memória referimo-nos não só ao processo de resgate de artefactos e acontecimentos do passado como do registo e sistematização dos acontecimentos e artefactos do presente. A segunda facilita, a longo prazo, a tarefa da primeira.

Pedro Quintela (2013) considera que estamos a passar, desde os anos 90, por um processo de patrimonialização, que significa a *recuperação, seleção, divulgação da História do Design em Portugal e de alguns dos seus protagonistas e a construção de um novo discurso em torno da memória e do património do design em Portugal*. Esta ideia está em concordância com o aumento de iniciativas relacionadas com a História do Design em Portugal, como vimos nos pontos anteriores, mas a sua consciência recente significa que o trabalho de escavação desses artefactos é mais complexo — não existia, como ainda não existe, literacia visual que suporte esta investigação e crie um mercado, uma rede, onde os objetos de design gráfico não estão perdidos. O primeiro agente neste ato de procurar os objetos perdidos é o colecionador.

Sobre o colecionador de design gráfico em Portugal, Pedro Piedade Marques diz, em entrevista para esta dissertação:

Há uma certa endogamia porque é muitas vezes um antigo aluno de um desses designers [mais conhecidos que terá o espólio dele]. Por exemplo, certamente se você

⁴⁵ A entrevista integral editada a Rui Afonso Santos pode ser encontrada no Anexo IV.

quiser conhecer peças e esboços do Câmara Leme terá que ir falar com o [Henrique] Cayatte. (...) Ainda é um processo, como muita coisa em Portugal, muito endogâmico, anda muito no mesmo sítio. Agora tente explicar a uma pessoa que está de fora (...) porque é que (...) no meio daquela papelada toda vai àquele cartaz, porque é que não vai à pecinha de bronze, porque é que vai àquele pedaço de papel com 40 ou 50 anos, já com uns buraquinhos de bicho? O que é que tem de valor? Isso é muito difícil explicar.

Este processo de resgate e de construção de um novo discurso em torno da memória gráfica portuguesa não só é ainda uma novidade como, regra geral, se mantém exclusivo ao meio restrito dos designers, tanto porque só eles compreendem e apreciam os objetos gráficos como porque, salvo raras exceções, todos os objetos estão na posse de privados, muitos deles familiares, herdeiros ou amigos. A memória do design gráfico em Portugal não é democrática, é monárquica: mantém-se dentro de um restrito grupo de pessoas, familiares ou da mesma família profissional (do mesmo *atelier*, por exemplo, como acontece com Câmara Leme e Henrique Cayatte), passando por herança, raramente sendo exposta, tanto aos olhos público como aos bolsos de compradores e colecionadores no geral. Este acesso condicionado explica porque é que grande parte dos colecionadores de design gráfico são também designers. Com isto, o colecionador de design gráfico português sabe que construir a sua coleção inclui o mapeamento dos objetos até à sua fonte, ou seja, inclui encontrar os herdeiros ou a família sobrevivente de um designer se ele já não for vivo. É uma situação que, veremos mais à frente, os nossos entrevistados mencionam recorrentemente.

Ainda que pareça pejorativo, também é verdade que, se esta monarquia não se prolongasse, à falta de interesse do público e havendo poucos colecionadores de design gráfico, muitos mais objetos não teriam sobrevivido até hoje. Se este círculo fechado pode ser entendido como elitista, também pode ser entendido como garantia à sobrevivência dos objetos; mas se este processo endogâmico foi um dia um mal necessário, continua sê-lo hoje? Apesar do crescente interesse pelo design gráfico, com o aumento de pequenas galerias dedicadas à ilustração ou, como vimos, de vários projetos para um público mais vasto como o programa *Design PT* ou a *Coleção Design Português*, a cultura do design gráfico em Portugal permanece em estado bruto, muito aquém da cultura do design de produto, de moda ou equipamento. Pedro Piedade Marques considera que isto acontece sobretudo por uma falta de literacia visual. Dá o exemplo paralelo da Holanda:

(...) porque é que os holandeses dão tanto valor ao design gráfico? (...) Porque é que você vai a Amesterdão, [que] se calhar tem menos alfarrabistas que o Porto, e tem uma feira semanal só de alfarrabismo e coleccionismo do papel, ou seja cartazes, etc, semanal!, numa praça, e uma mensal na praça maior da cidade. Ou seja, há aí qualquer coisa, por detrás disso, uma procura consciente das pessoas por esse tipo de material, porquê?, porque têm, a nível institucional, museus que, como o Stedelijk (...) [que] foi dirigido (...) [pelo] Willem Sandberg, que era designer gráfico e que fazia o design dos próprios catálogos.

A literacia visual, na opinião de Pedro Piedade Marques, com a qual concordamos, é a chave para criar mercado e circulação de artefactos de design gráfico. A falta de literacia visual é a razão pela qual designers com uma carreira sólida desaparecem da nossa história. Mesmo no caso de designers que permanecem na memória de quem lhes sobreviveu e que podemos resgatar através da oralidade, a falta de arquivo que a sustente pode ser um grande entrave à investigação. Novamente um exemplo deixado por Pedro Piedade Marques:

(...) O Sérgio Guimarães, que é conhecido sobretudo por ter feito aquele cartaz (...) do menino que põe cravos na G3: não encontra nada sobre ele. Nada, nada, nada. Completamente feito poeira na História. Encontra uns livritos que ele publicou, algumas lendas, algumas histórias. Andava a tentar fazer um livro sobre ele. Muito complicado. As pessoas lembram-se, contam umas anedotas, malta com setenta e muitos anos. Conseguir coisas dele é através da Lia Gama, que foi companheira dele durante muitos anos, mas são coisas muito dispersas, é muito difícil fazer uma coleção Sérgio Guimarães. Vão-se colecionando umas coisas, mas organizá-las e conseguir informação sobre os objetos é muito complicado.

Pedro Piedade Marques é um optimista disfarçado. Apesar da sua postura radical em relação às coleções, que frisa dizendo que não consegue conceber a ideia de uma coleção que não tenha o intuito de se intersectar com a esfera pública, manteve, por várias vezes ao longo da nossa entrevista, a convicção de que, nas suas palavras, *não terá sido tudo destruído, alguém terá guardado alguma coisa*, descartando por isso a efemeridade do objeto gráfico como um dos principais entraves à sua preservação, pelo menos em Portugal. Em Portugal, como faz questão de sublinhar, o principal entrave é *a falta de literacia visual, ou cultura visual, como lhe quisermos chamar*. Trata-se de um problema de *insensibilização* colectiva para o valor das peças gráficas que transborda para a falta de mercado e para a dispersão dos artefactos existentes. Mesmo de designers mais consagrados é difícil completar uma coleção porque há objetos que, simplesmente, não se encontram em lado nenhum. Pedro Piedade Marques dá o exemplo de uma plaqueta desenhada por Sebastião Rodrigues com um poema de Alexandre O'Neill sobre os sinais gráficos escrito como dedicatória a Sebastião, um objeto que nunca encontrou e o qual só soube existir pela leitura da biografia de O'Neill⁴⁶. Esta dificuldade em conseguir *uma peça feita pelo melhor designer gráfico português de todos os tempos com um dos poetas mais populares de sempre* é o exemplo mais demonstrativo do deserto de objetos gráficos aparente em Portugal. Escrevemos aparente porque, tal como Pedro Piedade Marques, mantemos optimismo de que eles existem e, a dado momento na história, foram guardados por alguém, só não se sabe onde.

Poderíamos pensar que na Era da Informação este problema caminharia para ser solucionado, mas para que as imagens do design gráfico português sejam

⁴⁶ Ahamos que Pedro Piedade Marques se refere ao projeto de Sebastião Rodrigues em colaboração com O'Neill para os CTT Correios de Portugal. Essa maquete pertenceria a Carlos Mateus Carvalho, que na altura dirigia o gabinete de design dos CTT, mas ter-se-ia perdido durante uma mudança de casa. Foi encontrada recentemente na Fundação Portuguesa das Comunicações no arquivo dos CTT.

difundidas *online* é preciso que alguém as coloque lá. Nesse sentido, depois do advento dos blogues em que a situação pareceu mais promissora, chega-nos o advento das redes sociais. No que diz respeito a encontrar objetos de design gráfico as redes sociais, sendo *websites* tão herméticos e tão populosos, que não permitem a pesquisa através dos motores de busca, a informação é confinada a uma rede de contactos pessoais. *Por melhor enturmado que esteja o colecionador, não sabe tudo*, diz-me Pedro Piedade Marques em entrevista. Além disso, a entrada do digital traz consigo uma escassez de objetos gráficos, tanto pela criação de novas necessidades e novos públicos como por questões de orçamento — havendo necessidade de cortar, hoje, corta-se no material impresso e a maior parte dos eventos de pequena dimensão opta por divulgar apenas na internet, por razões de custo e comodidade.

Qual é o futuro das coleções na Era do Pós-Digital? Podemos imaginar que o colecionador de design gráfico se vai cingir a material produzido até ao início dos anos 2000, ou que as peças impressas a partir da viragem do milénio se vão tornar cada vez mais valiosas, mas será descabido pensar que há um futuro casamento entre as coleções e a *web*? Talvez ele esteja já a acontecer. No *World Graphics Day* em 2016 na ESAD, Rui Vitorino Santos aproveitou o seu tempo de *Pecha Kucha* para falar sobre a sua coleção compulsiva de imagens, que guarda no computador em dezenas de pastas meticulosamente separadas por temáticas. Tem todas as características que procuramos numa coleção física. Muitas das imagens são representações de objetos físicos, a coleção poderia existir fisicamente. Mas o que faremos com objetos gráficos digitais, construídos de raiz para o serem e que não permitem outro formato? Caminham as coleções de design gráfico para um híbrido de objetos físicos e digitais? Como podemos adaptar o nosso conceito de preservação de memória, de coleção, de arquivo⁴⁷, para sobreviver aos novos desafios do digital?

A História do Design Gráfico português e as suas coleções começam a ganhar corpo na idade do aparecimento da *web*, arriscando-se a uma corrida contra o tempo. Quando devíamos estar a encontrar soluções para problemas do presente e a criar mecanismos que acelerem a adaptação da produção gráfica passada e presente à cultura digital, estamos a lutar para construir uma História de referência do design gráfico português. Sabemos que não podemos fazê-lo como se estivéssemos no final do século XX e sabemos que a *web*, a fluidez do designer gráfico hoje e as necessidades do século XXI têm um peso imenso sobre a nossa frágil disciplina, sabemos que não temos as fundações das Artes Plásticas e nem o reconhecimento da Arquitectura, mas mesmo assim insistimos e parecemos estar mais perto. Também sabemos que houve no passado outras tentativas e a sua memória é escassa. Será desta?

⁴⁷ Para aprofundar o impacto da Era Digital na forma como armazenamos informação consultar a dissertação de mestrado de Sara Orsi, *Do Arquivo ao Novo*, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, defendida em 2015.

- anéis >
- animação >
- anjos >
- árvores >
- autocolantes >
- aves >
- azul >
- banda desenhada >
- bilhetes >
- bosch >
- botânica >
- brasões >
- cadernetas >
- cadernos >
- caras >
- cartazes >
- casas >
- catálogos >
- cerâmica >
- coisas vermelhas >
- conchas e estrelas do mar >
- cores >
- cornucópias >
- crianças >
- design editorial >
- dicionários e enciclopédias >
- embalagens >
- ex libris >
- filmes >
- flores >
- frutos >
- gatos >
- ilustração >
- infantil >
- insectos e anfíbios >
- janelas >
- jogos de tabuleiro >
- lã >
- legumes >
- listas >
- livros >
- logótipos >
- mamíferos >
- mãos >
- marcas >
- mitológicas >
- nuvens >
- padrões geométricos >
- pés >
- pins >
- portas >
- portugal >
- produto >
- realismo >
- romanos >
- rótulos de hotel >
- sereias >
- sinalética >
- surrealismo >
- tabuadas >
- tecidos >
- velas >
- acidentes >
- alices >
- animeia imaginários >
- apocalipsos >
- armaduras >
- arranjos de flores >
- arvoredos >
- assexuado >
- bandeiras >
- batalhas >
- cães >
- canibais >
- cares >
- cartografia >
- chagas de cristo >
- colares >
- colunas >
- corpetes >
- damas antigas >
- dilúvio >
- duos >
- esqueletos >
- flores >
- fontes >
- ilhas >
- imagens médicas >
- incêndios >
- interiores >
- jóias >
- mãos >
- massacres >
- mortos >
- narizes >
- pedestais >
- pénis >
- penteados >
- pés >
- plásticos >
- ramos >
- ruínas >
- sapatos >
- selos >
- sexo >
- slameses >
- sorrisos >
- travestis >
- ufo >
- vaginas >
- vasos de flores >
- vestidos >
- vudu >

Da esquerda para a direita:
 lista de pastas pessoais,
 lista de pastas pessoais
 de Rui Vitorino Santos
 conforme apresentada
 no World Graphics
 Day 2016 na ESAD

A história
de quatro folhas
da tipografia
Álvares Ribeiro

Eu entro disparado para comprar quatro folhinhas velhas num leilão e aquilo foi uma coisa que atingiu centenas de euros. Tive azar, porque eu queria só por ser do Álvares Ribeiro, nem sequer tinha aquilo listado, mas tive o azar que por acaso o tema eram as rolhas. Foi o meu azar. Portanto como há pessoas ligadas à indústria da rolha, nem é preciso dizer porquê, não é, cortiça, e estamos a falar de um folheto de literatura de cordel, sem importância, o tipo de coisa que era impressa para criar liquidez, e por isso tinha sempre mau papel, restos de papel, restos de tipos, tipos já gastos... Tínhamos ali na sala três colecionadores em simultâneo: eu por serem folhas do Álvares Ribeiro, outro por causa da literatura de cordel e outro por causa das rolhas. Eu já não sei se foi o da literatura de cordel ou o outro das rolhas que acabou por comprar. Bom, acabei por perder porque começou a disparar para uma loucura, uma coisa pequena já em centenas de euros, e eu, obcecado, tive de desistir. Depois felizmente a outra pessoa desistiu, foi-me oferecido e acabei por ficar com aquilo. Foram talvez, do Álvares Ribeiro, as páginas mais caras que eu paguei. Mas não me importo, porque aquilo... Eu nunca tinha visto aquilo e muito dificilmente vai aparecer novamente, portanto, o que é que uma pessoa pode fazer?, não pode fazer nada, tem de ter prioridades.

Quantos historiadores são precisos para fazer uma história

Uma das características que podemos apontar à historiografia do design é a raridade dos seus especialistas. Se compararmos com a história da arte, que, como disciplina, povoa o mundo ocidental há vários séculos, o historiador de design é um sujeito raro e, sobretudo, surge num século em que as fronteiras disciplinares tendem a diluir-se em vez de se estabelecerem e fecharem. Podemos especular que a figura do historiador de design dificilmente será, um dia, unicamente isso, mas antes também crítico, ou curador, ou designer, ou jornalista, ou colecionador.

Os colecionadores são agentes curiosos nesta história. Alguns mais adormecidos, outros mais ativos no que toca a produzir conhecimento a partir da sua paixão pelo colecionar, mas todos, se especificarmos o espaço do design gráfico português, detentores de um espírito respigador e, em vários casos, de um conjunto inestimável de *ephemera* sobrevivente.

Os nossos estudos de caso são colecionadores, além de intervenientes no design gráfico em Portugal. Para que os compreendamos melhor, além de termos presente este enquadramento da História do Design e dos seus contratempos, será preciso contextualizar o ato de colecionar como uma ação mais especial do que mundana, mais de sobrevivência do que de conveniência.

O capítulo que se segue aflora parte do mundo dos *collection studies* e servirá, contraposto com aquilo que apresentamos no capítulo anterior sobre História do Design, para balançar o nosso discurso de apresentação e análise dos estudos de caso. Este capítulo é também um esforço para transmitir a poética das coleções a quem nunca a sentiu.

Aqui na aplicação, por exemplo, os livros, como é que eu tenho isto..., vais à letra C... Os livros foi, nos tempos mais recentes, a coleção que eu comecei a trabalhar mais, que era aquilo que era mais óbvio em termos de ilustração, não é, as editoras. Portanto, na letra C tenho 1322 livros. Tenho aqui um código de cor que me orienta a mim mas também pode orientar alguém que esteja a ver isto, sobretudo o mau estado é importante para mim marcar, e há uns que são muito recentes, que são livros já deste século... Esta [cor] é o que me falta desta coleção. Esta [outra cor] é o que eu tenho desta coleção mas ainda não tive tempo de digitalizar. Às vezes ponho uma ou duas só para saber o que é, até porque o ficheiro é grande, ocupa espaço. Isto é cronológico. Isto são as edições recentes, estão em azul. Tem uma vantagem que é: quando eu estou a fazer a contagem dos números para os pôr lá em cima não me perco, já sei que são os azuis. Quando agora comprar mais três livros desta série, por exemplo, ponho estes em verde. É uma coisa doida não é?

2. Contextualização

2.1. Compreender e definir o colecionar

“A coleção é autobiográfica e confessional. É a obra de arte do colecionador que não é artista, ou outra obra de arte do colecionador artista. É uma promessa de amor que concentra todas as ambições e esperanças: beleza, identidade, distinção, posse, estatuto social, conquista, exibição, narcisismo, busca e realização. E a Morte como música de fundo.”

Catarina Figueiredo Cardoso (2016a), *Ser Colecionador é...*

Quando tenho um livro novo, antes de o colocar na estante na ordem alfabética, abro a folha de rosto e escrevo a data, o meu nome e, às vezes, as circunstâncias pelas quais ele chegou até mim. Pode ter sido comprado, por impulso ou não, oferecido, encontrado, herdado, adquirido para determinado propósito (como foi o caso de alguns que cá chegaram por causa desta investigação). Escrever o nome e a data não é casual. A minha mãe já o fazia, mas com a data da sua leitura e não com a data da aquisição — alguns dos dela, portanto, não têm nada escrito porque ainda não foram lidos. Para mim é um ritual. Não sei se faço coleção de livros mais do que faço coleção do meu nome em livros. Até ao momento desta dissertação não era algo sobre que reflectisse assiduamente, mas durante a pesquisa fui percebendo como me identificava com o sentimento e a poética das coleções. Há três traços particulares que marcam o colecionador (Silva, 2012): paixão, ambivalência esconder/mostrar, ansiedade pelo futuro da coleção. Este capítulo permite-nos ter as ferramentas necessárias para os identificar e, mais tarde, os usar a nosso favor como um potencial contributo para a História do Design Português.

Benjamin (1931, p. 60) dizia que todas as paixões tocam o caos mas a paixão dos colecionadores toca o caos da memória¹. Uma coleção terá muito a ver com memória, com a preservação da memória, ainda que, em muitos casos possa não ser essa a razão apontada para se colecionar. *Colecionar é uma atividade estética que dá expressão à experiência universal da efemeridade da existência humana*². Devemos aos colecionadores muito da preservação da nossa memória colectiva: quantas obras de Shakespeare, Homero ou Camões se teriam perdido se não tivessem sido guardadas junto ao coração de alguém. Porque o colecionador, sem saber a maior parte das vezes explicar porquê, ama os seus objetos, sente a sua solidão e a sua alegria.

Ser-nos-á difícil transmitir este sentimento de pertença mútua entre o colecionador e os seus objetos a quem nunca o sentiu. Ao contrário dos objetos comuns, aqueles que são colecionados tendem a ganhar uma importância e personalidade comparável a membros da família (Belk et al, 1991). Às coleções está inerente uma certa fantasia e a crença de que devolvem a poesia e significado

¹ No original: Every passion borders on chaos, that of the collector on the chaos of memory.

² Danet & Katriel (1989), p. 236, no original: *Collecting is an aesthetic activity that gives expression to the universal experience of the ephemerality of human existence.*

ao “comprar-vender” que tantas vezes domina a sociedade (Rochberg-Halton, 1986 citado por Danet & Katriel, 1989, p. 236). Freud, que chegou a escrever a dada altura que dedicava mais tempo a ler sobre antiguidades do que sobre psicologia, colecionou antiguidades egípcias, assírias, chinesas gregas e romanas, muitas delas bustos, que ocupavam grande parte dos compartimentos de sua casa (eram cerca de 2300) e, no caso do seu escritório, estavam dispostas com o olhar direccionado para a sua secretária (Belk et al, 1991). Podemos apenas especular que a coleção era também participativa no seu trabalho e reflexões, permanentemente presente e focada, um parceiro silencioso.

Por vezes o colecionador sentir-se-á impelido para determinado objeto, algumas vezes, sim, por andar à procura dele, mas outras por mero acaso, agitando nele a febre da certeza do ter e dever de o adquirir, ou adoptar, ou salvar. Danet e Katriel (1989, p. 223) dão o exemplo do colecionador de arqueologia bíblica que, enquanto andava no deserto com turistas, viu um objeto meio enterrado na areia, e, apesar de ter continuado a andar, sentiu-se obrigado a voltar atrás, como se o objeto o chamasse; outro exemplo, do mesmo artigo, cita um trabalhador de uma casa de leilões em Londres que diz que os compradores se sentem atraídos por ursos de peluche velhos porque eles *parecem sós*.

O colecionador é alimentado pela sua coleção e vice-versa. Se ele parar de procurar novas peças, continuará a ter uma coleção mas dificilmente se identificará como colecionador (Baekeland, 1981 p. 221). Baekeland atribui esta como sendo a razão para a inquietude que muitos colecionadores sentem quando passa demasiado tempo desde a última aquisição. Esta visão da coleção como organismo vivo faz com que ela, por vezes, responda até às flutuações de humor dos seus colecionadores, alguns admitindo serem levados a procurar novas peças quando se sentem mais frustrados ou deprimidos (Formanek, 1991 p. 327, Baekeland, 1981 p. 209). A coleção é um veículo de conforto, mesmo que seja construída secretamente e nunca apreciada, mesmo em privado (Baekeland, 1981 p. 209). Da mesma forma, a coleção como organismo tem uma história de vida própria, maior do que a soma das histórias dos objetos que a constituem e permanentemente vinculada ao seu colecionador. Uma coleção é uma *biografia tangível* (Winget, 2011). E este mesmo vínculo pode tornar o processo obsessivo. Em crianças não é comum acontecer, uma vez que tendem a entender as suas coleções como sendo algo leve e divertido, mas adultos poderão associar às coleções sentimentos de ansiedade e preocupação e verem o processo como uma forma de *loucura* (Danet & Katriel, 1989 p. 228). A obsessão, no contexto das coleções, pode ser considerada uma derivação de um comportamento agressivo semelhante à caça (Formanek 1994 p. 328, citado por Pinhal 2012 p. 275), e é frequente, por parte dos próprios colecionadores, a comparação do seu comportamento ao de um caçador. José Régio, por exemplo, escreveu, literalmente, que *ia à caça* (Pinhal, 2012 p. 275) e assumia a necessidade insaciável de construir a sua coleção, muitas vezes obrigando-se a fazer uma ginástica financeira considerável. Régio, como estudo de caso, mostra bem como a relação colecionador-coleção pode ser complexa e poética: nomeou os compartimentos onde a guardava de *Purgatório* e *Inferno* e escrevia frequentemente sobre o tema, compunha poemas, por vezes sobre os aspectos negativos do colecionar,

como os efeitos nas relações com os outros, que tanto afectam colecionadores (Pinhal, 2012 p. 274).

De forma sucinta, rapidamente percebemos que o colecionador é o elemento central da coleção. Dele derivam as principais características da coleção e sem ele ela não vive. Coleccionar não é apenas um fenómeno social e cultural mas um fenómeno íntimo e certamente por isso oferece tantos desafios à sua delimitação conceptual.

O trabalho de investigação em torno das coleções passou, no final dos anos 80 e início dos anos 90, um pico de prosperidade. Fora desse período as referências são mais escassas, mas é possível encontrar algumas contribuições importantes, ainda que mais específicas.

No decorrer deste capítulo vamos abordar o conceito de coleção de forma desdobrada: quanto ao seu processo, quanto aos seus motivos, quanto à revisão bibliográfica da sua definição, quanto aos seus colecionadores. Relacioná-la-emos também com a lista, o arquivo, e a memória. No final esperamos que o conjunto de abordagens sobrepostas consiga ajudar-nos a concluir e a compreender onde se situam as coleções e colecionadores que compõem os nossos estudos de caso.

2.1.1. O processo do coleccionar

Coleccionar é a *apreensão direta e sensível de uma coisa*, diz Bernard Deloche, citado por Raquel Henriques da Silva (2012), simplificando um ato cuja história pode ser traçada em recuo até aos primeiros homens que, aproximadamente pela mesma altura em que começaram a fazer pinturas em cavernas, agrupavam fósseis e seixos que (supomos) lhes apelavam ao sensível.

O processo do coleccionar pode ser entendido como um ciclo de vida que inclui nascimento, crescimento, desenvolvimento, e morte ou imortalidade. O colecionador leva para casa o objeto, o colecionador *domestica*³ o objeto — esta domesticação permite-lhe repetir o *prazer da convivência* com aquilo que coleciona sem ter de lidar com o *risco de indisponibilidade*⁴. É este risco que leva o colecionador a coleccionar, diz Filipe Pinto (2012), e por isso as coleções são o resultado deste desejo de repetição da experiência do contacto com o objeto e do medo da sua súbita impossibilidade. Leroi-Gourhan, citado por Raquel Henriques da Silva, também usa a mesma expressão, o *trazer para casa* um objeto sem função, o gesto repetido por todos os colecionadores.

Contrariamente à seriedade e ao grande significado que pode ganhar, a coleção costuma nascer acidentalmente (Belk et al, 1991). Contribuem para esse início o incentivo por parte de membros da família do colecionador e/ou a aqui-

3 Pinto (2012), no original, acerca dos objetos das coleções: *Domesticar é trazer para casa; e aproveita-se o movimento e dá-se-lhe uma ordem, cataloga-se, cartografa-se, arruma-se, inventaria-se. Domesticar é ordenar, pôr ordem, pôr na ordem, para que se possa dar ordens.*

4 Pinto (2012), no original: *O colecionador traz para casa para repetir o prazer da convivência com o que coleciona, sem o receio da súbita indisponibilidade; o medo desta súbita indisponibilidade é o que leva o colecionador a coleccionar. Entendidas assim, as coleções são fruto do desejo de repetição, do receio do acontecimento (sempre inesperado), do reconhecimento não mais possível. As coleções representam o desejo do prazer repetido, embora a repetição seja exactamente o fator que pode aniquilar esse próprio prazer.*

sição acidental de um objeto (chamemos-lhe o primeiro item da coleção) que apela especialmente ao sujeito e lhe desperta a vontade de adquirir outros semelhantes. O contexto (a cultura) pode também encorajar o colecionar e levar o indivíduo a identificar-se como colecionador (Pearce, 1998, p. 3). Já a decisão do colecionador de se especializar num determinado tema e adquirir mais objetos é deliberada (Belk et al, 1991). *Num mundo de objetos, pessoas diferentes vão levar coisas diferentes nos seus corações e mentes, e por isso os objetos cruzam o espectro de fora para dentro de uma coleção*⁵.

Um objeto colecionado acarreta grande valor simbólico e pode tornar-se lembrança da história da sua aquisição, um *totem* que reconta um momento, efeito que Abbas (1988, citado por Belk et al, 1991) chama de *it is as if* e Danet e Katriel (1994) resumem como *as ifness*. Neste *é-como-se*, a experiência da posse transforma-se na posse da experiência⁶. Assim, uma coleção é mais do que um pequeno museu de objetos, é o museu da vida do seu colecionador. Uma das melhores formas de compreender este processo de transformação de valor dentro das coleções é conhecer as quatro regras de Danet e Katriel (1994) associadas à *rubbish theory* (Thompson, 1979).

Danet e Katriel (1994) definem como regras delimitadoras do processo do colecionar a *reframing rule*, a *classification rule*, as *procedural rules* e a *discrimination rule*. Estas são regras interdependentes que especificam o processo de descontextualização e contextualização consecutivas do colecionar (Stewart citada por Danet e Katriel, 1994, p. 226-227).

Reframing (reenquadramento, em tradução livre) refere-se à necessária transformação que um objeto deve sofrer para ser algo colecionável. O objeto colecionado, deixa de ser um tapete, uma mesa, uma estatueta, uma bússola para em vez disso termos uma peça. Numa coleção todos os objetos *são equivalentes graças ao processo de abstracção apaixonada a que chamamos posse*⁷. Esta transfiguração tem limites muito definidos, como percebemos por Manuel de Brito, colecionador e fundador da Galeria 111, citado por Catarina Figueiredo Cardoso (2016d): *Durante dois anos, na qualidade de comerciante, tentei sem êxito vendê-lo [um quadro de Paula Rego] pelo preço que hoje vale uma vulgar serigrafia. Um dia, como colecionador, levei-o para casa. No reframing, Danet e Katriel focam-se essencialmente na experiência estética dos objetos colecionáveis e de como eles devem ser elevados a ela, mas é adequado considerarmos o reenquadramento como uma alteração de valor*⁸ no objeto. Danet e Katriel (1994, p. 225) afirmam

5 Pearce (1992), p. 157, no original: *In a world of objects, different people will take different things into their hearts and minds, and so objects cross the threshold from the outside to the inwardness of collection.*

6 Ackbar Abbas citado por Belk et al (1991), no original: *However, we consider personal history to be an inescapable part of collections. it is as if, says Abbas (1988), the experience of possession could be transformed into the possession of experience*

7 Baudrillard, 1968 p. 8, no original: *The result is that all objects in a collection become equivalent, thanks to that process of passionate abstraction we call possession.*

8 Vários autores se debruçaram sobre o tema da alteração de valor dos objetos, esboçando hierarquias e sistemas de transferência de valor. No parágrafo a seguir falaremos da *rubbish theory* de Thompson, um exemplo de uma dessas teorias, que terá bebido parte do seu esqueleto conceptual ao sistema de valor de Baudrillard (ver Baudrillard, J. (1968). *Le Système des Objets*), o autor mais importante neste tema e o sistema de transferência de valor por excelência no estudo da nossa relação com os objetos. No entanto, no âmbito das coleções a teoria de Thompson revela-se mais simples de compreender e, no contexto desta dissertação, o seu grau de complexidade é-nos suficiente.

que relacionarmos-nos com um objeto ou com uma experiência como algo colecionável é experimentá-lo esteticamente, distinguindo entre objetos estéticos por defeito (e frequentemente colecionáveis, como pinturas ou esculturas) e objetos estéticos por metamorfose porque originalmente não são feitos para serem contemplados esteticamente (garrafas de Coca-Cola e ferramentas são dados como exemplo, mas cremos que os autores se referem de forma ampla a todos os objetos cuja função principal não é estética, descartando o papel do design e a sua relevância no processo de transformação de objetos funcionais em objetos estéticos⁹).

A divisão de Danet e Katriel é sustentada pela investigação de Thompson (1979), a *rubbish theory*, que sugere três categorias de objetos e respectivo sistema de transferência de valor.

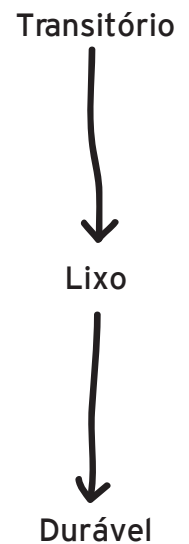
As três categorias distinguidas pela *rubbish theory* são: *transients*, *rubbish* e *durables* (em tradução livre, *transitórios*, *lixo* e *duráveis*, entenda-se duráveis no sentido simbólico e não físico). De forma sucinta, podemos dizer que objetos transitórios são, regra geral, objetos comuns e de utilidade cujo valor vai diminuindo ao longo do tempo como resultado de serem gastos, estragados ou ficarem obsoletos. O valor destes objetos é positivo mas tende para zero, sendo que, chegando a zero, os objetos transitórios passam a pertencer à categoria lixo. É a descida para lixo que permite a transformação de um objeto transitório num objeto durável, ou seja, é a descida do seu valor para zero que potencia a transformação de um objeto em algo cujo valor é crescente ou incalculável. O processo pelo qual os objetos são salvos e promovidos a duráveis é aquele que mais se relaciona com a coleção: objetos duráveis têm valor social e simbólico, pouco ou nada preso às suas qualidades físicas ou utilitárias — ao contrário dos objetos transitórios, os duráveis têm vida potencialmente infinita; o *reframing* do objeto comum para objeto colecionável, no fundo, como Danet e Katriel (p. 226) o explicam, é uma transferência de valor no sistema de Thompson. O caso dos objetos de coleção, contudo, salvo determinadas exceções¹⁰, dependem do sujeito para permanecerem nessa categoria e quanto mais intimamente o tema da coleção estiver ligado ao seu colecionador menos valor ele terá para um sujeito externo (pense-se nas coleções que, após a morte do seu colecionador, são renegadas a lixo pelos herdeiros).

Esta categorização de Thompson pode ser entendida como uma escala de cinco níveis, sendo três deles fixos (lixo, transitório e durável) e os outros dois flexíveis, situados entre as fronteiras transitório-lixo e lixo-durável. O espaço flexível existe pela possibilidade de uma acção alterar a perspectiva sobre determinado objeto e conseqüentemente a sua categoria de valor¹¹. Essa mesma flexibilidade pode afetar a percepção do colecionador, ainda que, de todos os indivíduos, o bom colecionador seja aquele que se adivinha mais difícil de enganar caso esse jogo tenha em vista ludibriar.

⁹ Como mencionámos, a perspectiva do designer sobre objetos funcionais pode ser interpretada como estética por natureza, considerando-se por isso uma exceção a esta regra.

¹⁰ Como obras de arte, documentos históricos ou outros objetos cujo valor cultural/económico é crescente para um coletivo de pessoas que partilhem os mesmos valores.

¹¹ O exemplo dado por Thompson (1979, p. 270) é o simples jogo semântico entre a legenda “velharia” e “antiguidade” quando colocada sobre uma imagem de um vaso chinês.



Esquema ilustrativo da teoria de Thompson. A alteração de valor tem um só → sentido.

Nesta escala de valores, o dia-a-dia permanece um território ambíguo, misturando a posseção do objeto com a sua utilidade, o funcional com o simbólico, em processos sucessivos que nunca integram puramente nenhum deles. Mas a coleção, essa, oferece-nos um paradigma de perfeição (Baudrillard, 1968 p. 8) onde todos os objetos estão em uníssono, semelhantes em valor abstracto.

A segunda regra de Danet e Katriel é *classification* (ou classificação), que prevê a existência de uma ordem inerente à coleção, ainda que devamos entender a presença desta classificação como algo que pode ser explícito ou implícito, dependendo do colecionador¹². A noção de ordem é uma das características mais empíricas das coleções; ao senso comum, a coleção corresponde visualmente a inúmeras peças dispostas ordenadamente em prateleiras e armários, uma listagem palpável. Parte da pureza da posseção de um objeto através da coleção vem exactamente do exercício dessa ordem; da necessidade de o classificar e arrumar em *sets* e séries, semelhante ao modo como pela fragmentação do tempo em hábitos ou rotinas tentamos controlar e negar a sua linearidade (Baudrillard, 1968 p. 14).

As *procedural rules* (regras processuais), terceira(s) regra(s) de Danet e Katriel, por seu lado, referem-se à forma como a coleção cresce e é alimentada. Este conjunto de regras, criadas pelo colecionador e a ele exclusivas, vão definir a dinâmica da coleção e o papel na sua vida, além de quais objetos são adquiridos, cuidados ou dispostos. Em determinadas coleções percebemos que uma dessas regras processuais é inversa à *caça* de que falámos anteriormente: Catarina Figueiredo Cardoso (2016b) conta que Fernando Aguiar construiu o seu arquivo poético em parte porque *cerca de 80% do material de arquivo foi ter com ele*. Também exemplo disso é Pacheco Pereira, que explica como grande parte da sua coleção ganhou vida própria e todos os dias lhe são enviados itens (Lopes, 2012)ⁿ. Paulo Seabra¹³ em entrevista também me diz, sobre a sua coleção de coisas avulso:

Tenho muito facilidade das coisas me virem parar a mão, estas a perceber? Muito facilmente alguém que vê uma casa “oh pá, está ali uma casa a desmanchar e aquilo tem para lá uma data de lixo, não querem ir la ver, porque depois vamos mandar tudo para o lixo, pode ter coisas giras”. E depois um gajo anda para lá a mexer naquela papelada toda e encontra uma coleção qualquer.

Ainda ontem tivemos numa casa onde a minha mãe estava a viver nos últimos anos mas que era do antigo namorado dela. E esse antigo namorado da minha mãe tinha sido um vendedor de artes gráficas especializadas, das fábricas que fazem os rótulos da Martini e assim, se quiseres fazer aqueles rótulos com aqueles dourados todos, cá em Portugal podes fazer isso. E encontrámos um mostruário de caricas, de uma fábrica que fazia caricas todas trabalhadas. Nunca tinha visto. Estava ali e ia para o lixo.

¹² Ver 2.1.4. Classificação de colecionadores.

¹³ A entrevista integral editada a Paulo Seabra pode ser encontrada no Anexo IV.

Finalmente, *discrimination* (regra da discriminação) distingue o colecionador de um acumulador, estabelecendo que certos objetos são escolhidos em detrimento de outros e que todos os objetos na coleção, ainda que semelhantes, são diferentes.

Para explicar este fenómeno de *diferença-mas-semelhança*, Danet e Katriel (1994, p. 227) nomeiam-no de *Principle of No-Two-Alike* que, em suma, é o princípio teórico de que os colecionadores procuram objetos que *rimem*¹⁴ mas sejam diferentes entre si, mesmo que essas diferenças sejam mínimas e apenas perceptíveis ao colecionador. O colecionador não está interessado em ter dois exemplares iguais. Podem existir duplicados, mas o seu fim costuma ser a venda ou a troca com outros colecionadores ou dentro da sua coleção (um exemplar em bom estado substituí um exemplar menos cuidado, por exemplo).

Note-se também que associada à procura de unicidade está a busca pela raridade; quanto mais raro é um objeto, mais valioso ele é para uma coleção, como se percebe pela história do colecionador de livros que, sabendo que há um alfarabista em Nova Iorque que pôs à venda um volume idêntico a um que possui, apanha um avião, vai comprar o livro, encontra um notário e, na sua presença, incendeia a segunda cópia, para depois chegar a casa, colocar o documento que comprova a destruição do segundo dentro do primeiro volume e encerrar o dia tranquilamente (Baudrillard, 1968 p. 14, Stewart, 1984 p. 160 citada por Danet&Katriel, 1994 p. 229).

No processo de vida da coleção, antes de avançarmos para o seu fim, é importante mencionar ainda dois aspetos: a procura do *sense of closure*¹⁵ e as influências positivas e negativas que tem a interferência dessa vida na vida do colecionador.

O *sense of closure* é apontado por Danet e Katriel (1994) como um dos motores da formação de uma coleção. O colecionador persegue este sentimento incessantemente. Podemos entendê-lo como um estado superior ao bem-estar, que mistura tranquilidade com a sensação de tarefa cumprida, ou como o sentimento positivo que compete diretamente com o caos físico ou emocional. Danet e Katriel (1994, p. 230) apontam várias formas de um colecionador atingir este sentimento de *closure*: completando uma série ou um *set*, preenchendo um espaço branco, criando uma disposição harmoniosa, manipulando a escala dos objetos, procurando/encontrando exemplares perfeitos. O sentimento de *closure* não se define como algo duradouro, uma vez que o colecionador, necessariamente, voltará a sentir o impulso de continuar a colecionar. Baudrillard (1968, p. 23) chega a considerar que o que faz uma coleção transcender a mera acumulação, além de ser culturalmente complexa, é estar permanentemente incompleta, falta-lhe sempre *algo*, e que um objeto colecionável só adquire o seu valor mais excepcional aquando a sua ausência (p. 13). Esta procura do sentimento de *closure* é o que leva o colecionador a sentir que *um espaço em branco num álbum de selos nos olha fixamente* (Danet e Katriel, p. 234), que esse espaço vazio é doloroso.

¹⁴ Danet e Katriel, (1994), p. 227: (...)the paradigm for the experience of beauty in sameness-within-difference is rhyme. Just as a poem rhymes, so objects may rhyme.

¹⁵ Sentido de conclusão em tradução literal, refere-se ao sentimento de tranquilidade, de tarefa cumprida.

Podem ser apontados vários aspectos positivos para a atividade de colecionador (Belk et al, 1991). Além da preservação de memória e da produção de valor em objetos, colecionar é uma actividade criativa e potencialmente alegre e divertida. Colecionar cria companheirismo e laços sociais e leva à criação de novos grupos de pessoas com interesses em comum; colecionar cria um envolvimento emocional profundo e desenvolve sentimentos positivos e poderosos no sujeito; colecionar encapsula memórias felizes nos objetos colecionados. Mas também pode ser viciante e, como os vícios, abarcar uma série de consequências negativas: dependência e incapacidade de controlar a própria vida (especialmente no que toca a gerir economia pessoal); rivalidade entre a coleção e a família imediata, sendo a segunda substituída pela primeira no que toca a atenção e tempo dedicado; rivalidade também com os mesmos parceiros com quem se criam laços, porque um colecionador não pode ser verdadeiramente amigo de outro que tem uma coleção semelhante, uma vez que eventualmente vão querer o mesmo objeto (Cardoso, 2016a); e sobretudo a permanente fonte de preocupação e grande ansiedade para muitos colecionadores — o destino da sua coleção após a morte.

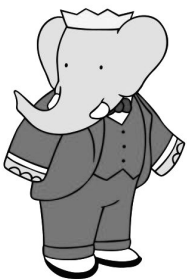
A última esperança do colecionador é que pelo menos a sua coleção atinja algum grau de imortalidade (Belk et al, 1991) e a vontade é de procurar um herdeiro que aprecie e cuide da coleção da mesma maneira que o colecionador o fez. Herdeiros ambivalentes poderão vender ou mesmo deitar fora toda a coleção, por isso, não surpreendentemente, uma vez que a família imediata tende a ressentir a coleção pela rivalidade já mencionada, os colecionadores que não procuram interferência na esfera pública tendem a deixar as suas coleções aos netos¹⁶, outros optam pela doação ou criação de uma fundação, outros fazem questão de serem eles próprios a vender ou a destruir tudo o que colecionaram.

É, portanto, na morte, ou imortalidade, da coleção que muitas vezes chega a altura de tornar a coleção pública ou, pelo menos, deixar com ela registo da sua existência, talvez por isso Catarina Figueiredo Cardoso (2016a) afirme que *o apogeu da coleção é o catálogo, o colecionador que prepara a sua morte antecipa a colocação a bom recato da coleção: cria uma fundação, doa a uma biblioteca ou a um museu, ou encarrega-se ele próprio da venda da coleção, no seu todo ou por lotes ou objetos isolados. Mas antes faz o catálogo, um registo, como testemunhas das glórias passadas e garantias da eternidade.*

2.1.2. Porque é que colecionamos?

Envy us [collectors] because all our car trips down contry lanes and blue highways are trasure hunts... Envy us because every mail delivery has the potential for having the note about or Polaroid shot of an item we have been looking for desperately... Envy the adventures we have while on The Hunt... But mostly envy us for the Thrill of the Find.

Lehrer, 1990, citado por Belk et al (1991)



¹⁶ Belk et al (1991) menciona um colecionador de miniaturas de elefantes que preparava a neta, desde pequena, oferecendo-lhe brinquedos em forma de elefante e lendo-lhe histórias infantis sobre elefantes como as do elefante Babar na imagem ao lado.

Porque colecionamos? parece surgir como a questão mais pertinente na maioria das investigações sobre coleções. O que nos impele a reunir coleções e o que nos liga emocionalmente a elas? Várias respostas estão esboçadas para esta pergunta mas nenhuma delas se propõe como a única solução. Tratando-se os colecionadores uma massa tão vasta, variada e volátil de pessoas podemos apenas ensaiar as suas motivações. Na análise dos nossos estudos de caso perceberemos, contudo, que nas coleções de design gráfico há razões que quase se tornam norma.

Excluiremos à partida interpretações freudianas e de índole psicológica mais profunda, focando a nossa atenção em hipóteses mais pragmáticas e próximas da natureza do nosso trabalho.

Formanek (1991, p. 327), depois de dezenas de entrevistas, dividiu as motivações dos colecionadores em: para o eu, para os outros, como preservação/restauração/história/sentido de continuidade, como investimento financeiro, como vício, e um indiscriminado grupo de outros motivos. Esta divisão servir-nos-á de guia.

Apesar da coleção poder dialogar com o exterior, é sempre, em primeira instância, um discurso direccionado para si mesmo, para o colecionador (Baudrillard, 1968 p. 22). As motivações relacionadas com o eu são as mais evidentes e também as mais comuns entre colecionadores. Desde a necessidade de equilibrar um estado depressivo pela procura de júbilo em novas peças, a necessidade de trazer excitação e propósito à vida, a simples vontade de possuir algo que mais ninguém tem, o narcisismo. Csikszentmihalyi (1993 p. 23, citado por Winget 2011 p. 1) identifica três formas como uma coleção substancia o sentido do *eu*: 1) uma coleção valiosa denota poder, energia e um lugar na hierarquia social; 2) os objetos da coleção lembram o colecionador de si mesmo através do tempo, os objetos permitem o envolvimento no presente ao mesmo tempo que funcionam como *mementos* ou *souvenirs* do passado e são pistas para objetivos futuros; 3) colecionar dá-nos provas concretas do lugar do colecionador no mundo social, uma vez que os objetos atuam como ilustrações das suas relações. Posto sucintamente, *as coisas estabilizam o nosso sentido de quem somos; dão uma forma permanente às nossas visões de nós mesmos que de outra forma se dissolveriam*.¹⁷

Cabe também nestas motivações para o eu aquilo que Belk (et al, 1991) chama de *aquisição legitimada como arte ou ciência*, ou seja, fazer uso da coleção, de forma inconsciente, como veículo de atividade de consumo permitida socialmente.

Estas motivações de cariz egoísta, definidas como a *extensão do eu* nas coleções (Belk et al 1991, Formanek 1991, Baudrillard 1968, Pearce 1994) demonstram um desejo de controlar e manipular os objetos da coleção como veículo exterior (e extensão do próprio sujeito) para manipular e controlar o *eu* interior e o mundo exterior; na sua extensão, os objetos são a confirmação da identidade do seu colecionador (Pinhal, 2012 p. 278), por isso, ao mesmo tempo que esta demanda para se completar a coleção acontece, no colecionador reside um medo de que ela termine — como extensão do eu, uma coleção terminada é uma vida terminada, é a conotação da morte. Por essa razão encontramos colecionado-

¹⁷ Csikszentmihalyi 1993, p. 23, no original: (...) things stabilize our sense of who we are; they give a permanent shape to our views of ourselves that otherwise would quickly dissolve in the flux of consciousness.

res que acalmam o medo mudando os parâmetros da sua coleção, começando coleções paralelas e relacionadas com a principal ou mesmo iniciando temas completamente novos (Belk et al 1991).

Wastiau (2001, citado por Pinhal, 2012 p. 276) analisou a coleção como uma relação muito íntima com os objetos, levando-o a considerar aspectos libidinais e conseqüentemente ver a coleção como uma expressão do medo da morte. A coleção é vista por alguns autores como o instrumento de busca pela imortalidade (Behrman 1952, citado por Baekland, 1981 p. 206, Cardoso 2016a)¹⁸.

Há vários fatores que nos permitem perceber de imediato que a coleção é uma extensão do eu do seu colecionador: 1) a sua reacção quando questionado acerca da autenticidade de peças que possui, ou seja, quando a coleção é posta em causa; 2) a sua preferência por manter o seu nome junto das peças no caso de estas serem emprestadas a exposições; 3) a dificuldade que pode sentir em separar-se dos seus objetos, chegando a viajar com eles para todo o lado (Baekeland, 1981 p. 216).

A *extensão do eu* é a motivação mais subliminar, a mais abrangente e também a mais poética por trás das coleções, mas várias razões são apontadas por colecionadores quando questionados acerca do tema. Continuemos as motivações enumeradas por Formanek.

As coleções podem ser feitas em relação a outros, quando o principal motor da coleção forem as relações interpessoais que ela gera, entre colecionadores ou entre colecionadores e admiradores, ou quando a motivação é a possibilidade de partilha com outros.

As motivações ligadas à preservação, restauração, história ou sentido de continuidade são comuns e notórias. Estes colecionadores podem ser impelidos a preservar algo para que outros possam apreciar, ou a restaurar um objeto e pô-lo a funcionar, ou simplesmente serem levados a sentir que estão a *salvar* os objetos do tempo.

Alguns colecionadores apontam o investimento financeiro como a razão principal da criação da coleção.

Outros colecionadores admitem que o fazem por estarem *viciados* na coleção, ou seja, por entenderem que não têm outra escolha. O vício numa coleção, que já mencionámos, pode mesmo despertar reacções hormonais e sintomas físicos ligados à experiência positiva de encontrar um novo objeto ou à experiência negativa de não o fazer vezes suficientes.

É de notar que qualquer coleção, mesmo a mais contemporânea, por ser uma atividade longitudinal, acaba por ter valor histórico ao longo do tempo se a ele sobreviver (Belk et al, 1991) e que embora muitos colecionadores apontem razões históricas e de conservação por trás da sua atividade, estas motivações, tal como aquelas relacionadas com a relação com os outros e o investimento,

¹⁸ Baudrillard (1968, p. 17) também desenvolve o tema da imortalidade através da coleção, mas de uma forma mais profunda: *We should dismiss the cliché that man survives through his possessions. Creating a safe haven has really nothing to do with securing immortality, perpetuity or some sort of afterlife (...), but is a far more complex game which involves the recycling of birth and death within an object-system. (...) It is by not dissimilar compromise that, just as the function of dreams is to ensure the continuity of sleep, objects ensure the continuity of life.* Contudo, como acontece anteriormente em relação à *rubbish theory* de Thompson, optamos por manter a nossa argumentação sobre as coleções relativamente superficial, limitando-nos ao necessário para um bom entendimento.

podem ser entendidas como as *oficiais* ou politicamente correctas, escondendo propósitos mais narcisistas. Excluem-se aqueles colecionadores que apontam o vício como motor principal da coleção, uma vez que esta é, por natureza, uma motivação negativa.

Talvez seja despropositado apresentar várias motivações acabando por considerar todas menos uma como razões válidas meramente apontadas pelos colecionadores para encobrir as verdadeiras, mas, considerando que muitos destes colecionadores consideram realmente que as suas motivações são os outros ou a história ou o investimento, é importante que não as deixemos de parte.

Mencionamos neste capítulo como colecionar é uma atividade criativa, gerando valor e uma entidade maior do que a soma das suas partes. Quando a coleção nasce das mãos de artistas, cuja principal essência já é criar algo, ela pode adoptar contornos particulares. Pela História da Arte encontramos vários artistas colecionadores. Alguns por razões profissionais — fontes de inspiração, referências, para os estúdios — outros por razões pessoais — memórias pessoais, coleções díspares do seu trabalho, até como investimento (Yee, 2015 p. 9). Rembrandt, por exemplo, colecionava obsessivamente conchas, corais, espécies animais e vegetais, bustos de gesso, instrumentos musicais, pinturas, gravuras, armas e muitas outras coisas, frequentemente usadas para estudos de desenho, mas que o deixaram à beira da falência. Monet e Degas colecionavam desenhos e gravuras japoneses, Picasso colecionava máscaras e esculturas africanas. Os três, casos de artistas que encontravam nas suas coleções a inspiração para novas formas e novas composições.

O artista contemporâneo Sugimoto, colecionador ávido de antiguidades e fósseis que se manifestam no seu trabalho plástico, diz, sobre um grande ovo de dinossauro: *If you hold it, you feel that 65 million years [have] passed* (Lipsky-Karas, 2013).

2.1.3. Definir coleção

“(...) collections always verge on the incongruous. A space traveller unaware of our concept of art would wonder why the Louvre contains trifles in common use such as vases, plates or salt cellars, icons of a goddess such as Venus de Milo, representations of landscapes, portraits of normal people, grave goods and mummies, portrayals of monstrous creatures, objects of worship, images of human being suffering torture, accounts of battles, nudes calculated to arouse sexual attraction and even archaeological finds.”

Umberto Eco (2009), *The Infinity of Lists*

Definir coleção é correr o risco de não ser abrangente o suficiente ou de o ser em demasia.

Uma das primeiras definições relevantes de coleção nasce no contexto da investigação de Durost acerca dos hábitos de colecionar em crianças. O trabalho, publicado em 1932, distingue a coleção como um conjunto de objetos pertencentes

centes a uma série ou classe e cuja seleção é feita primeiramente pelo seu *valor representativo*, ou seja, não prático ou funcional (Durost, 1932, citado por Pearce, 1992 p. 157). Esta definição lança as primeiras bases para a investigação sociológica das coleções. No entanto, e porque, como já mencionámos, a coleção é um organismo vivo (além de que o conceito de Durost é esboçado em 1932 e a sociedade de consumo muito se altera nos anos seguintes), é preciso entender a ideia de “série ou classe” como algo mais abstracto do que o autor sugere, podendo essa “série” ser implícita ao colecionador e não percebida por outros.

No despertar do interesse pelo tema das coleções nos anos 80 e 90 começam a ser dadas novas contribuições, nomeadamente de Alsop, que desdramatiza o conceito e imprime-lhe uma certa leveza definindo colecionar como um agrupar de *objetos que pertençam a determinada categoria que o colecionador gosta... e a coleção é aquilo que é agrupado*¹⁹. Alsop enfatiza o papel do colecionador, sugerindo que uma coleção é aquilo que ele entende que é, desde que existam objetos físicos que o provem. A grande falha na definição de Alsop está na incapacidade de incluir coleções que não de objetos (experiências ou seres vivos, por exemplo).

Em 1983 Kron junta a noção de que os itens de uma coleção têm uma relação interna entre si e que, por fazer parte da coleção, o valor da peça transforma-se do seu propósito original para um outro novo cujo conjunto significa *mais do que a soma das partes* (Kron, 1983 citado por Belk et al, 1991).

Seguiu-se Aristides (1988, citado por Pearce, 1992 p. 158) que, às definições anteriormente esboçadas, acrescenta que uma coleção é uma “obsessão organizada”, notando que aquilo que distingue *ter* de *coleccionar* é que à coleção está inerente um certo sistema ou ordem. A perspectiva de Aristides é demasiado ampla e permite que nela se incluam grupos de objetos organizados de forma sistemática que não são necessariamente coleções. Estantes com livros ordenados não são sinónimo de coleção de livros, por exemplo. O ónus, percebe-se então, deve ser posto no colecionador, uma vez que é a variável mais poderosa da equação.

Chegamos pois a Belk que, no contexto da sua investigação sobre o consumo, abordou o tema das coleções e tentou defini-las minuciosamente. Primeiramente, e no contexto do seu artigo, define coleção como uma forma especializada do comportamento de consumo, uma vez que o seu foco principal é adquirir mais de algo, mas pelas suas particulares características apaixonadas, Belk considera que colecionar é também o mais puro exemplo de uma atividade de consumo.

Partindo das definições de Durost (1932), Alsop (1982), Kron (1983) e Aristides (1988), Belk define o acto de colecionar como um processo *selectivo, activo e longitudinal de aquisição, posse, e disposição de um set inter-relacionado de diferentes coisas (objetos materiais, ideias, seres, ou experiências) que contribuem e tiram significado da entidade a que pertencem, a coleção*²⁰. Sublinhemos em primeiro lugar a noção de que colecionar é um processo *activo*, relacionando

¹⁹ Alsop (1982), citado por Pearce, (1992) p. 157, no original: *To collect is to gather objects belonging to a particular category the collector happens to fancy...and a collection is what has been gathered.*

²⁰ Em tradução livre. No original: *We take collecting to be the selective, active, and longitudinal acquisition, possession, and disposition of an inter-related set of differentiated objects (material things, ideas, beings, or experiences) that contribute to and derive extraordinary meaning from the entity (the collection) that this set is perceived to constitute.*

a perda de identidade do colecionador quando deixa de alimentar a sua coleção. Definir o processo como activo torna possível excluir as coleções *mortas*²¹ e consequentemente os possuidores de coleções — seja por herança, por compra do conjunto, ou outras razões — que não as alimentem. Da mesma forma, exigir que seja um processo de posseção garante que não são passíveis de serem considerados colecionadores aqueles que não guardam as peças que compram, limitando-se a transferir os objetos de um comprador para outro. A posseção individual é uma noção chave nas coleções; ainda que instituições, famílias ou uma comunidade inteira se possam envolver num coleção, é no indivíduo que ela mais se manifesta, tanto é que uma família ou casal pode referir-se à *nossa casa* mas a coleção é normalmente *minha* (Belk et al, 1991).

Belk visa a importância da mudança de valor do item assim que passa a fazer parte da coleção, considerando que ele passa a ser *sagrado*²². Belk vai mais longe do que as definições anteriores para incluir coleções de experiências, seres vivos e ideias. Ao mesmo tempo rejeita anteriores propostas que ligam a coleção à classificação formal, à ordem e à obsessão, referindo que ambas as características, ainda que estejam presentes, não são transversais a todas as coleções e colecionadores. Coleccionar não será, portanto, um fenómeno positivo nem negativo, embora acarrete consequências dos dois tipos.

Pearce (1992, p. 48) afirma que o mais difícil de incluir numa definição de coleção é a possibilidade de ela existir antes de o colecionador a entender como tal. Para definir coleção tem sido necessário focar o colecionador para que a definição não seja abrangente em demasia. Estas coleções-ainda-não-percepcionadas são frequentemente coleções de *memorabilia* ou *personalia*, que se entrelaçam mais intimamente com o seu colecionador e portanto podem ser um conjunto de coisas que ele naturalmente não entende como coleção²³. O artigo de Pearce conclui que talvez uma coleção não seja uma coleção até que alguém pense nela nesses termos. A investigadora acredita que, numa coleção, os objetos terão de ser deliberadamente escolhidos, adquiridos e dispostos, pelo que, a dado momento, o seu dono ou potencial dono, vai entender o seu conjunto como coleção. Pearce define, então, coleção como *um agrupar não-utilitário de coisas que entre si partilham atributos internos e a visão subjectiva do dono da coleção, que é mais do que a soma das suas partes*²⁴. Mas *coleccionar*, termina, *é uma atividade demasiado complexa e demasiado humana para ser lidada sumariamente pelas suas definições*²⁵.

21 Termo usado por Freud, Freud and Gubrich-Simitis (1976), citado por Belk et al (1991).

22 Ver página XX para compreender a elevação de um objeto comum a objeto colecionável através do processo de reenquadramento.

23 Ver ponto seguinte, 2.1.4. *Colecionadores: caracterização e classificação.*

24 Pearce (1992, p. 50), no original: *From this discussion we glean that ideas like non-utilitarian gathering, an internal or intrinsic relationship between the things gathered—whether objectively ‘classified’ or not—and the subjective view of the owner are all significant attributes of a collection, together with the notion that a collection is more than the sum of its parts.*

25 Pearce (1992, p. 51), no original: *But collecting is too complex and too human an activity to be dealt with summarily by way of definitions.*

Recentemente, Catarina Figueiredo Cardoso (2016a) escreveu uma série de textos sobre o tema das coleções e dos colecionadores, particularmente de Arte. No primeiro texto, *Ser colecionador é...*, define sucintamente colecionar como *seleccionar, reunir e preservar objetos com um valor subjectivo*.

Percebemos que a dificuldade da definição de coleção é exprimir a sua multiplicidade de formas, bem como a imaterialidade da paixão do seu colecionador. Para efeitos práticos, na nossa dissertação interessa definir coleção para que esta seja primeiramente identificada. Teremos em mente a definição de Pearce, que consideramos ser a mais completa, bem como uma das mais recentes.

2.1.4. Colecionadores: caracterização e classificação

A maneira como as diferenças muito subtis entre objetos são importantes é a essência do verdadeiro espírito do colecionar (Belk et al 1991). Um colecionador pode conhecer os seus objetos tão intimamente que vê diferenças óbvias entre duas gravações da mesma música. Um colecionador é o cerne da sua coleção e o único elemento sem o qual ela não pode existir.

É preciso não esquecer, acerca da caracterização dos colecionadores, que colecionar, apesar de ser um hábito socialmente aceite, especialmente quando associado a objetos valiosos, não deixa de ser, por vezes, um comportamento obsessivo (Cardoso, 2016a) que, se canalizado para outras áreas da vida, não seria visto com tão bom grado na comunidade.

Os colecionadores podem ser uma tribo difícil de estudar uma vez que alguns deles preferem ficar no anonimato ou, em muitos casos, só vão mostrar a coleção a quem acharem ser merecedor disso. Baekeland (1981, p. 216) aponta razões principais para um colecionador esconder a sua identidade como: as obras não terem sido produzidas por ele (no caso das coleções de arte), por isso ele não tem real mérito em possuí-las; modéstia, afirmando que qualquer pessoa com *bom olho ou bom conselho*, perseverança e dinheiro suficiente pode formar uma boa coleção; o anonimato desencoraja tentativas de contacto dos curiosos e *voyers* e ainda mais as visitas de ladrões ou rivais; e o colecionador pode ter aversão à publicidade, ainda que o seu nome esteja sempre associado às obras quando estas são emprestadas a exposições.

No que toca a classificações formais de colecionadores, foram Belk (1988) e Pearce (1991) que desenvolveram as taxonomias mais eficazes e tentaremos nesta investigação usar uma junção dos dois sistemas.

A classificação de Belk (1988, p. 324) distingue os colecionadores através de três dicotomias e as suas possíveis combinações: *conscious/unconscious, vertical/horizontal, structured/unstructured* (consciente/inconsciente, vertical/horizontal, estruturada/não-estruturada).

A dicotomia consciente/inconsciente opõe o tema intencional da coleção ao tema subliminar e não-intencional. Como vimos em cima, o processo de crescimento de uma coleção deve ser deliberado, pelo que *inconsciente* neste contexto deve ser entendido como um processo deliberado, sim, mas sobre o qual o colecionador não sabe nem percebe existir um tema ou uma linha condutora.

Vertical/horizontal descrevem, quase literalmente, o modo como a coleção está disposta, se num único local (muitas vezes *verticalmente* nas paredes), se espalhado por vários locais de igual importância, disposta em extensão. Estruturada/não-estruturada refere-se à forma como a coleção está organizada internamente; opõe os aspectos de ordem, equilíbrio e simetria aos do caos, entropia e desordem. Belk sugere que através da combinação destes pares é possível chegar a um sistema de classificação de colecionadores bastante satisfatório — uma coleção pode ser, por exemplo, inconsciente-vertical-estruturada. Nota-se também que certas combinações têm um incidente maior do que outras, como são os casos de consciente-vertical-estruturada (o epítome da ordem) e a inconsciente-horizantal-não-estruturada (o seu oposto direto).

Pearce (1991, p. 195) avança com uma classificação em três grandes grupos descritivos a partir da análise das coleções: *souvenirs*, *fetichistas* e *sistemáticas*.

As coleções de *souvenirs* são aquelas cujos objetos estão intimamente ligados a pessoas e à história da sua vida²⁶. Podem ser qualquer tipo de objetos e, de forma muito sucinta, resumem aquilo que chamamos de *personalia* ou *memorabilia*. Porque nos sentimos impelidos a reunir *souvenirs*? Porque nos tocam determinados objetos? Pearce argumenta que um objeto, carregado de valor simbólico, tem uma capacidade material que palavras, imagens ou acções não conseguem ter, tem a capacidade de carregar o passado no presente, de forma tangível²⁶; funcionam como cápsulas de algo maior, possibilitando a redução de experiências complexas a símbolos compreensíveis e arquiváveis (Pearce exemplifica, um grão de areia pode significar um deserto, literalmente, como *souvenir* de uma viagem é um memento da experiência inteira). Os *souvenirs* são objetos íntimos e agrídoces, que desacreditam o presente e idolatram um passado intensamente individual; eles validam a narrativa da pessoa, da sua personalidade e da sua vida. *Souvenirs, then, are lost youth, lost friends, lost past happiness; they are the tears of things.* (Pearce, 1991 p. 196). As coleções de *souvenirs* são coleções românticas — principalmente no que toca à ideia romântica de que existe uma continuidade do passado para o presente, nas paisagens e no mundo, na mudança das estações, a ideia de que a vida não é fracturada mas antes graciosa.

Os *souvenirs* são a nossa tentativa, e do colecionador, de criar sentido com as histórias felizes e infelizes, nossas e dos outros, através da construção de uma narrativa pessoal pelos objetos da vida como gostávamos que ela fosse.

A ligação dos *souvenirs* pode não ser directa ou necessariamente à pessoa do colecionador, cabem nesta categoria as coleções de objetos que pertenceram a pessoas famosas, notórias e interessantes²⁷, mas o mais frequente será as coleções de *souvenirs* não terem valor fora da relação com o colecionador, pelo que estas coleções, íntimas, ocupam um lugar muitas vezes embaraçoso — seja para o herdeiro que tem de lidar com ela, seja para o próprio colecionador se passar tempo demais, seja em museus onde os *souvenirs*, pela sua carga simbólica, são muitas

²⁶ Ver ponto 2.1.1. *O processo de colecionar* sobre o conceito de *as-ifness*

²⁷ Que têm o que Pearce chama de *glamour-by-association* (1991, p. 195)

vezes objetos *deprimentes* de curar e dispor²⁸, serão expostos, por isso, apenas e quase sempre como objetos contextualizadores de uma época, auxiliando outras exposições. Ninguém está interessado nos *souvenirs* de pessoas anónimas.

Passando à segunda categoria, Pearce (1991, p. 196) começa por explicar que o termo *fetichista* talvez não seja o mais adequado mas é aqui usado, e vamos fazê-lo também, por ser a denominação que tem vindo a ser utilizada para distinguir coleções de carácter obsessivo. Não é, no entanto, usado de forma pejorativa mas antes como sinónimo de *devoção*.

A intenção transversal às coleções fetichistas²⁹ é adquirir mais e mais do mesmo tipo de objetos, processo que só termina com a morte, falência ou repentina mudança de interesse do colecionador. Esta aquisição é motivada pelo estímulo à imaginação que o colecionador retira dos seus objetos e, dada a atitude de acumulação, é o tipo de coleção que mais se aproxima da fronteira entre colecionadores e acumuladores, que explicitaremos mais à frente. Estas são frequentemente coleções que vivem na tensão entre o privado/público; se por um lado o colecionador deseja mantê-la unicamente para ele, também há uma vontade de expor orgulhosamente a sua obra a outros, embora tendam a ser coleções bastante pessoais²⁹.

Estas coleções são o oposto da coleção de *souvenirs* porque, se na primeira o romantismo está no sujeito e os objetos são a ele subordinados, nas coleções fetichistas o processo inverte-se, ficando os objetos no centro da equação e o sujeito, que os venera, dependente deles. No entanto há um ponto de convergência entre ambas: as duas são tentativas de criação de um universo privado através da coleção e os objetos são removidos do contexto social, histórico ou cultural e congelados no tempo. Se não houver mérito intrínseco aos objetos através do qual eles possam sobreviver sozinhos, são coleções que definham com o tempo; por isso as duas têm uma difícil relação com museus e instituições, por existirem num *limbo*, estáticas e dissociadas de tudo. Tanto as coleções de *souvenirs* como as fetichistas, ainda que difiram na colocação do ónus, dependem muito da existência do sujeito colecionador para serem apreciadas.

As coleções fetichistas são as que têm mais atenção por parte dos *media*, significando alguns dos conjuntos mais impressionantes (pelo número de exemplares) de objetos, atingindo, em muitos casos, as dezenas ou centenas de milhares. São coleções às quais, se não forem descartadas, o nome do colecionador ficará sempre associado: a coleção Pritchard de selos ou a coleção Sandfor Bequest de cromos ou a coleção John e Sarah Hart Loan de agulhas de crochet (Pearce, 1991 p. 196).

28 *They relate to the construction of a romantically integrated personal self, in which the objects are subordinated into a secondary role, and it is this which makes them, all too frequently, so depressing to curate and to display.* (Pearce, 1991 p. 196)

29 Podemos tentar reconhecer certas exceções, principalmente à luz do século XXI. As coleções de fãs (de uma série televisiva, de banda desenhada, de determinado estilo musical) são apreciadas por outros fãs com o mesmo conjunto de valores. Porém, dentro desse grupo de pessoas alguns serão colecionadores, outros apenas apreciadores de coleções e aí reside a diferença.

Por último, as coleções *sistemáticas* são aquelas que têm uma *realidade externa* além de si mesmas⁹, ou seja, são coleções que dependem de princípios de organização, privilegiam *samples* em vez de *examples*³⁰ e são o resultado de um acto mais intelectual do que emotivo, por isso são as que encontramos recorrentemente em museus e instituições. A coleção sistemática é aquela em que os *sets* ou séries são mais evidentes, pela tal procura de *samples*, que podem representar vários da sua espécie e criam uma coleção mais sucinta e organizada; o ênfase deste colecionar é posto na classificação, os objetos são retirados do seu contexto e postos na coleção onde necessariamente estabelecem relações lógicas — a coleção sistemática é demonstrativa de algo, deve levar-nos a relacionar os objetos que dela fazem parte, deve fazer-nos pensar. E escrevemos na primeira pessoa do plural porque esta é uma das duas diferenças fundamentais entre uma coleção sistemática e as duas anteriores: ela tem algo de *público*, algo que comunica ao observador/espectador. A segunda diferença é, uma vez que estas coleções são organizadas e comunicam uma mensagem, são as coleções que vemos normalmente expostas. São coleções que estão preparadas para museus e os museus estão preparados para elas, ou não tivessem evoluído historicamente lado a lado como uma lista palpável do que conhecemos do mundo.

Há um risco, como explicado por Pearce (1991, p. 202) de se considerar estas coleções como *múmi*as das verdadeiras coleções fruto da interacção e do amor de um sujeito, mas se tivermos em conta que todo o conhecimento é construído socialmente, as nossas coleções sistemáticas não mostram uma realidade interna (como as de *souvenirs* ou as fetichistas) nem uma realidade externa (como uma verdadeira coleção pública, parte de um museu), mas antes uma imagem de nós mesmos, ou seja, apesar de elas serem formadas pela imposição de regras gerais de valor e validade (o que é relevante para a sociedade e o que não é), foi o sujeito, no mundo, que deu origem a essas ideias em primeira instância, logo a coleção sistemática é produto seu, é um produto nosso.

Podemos entender a classificação de Belk (1988) como uma taxonomia externa, ou seja, de características da coleção que compõe os seus traços gerais, enquanto a classificação de Pearce (1991) é uma taxonomia interna das coleções, analisando a dinâmica mais profunda entre os objetos e o seu colecionador. É pelo conjunto das duas que pretendemos, nesta dissertação, tentar classificar os nossos estudos de caso.

2.1.5. Colecionadores e acumuladores

Especialmente se tivermos em consideração que o termo “acumular” surge muitas vezes associado à coleção, é importante que se distingam formalmente colecionador de acumulador. Embora *acumulação* tenha um sentido mais ne-

³⁰ Amostras em vez de exemplares, em tradução livre. Ou seja, favorecem a qualidade ao invés da quantidade, ao contrário das coleções fetichistas que privilegiam *examples* e quando mais itens incluírem, melhor.

gativo do que coleção³¹, em arqueologia ela significa a *junção deliberada de materiais por razões sociais* e é muitas vezes vista como o antepassado da coleção³². É um termo propício à confusão e, excepto em alguns momentos específicos, evitaremos utilizá-lo.

Seguindo as ideias que temos vindo a apresentar nos últimos pontos, ao colecionador está inerente uma vontade de manipular, dispor, catalogar os objetos que tem, ele é impelido a interagir com os objetos, por satisfação própria, como uma atividade imediatamente secundária e dependente do próprio colecionar (Baekeland, 1981 p. 209). O acumulador, à partida, não terá esta segunda vontade além de juntar mais das mesmas coisas.

É por essa *acumulação das mesmas coisas* que Baudrillard (1968, p. 23) distingue as duas pessoas: o acumulador junta objetos idênticos, mas a coleção emerge da cultura e nela é visível o princípio de *No-Two-Alike*³³. Posto assim, a linha entre acumular e colecionar não parece tão fina, mas o mesmo grupo de objetos pode ser interpretado das duas formas, mesmo pelo próprio colecionador, cujo motivo para colecionar não é estático e pode, em momentos distintos da sua vida, fazer variar a sua perspectiva sobre a coleção (Pearce, 1992 p. 157).

A perspectiva de um acumulador distingue-se pela sua passividade e ausência de juízo, ou seja, enquanto o colecionador procura ativamente certos tipos de objeto pelo seu valor simbólico, o acumulador junta uma miscelânea de coisas sem qualquer sentido crítico. Pela sua falta de critério, a acumulação mais facilmente atinge níveis obsessivos o que a leva a ser uma fonte de desprazer, oposta à coleção em grande parte do seu ciclo de vida (Baekeland, 1991 p. 205, Belk et al, 1991).

Belk (1991) distingue ainda, além do acumulador, o *hoarder*³⁴. O *hoarder* é selectivo e ativo como o colecionador mas o seu foco está na função dos objetos; ele procura objetos utilitários, ou até alimentos, que lhe possam *dar jeito* ou fazer falta um dia mais tarde. Estes objetos não são elevados pelo simbolismo como acontece nas coleções, mas antes mantidos no seu nível funcional mais básico.

2.1.6. Coleção privada / Coleção pública

“ (...) *Museu que, na verdade, é uma espécie de mausoléu onde ele se perpetua, cada vez mais museu e menos homem com a sua peculiar biografia.*”

Raquel Henriques da Silva sobre Calouste Gulbenkian in *Collecting Collections and Concepts*, 2012

A dicotomia privado/público no âmbito das coleções é um dos focos do nos-

31 Advindo das suas diferenças na aceitação social da atividade.

32 *However, to archaeologists it means the deliberate gathering of selected materials for clearly social purposes, even if we do not know for certain what these purposes were: this kind of hoarding in ancient Europe is best regarded as an ancestor of modern collecting.* (Pearce, 1992 p. 158)

33 Ver 1.1.1. *O processo do colecionar*

34 Sem tradução para português. Na língua portuguesa, *hoarder* traduzir-se-á para acumulador, pelo que a falta de especificidade do termo não nos serve para distinguir ambos.

so trabalho. Em muitos casos, a dado momento, uma coleção privada ultrapassa uma fronteira que a torna uma coleção pública. Já o contrário não vemos acontecer. Nessa transformação de privado para público há variações possíveis.

Yee (2015, p. 6) descreve dois casos opostos:

The British Museum, which opened to the public in 1759, was based on the personal collection of the physician and scientist Sir Hans Sloane, which contained more than 70 000 artefacts, books and specimens. Today, Sloane's original collection and his story have been subsumed among more than eight million objects arranged and contextualised to tell the story of the world's cultures and history. By contrast, the architect Sir John Soane's idiosyncratic collections of art, artefacts, antiquities and personal effects have been kept intact since his death in 1837 and are now available for public viewing in his house on Lincoln's Inn Fields. The Sir John Soane's Museum tells the story of one collector, and the objects and the way they are displayed illuminate Soane as a person and his practice as an architect.

São dois exemplos cujos modelos são fundamentalmente distintos mas cuja finalidade acaba por ser semelhante: a abertura ao público e a partilha do conhecimento material acumulado pelos colecionadores.

O modelo para tornar a sua coleção pública é uma preocupação recorrente nos colecionadores. Fernando Aguiar (Cardoso, 2016b), que a certa altura achou que *não fazia sentido ter uma coleção única no país e estar simplesmente guardada*, optou por depositá-la numa biblioteca municipal, onde não só se pretende a conservação das obras (muitas delas em papel e por isso muito frágeis) como que sejam digitalizadas e disponibilizadas publicamente para estudo. Nos nossos estudos de caso, por exemplo, Antero Ferreira enfatiza, como se tem informado para que a coleção fique protegida se algum dia passar para a esfera pública; Nuno Coelho, focado na construção da história da Fábrica de Saboaria e Perfumaria Confiança, vê a abertura do Museu da Indústria em Braga como um ponto marcante para a sua coleção, que hoje não tem forma de estar exposta e conservada.

A união das coleções com os museus é um casamento natural, apesar de outros lugares (instituições, casas nobres, igrejas, bibliotecas) também terem arquivos materiais, só aos museus cabe unicamente a função de guardar e dispor essa cultura material, mas os espólios não chegam construídos, compostos e limpos desde o início, aliás, o processo é exactamente o inverso, o museu nasce de muitas formas, sendo uma delas as coleções deixadas como legado, póstumo ou em vida³⁵ (Pearce, 1992 p. 193). O trabalho de um museu, uma vez que o arquivo não chega completo, organizado e documentado inteiramente, é preencher lacunas nessa coleção, e talvez desse trabalho nasça a mais pura transformação de uma coleção privada para uma coleção pública — quando ela é submetida ao processo de completude que, ao contrário daquele levado a cabo por um colecionador individual, é mais racional do que emocional e, algumas vezes, finito.

³⁵ Veja o caso do British Museum descrito em cima na citação de Yee (2015, p. 6).

As coleções foram muito beneficiadas pelo crescimento dos museus menos convencionais, muitos dedicados à cultura popular ou ao que podia ser antes considerado de *artes menores*, estendendo a preservação e conservação de coleções a áreas menos elitistas da cultura (Belk et al, 1991). Há muito que existe o hábito em museus de expor coleções de arte privadas³⁶, mas não era dada atenção a coleções periféricas ao exclusivo mundo da arte. O design gráfico foi um desses temas, pelo que vimos a multiplicação de exposições de *ephemera* em pequenas e grandes galerias. São exemplos *A Arte da Guerra: Propaganda da II Guerra Mundial* em 2011, exposição de cartazes de propaganda, comissariada por Salvador Patrício Gouveia e parte da coleção de Artes Gráficas do Museu do Caramulo, a exposição *O Consumo Feliz. Publicidade e sociedade no século XX* em 2013, comissariada por Rui Afonso Santos e *O teu Corpo é o meu Copo / Your body is My Body*, exposição não só de *ephemera* como da coleção, de cartazes de Ernesto de Sousa em 2015 com curadoria de Isabel Alves, todas estas no Museu Coleção Berardo; junta-se-lhe a importante *Honey, I rearranged the collection... by artist: Cartazes da Coleção Lempert*, uma coleção de cartazes de artista e de exposição reunida desde os anos 1960 por Herbert Fritz Lempert e continuada pelo seu filho, aqui esteve em exposição em duas partes na Culturgest em Lisboa, com curadoria de Miguel Wandschneider; a exposição na Fundação Calouste Gulbenkian da biblioteca de José de Pina Martins (1920-2010) e depois dos livros de Luís de Camões na biblioteca de D.Manuel II; juntam-se-lhe também as várias exposições na Galeria Quadra em Matosinhos, e algumas exposições no Museu do Artesanato e do Design de Évora e no Museu do Design e da Moda em Lisboa, entre outras.

Os museus são agentes na reflexão sobre as próprias coleções e os seus colecionadores, abrindo as portas para exposições menos ortodoxas como *Sidelines — Coleções Pessoais em 7 Instituições Singulares* na EXD'11 em Lisboa, *Collecting, Collections and Concepts* na Fábrica Asa em Guimarães por altura de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, mais recentemente, em 2016, *The Keeper* no New Museum em Nova Iorque, ou o exemplo democrático do primeiro *People's Show* (1990) ou do seu anterior o *Collectomania* (1989), onde residentes locais são chamados a expor as suas coleções pessoais.

No que toca à dicotomia privado/público nas coleções, é preciso notar que embora muitos colecionadores vejam a partilha da sua obra como uma *obrigação natural*, outros decidem não o fazer pelo grau de exposição pessoal que isso acarreta. Por a coleção ser uma extensão do eu, quando o colecionador a expõe publicamente está a expôr-se também, pelo que pode optar por mantê-la sempre privada, por pudor, por vergonha, por recear reacções adversas, por considerar os outros *intrusos ao seu prazer* (Cardoso, 2016a), mas mesmo as coleções privadas namoram a esfera pública em exposições temporárias nos museus³⁷, um modelo

³⁶ Ou mesmo coleções públicas de outros museus. Veja-se o caso da exposição da Coleção Centro Pompidou no Museu do Chiado em 2007.

³⁷ Um exemplo é *O Olhar do Colecionador / The Collector's Eye*, de 2015, uma exposição de obras da coleção Berardo que não costumam ser apresentadas ao público, escolhidas pelo próprio por um critério que ele mesmo chama de uma *seleção de afetos*

que permite que o colecionador se exponha com menos riscos. É uma separação a termo e os objetos vão voltar para casa assim que a aventura estiver terminada. Continuam seus.

2.2. Coleções, listas e arquivos

Além da gênese mencionada na introdução, que inclui o interesse e a ambição de contribuir para um arquivo do design português, esta dissertação nasce do interesse por listas³⁸. É, portanto, relevante abrir o espectro das coleções e explorar a sua periferia. Contudo, em vez de procurarmos novamente encontrar uma definição conclusiva tanto para lista como arquivo, exploraremos os dois conceitos, em conjunto com o das coleções, de forma a explicitar as possíveis relações entre eles. Exploraremos, neste ponto, como a coleção, a lista e o arquivo podem ser (e são) usados como ferramentas e meios de expressão ou como instrumentos de preservação da memória, pessoal e colectiva.

Uma coleção é, em certa medida, um arquivo. Uma coleção é a especificação de um arquivo se entendermos arquivo como o conjunto amplo de documentos e objetos que alguém possui. Um arquivo público pode conter várias coleções. Mas também é verdadeiro que possa existir uma coleção de arquivos, tanto como que exista uma coleção de coleções. Em última instância, para que a denominação se torne mais clara, podemos considerar o arquivo como um parente próximo da coleção mas sem necessidade do elo de ligação com o colecionador (a sua parte mais pessoal).

A lista, por sua vez, vive lado a lado com a coleção. A lista pode ser, até, prévia à coleção — uma lista de objetos a adquirir, uma lista de objetos em falta. A lista resume a coleção e acompanha o seu crescimento, é o seu espelho. A lista é uma coleção. A coleção é uma lista. A coleção, no entanto, não está limitada a lista, valendo os seus itens mais (ou menos) do que os seus nomes escritos³⁹ (Pinharanda, 2012).

A lista, por mais que tenda a parecer aleatória, é constantemente resultado de um pressuposto (mesmo que esse pressuposto seja a aleatoriedade). A lista tem a capacidade de agrupar itens que dificilmente poderiam estar juntos sob o mesmo contexto. Eco (2009, p. 131) pede-nos que consideremos a seguinte lista: Jesus, César, Cícero, Louis IX, Raymond Lully, Joana D'arc, Gilles de Rais, Damiens, Lincoln, Hitler, Mussolini, Kennedy and Saddam Hussein, uma lista aleatória que se torna homogénea se considerarmos que se trata de um *conjunto de pessoas que não morreu nas suas camas*. O pressuposto da lista ordena e formaliza uma série que de outra forma soaria desconexa.

Eco (2009, p. 113) faz uma importante distinção entre listas *pragmáticas* e listas *poéticas*. A lista pragmática responde a uma necessidade prática e distingue-se

³⁸ Ver o resultado dessa breve investigação sobre listas em *Blueprints, Liferafts* (<http://www.caso-srs.tumblr.com>), um trabalho para a disciplina de Estudos de Caso durante o primeiro ano de Mestrado em Comunicação na ESAD Matosinhos.

³⁹ Quando falamos de coleções de objetos, regra geral, esses objetos reais terão mais valor do que uma lista que os mencione. No entanto, determinadas coleções (de experiências, por exemplo) podem viver do registo dos seus itens. Neste segundo caso, a lista é a coleção.

por três características: primeiro, a sua única função é referencial, depois regista *coisas* que existem, são reais e conhecidas e, portanto, é uma lista finitas. Por fim não pode ser alterada, não só porque fazê-lo não teria qualquer sentido mas porque, em alguns casos, é até antiético⁴⁰. São exemplos de listas pragmáticas *a lista de compras, a lista de convidados para uma festa, o catálogo de uma biblioteca, o inventário de objetos de um museu, escritório, arquivo ou qualquer outro local, uma lista de locais a visitar num guia turístico e até o dicionário como lista de palavras que compõem o léxico de determinada língua*⁴¹. As listas poéticas são aquelas feitas por meio de expressão artística ou para fins não-práticos. A questão é, levantada por Eco (2009, p. 117), *é óbvio porque é que as pessoas fazem listas pragmáticas. Mas porque é que elas fazem listas poéticas?*

2.2.1. Como ferramenta e meio de expressão

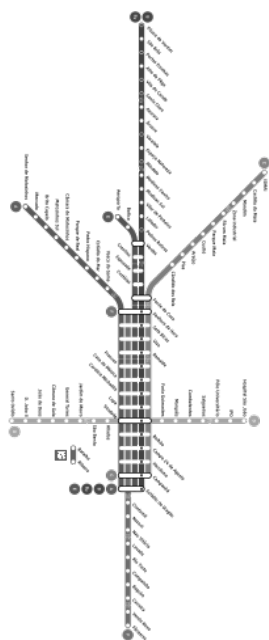
I tell people, Make a list of ten things you hate and tear them down in a short story or poem. Make a list of ten things you love and celebrate them. When I wrote Fahrenheit 451 I hated book burners and I loved libraries. So there you are.

Ray Bradbury sobre o seu processo criativo in *The Ray Bradbury Interviews*

Quando falamos de coleções, listas e arquivos como ferramentas referimos-nos ao conjunto cujas características se assemelham às listas pragmáticas apresentadas por Eco. Como ferramenta, a lista é certamente, dos três, aquela que está mais em evidência. Consideremos, por isso, neste caso, a lista, no sentido de ser a mais básica apresentação de série e de registo ordenado, como o antepassado de uma coleção ou um arquivo primitivo, despida de qualquer adição conceptual. A lista reitera a sociedade ocidental ordenada (Eco, 2009 p. 353) — a lista é o modelo por excelência da representação da abundância e do consumo, do nosso universo.

Para concordar com esta afirmação é preciso despertar para essa *infinitude de listas* (Eco, 2009). Tal como encontrar rãs em nenúfares, encontrar listas à nossa volta, a partir do momento da primeira percepção, não tem fim: desde a modesta lista de compras aos Dez Mandamentos, desses textos sagrados a artigos de revistas, da vida organizada em cronologias e hierarquias e burocracias, catálogos e enciclopédias, listas de tarefas e direitos, listas de deveres, horários dos transportes públicos, listas de classificações e listas de chamada, listas de heróis e listas de acontecimentos (Kirwin, 2010 p. 6, Pinharanda, 2012). Listas grandes que impõe a ordem num mundo naturalmente caótico, listas pequenas como extensões de memória.

No contexto desta dissertação é importante compreender como a lista, o arquivo e a coleção podem ser usadas como ferramentas de comunicação e ex-



Mapa do metro do Porto, uma lista e um mapa abstracto da cidade.

⁴⁰ Pense-se, por exemplo, qual seria o objetivo de alterar a lista de soldados portugueses que combateram na Primeira Guerra Mundial? Ou alterar a lista de obras em acervo num museu? A alteração de listas pragmáticas finitas significa forjar uma realidade.

⁴¹ Eco (2009), p. 113, no original: *The practical list can be exemplified by a shopping list, the list of guests invited to a party, by a library catalogue, by the inventory of objects in any place (such as an office, an archive, or a museum), by the list of assets in a will, by an invoice for goods requiring payment, by a restaurant menu, by the list of sights to see in a tourist guide, and even by a dictionary that records all the words in the lexicon of a given language.*

pressão por duas razões: primeiro, para perceber como apresentar o mundo e a nós mesmos através de uma série é algo que nos é natural e que advém da nossa habilidade, igualmente natural, de distinguir e encontrar padrões⁴². Depois, essa relação estreita com a natureza humana permite não só uma comunicação extremamente eficaz mas também, em trabalhos artísticos, expressar grande intimidade. A lista, o arquivo e a coleção, como ferramentas, tendem a ser transversais: uma lista *ordena e tranquiliza, mas esse sentimento é perverso na sua natureza universal* (Pinharanda, 2012); quando a mais mundana da lista de compras é semelhante em estrutura à dos mortos de uma guerra percebemos como, para o bem para o mal, estas ferramentas têm uma capacidade ínfima de navegar entre o privado e público, alternadamente, diminuindo e aumentando o seu eco mediante o contexto, o produtor ou o espectador.

Esta característica camaleónica das listas, aliada à sua organização eficaz, alcança uma utopia: a lista totalizadora. A lista totalizadora, mencionada por Pinharanda (2012), é a lista fechada que se propõe a incluir *tudo* o que se conhece. A utopia da lista totalizadora prende-se com a necessidade que alguém a faça, aliás, a utopia está realmente no facto de a tarefa ser sobre-humana, mas é uma das utopia que perseguimos⁴³. A utopia da lista totalizadora relaciona-se, claro, com a emergência de preservação da memória, que desenvolveremos no ponto seguinte.

Por oposição à lista totalizadora, Pinharanda (2012) elogia a liberdade da lista, propondo que, ao iniciar uma coleção, esta seja deixada *sempre e propositalmente incompleta* para que permaneça *generosamente aberta à partilha, (...) [e] fértil de contradições que dinamizem a sua relação com realidades equivalentes ou inesperadas*. As listas, lê-se em Pinharanda, manifestam a sua liberdade podendo ser *esquecidas, desrespeitadas ou ultrapassadas, retomadas, rasuradas, negadas*. É certo que se trata de uma visão poética e que não pode ser estendida sem critério, tal como fala Eco (2009, p. 113) anteriormente, existem determinadas listas, pragmáticas, que não faz qualquer sentido alterar. A perspectiva de Pinharanda pode ser entendida, no entanto, como a liberdade da lista estar na sua possibilidade, ou seja, ainda que não o seja feito, a liberdade da lista reside na hipótese de os seus pressupostos mudarem. Da mesma forma que a lista é camaleónica noutros aspectos, ela deve permanecer flexível e elástica, no tempo e no espaço — a liberdade da lista acaba quando ela se impuser como um dogma.

Por fim, mais próxima do espectro do privado, a lista (e a coleção e o arquivo, para efeito) pode ser usada como ferramenta de expressão artística, ou o que Eco (2009, p. 113) chama de *listas poéticas*. Falamos sobretudo de artes plásticas, literatura e música, mantendo o design mais próximo das listas pragmáticas e considerando que o designer, quando recorre à lista, a usa como estratégia de comunicação mais do que como meio de expressão pessoal.

Bernd Becher
1931–2007

Hilla Becher
1934–2015

Karl Blossfeldt
1865–1932

August Sander
1876–1964

Diane Arbus
1923–1971

Irving Penn
1917–2009

⁴² Este fenómeno chama-se Pareidolia. É o mesmo que nos faz reconhecer um sorriso em dois pontos e um parênteses :)

⁴³ Desde Pliny O Velho (23 d.C.—79 d.C., naturalista romano que nos deixou uma História Natural em 37 volumes) à *Wikipedia* (Jimmy Wales e Larry Sanger, 2001), procuramos incessantemente organizar, catalogar tudo o que se conhece, embora tenhamos percebido ao longo do tempo que dificilmente será uma tarefa individual mas antes um projeto colaborativo.

Candida Höfer
n.1944Andreas Gursky
n. 1955

Muitos autores produzem trabalho que se aproxima mais do que entendemos por listas pragmáticas, uma vez que se assemelham a esforços de catalogação visual⁴⁴, no entanto os seus resultados não são puramente informativos. Bernd e Hilla Becher, por exemplo, fotografaram a industrialização. As séries fotográficas de reservatórios de água, das casas com moldura de madeira, dos silos, reservas de carvão, entre outras, são de um formalismo extremo, quase obsessivo. O seu rigor e olhar particular devolve beleza a construções que de outra forma não o seriam. Bernd e Hilla Becher eram colecionadores dessas imagens mais até do que desses edifícios. As suas imagens^f, presas a um mundo industrial desaparecido, emanam esse sentimento de perda e melancolia (O'Hagan, 2014). Antes deles já Karl Blossfeldt^s colecionara formas naturais com exímio rigor, tratando-as como objetos arquitectónicos (O'Hagan, 2014) e August Sander^t fotografara a heterogeneidade do povo alemão, no início do século XX, e fora de tal forma eficaz em demonstrá-lo que o seu trabalho foi proibido décadas depois e em parte destruído durante o regime nazi. Diane Arbus^u fotografou os marginais em várias séries, anotando diferentes tipos de normalidade. Ainda nos retratos, também Irving Penn^v colecionou personalidades famosas e geniais, além de ter outras tantas séries fotográficas.

Em muitos outros autores, no entanto, esta ideia de série não é feita por um conjunto de imagens semelhantes (como numa coleção) mas antes por uma imagem que, sozinha, transmite a *vertigem da lista* (Eco, 2009). O infinito da estética, lê-se em de *The Infinity of Lists* (p. 15): *é um sentimento subjectivo de algo maior do que nós, é uma condição emocional; no entanto, o infinito de que falamos [nestas listas] é um infinito real, feito de objetos que talvez possam ser numerados mas nós não conseguimos numerar, e [por isso] tememos que a sua numeração (e enumeração) possa nunca parar*⁴⁵. De acordo com Eco, este é o sentimento que Kant descreve como *sublime*⁴⁶.

É exemplo desse sentimento Candida Höfer^w coleciona habilmente fotografias de espaços interiores, especialmente salas de espectáculos, cheios de cor, detalhe o luz, ensaiando o infinito. E, continuando no campo da fotografia, Andreas Gursky^x, em tempos aluno de Bernd e Hilla Becher, Gursky explora a escala de locais e momentos mundanos numa procura do seu autor pela imagem perfeita. Percebemos pelas fotografias uma obsessão com o rigor, a grelha e a repetição. As imagens, apropriadamente vertiginosas como listas, ecoam a precisão e a escala de pinturas de batalhas e grandiosas cenas reais do século

44 O Museu Coleção Berardo apresentou em 2013/2014 a exposição *Entre Memória e Arquivo* que explorava exactamente estas particularidades do arquivo na fotografia, com a conclusão frequente de que a esta expressão artística está implícita uma certa taxonomia ou sistema. Antes disso, já em 2009 estivera no mesmo local a exposição *Arquivo Universal* que explorava a fotografia como género documental e potenciador do arquivo.

45 Eco (2009, p. 15), no original: *The infinity of aesthetics is the subjective feeling of something greater than us, it is an emotional condition; instead, the infinity we are talking about now is an actual infinity, made up of objects that can perhaps be numbered but that we cannot number—and we fear that their numeration (and enumeration) may never stop.*

46 Eco (2009, p. 15): *When Kant had a sense of the sublime on gazing at the starry sky above him he had the (subjective) feeling that what he was seeing went beyond his sensibilities, and so he postulated an infinity that not only our senses fail to grasp but one that not even our imagination can embrace in a single perception. Hence an uneasy pleasure, which makes us feel the greatness of our subjectivity, capable of wishing for something we cannot have.*

XVI. O que é de sublinhar na fotografia de Höfer e de Gursky, ao contrário das referências apresentadas anteriormente, é a impressão da lista numa só imagem — Eco (2009, p. 39) descreve o infinito na pintura enumerando exemplos cujas repetidas representações parecem prolongar-se além da tela (*The Garden of Earthly Delights* de Bosch ou *Picture Gallery with Views of Ancient Rome* de Pannini, entre outros^Y). Encontramos a mesma estratégia em várias fotografias de Gursky, nomeadamente *99cent* ou *May Day V*. Isto pode ser entendido como a representação visual do *et cetera* (Eco, 2009 p. 37).

A lista na pintura pode, no entanto, não ser tão épica mas antes subtil — veja-se a *Allegory of Hearing* de Bruegel, onde instrumentos musicais se amontoam de forma mais ou menos ordenada do lado esquerdo da tela, ou os retratos de Archimboldo que *transformam a lista em forma* (Eco, 2009 p. 131) e partem de um determinado pressuposto (por exemplo todos os frutos de outono, todas as flores de primavera)^Z.

O pressuposto da lista, que mencionámos no início deste ponto, pode ser ele próprio um elemento plástico no trabalho, ampliando, contrariando ou complementando o seu objeto. Veja-se o caso de Hans Peter Feldmann^{aa} em que *All the clothes of a woman* é o título que imprime sentido à série de fotografias de peças de roupa, ou *One Pound Strawberries*, em que o título é o fio condutor de um conjunto de fotografias de morangos. Este uso da palavra, neste caso o título, como manipulador da interpretação e do significado da imagem não é novidade, especialmente em arte conceptual, no entanto a nossa ressalva é feita para que se perceba esta característica particular da lista — o seu pressuposto — e como a sua apresentação (ou manipulação) altera a compreensão do que é listado. Outro bom exemplo, fora da fotografia, é a instalação *Everyone I've ever slept with* de Tracey Emin^{ab}, que consiste numa tenda de campismo bordada com nomes a linha e *patchwork* e que convida o espectador a entrar e ler essa lista íntima em ambiente ainda mais íntimo mas que só faz total sentido quando justaposto com o nome da obra. Outro ainda, da ilustradora Joana Estrela^{ac}, a fronha de almofada bordada com o mapa do Porto com vários pontos assinalados e com a legenda *All the Places Where I've Cried this Summer*. Nestes dois últimos exemplos a flexibilidade da lista é fundamental para complementar a intimidade do trabalho.

A lista também pode ser encontrada frequentemente no trabalho de John Baldessari^{ad}. Não só de forma semelhante a Peter-Feldmann como em *The backs of all the trucks passed while driving from Los Angeles to Santa Barbara, California, Sunday, 20 January 1963*, mas também com diferente sentido (nem de catalogação nem na procura de intimidade), Baldessari usa a lista como um designer o faria: como ferramenta de comunicação. Isso, aliado ao sentido de humor frequente nas suas obras, abre o seu trabalho a um público muito mais vasto do que é habitual na arte conceptual. São exemplos do que tentamos mostrar o vídeo (e impressões) de *I will not make any more boring art*⁴⁷; também o

⁴⁷ A frase é escrita repetidamente. Esta *performance* acontece depois de o artista ter queimado toda a sua produção (mais convencional) até à data e decidido iniciar, conscientemente, um novo capítulo profissional (Jones, 2009)

vídeo *The Artist Hitting Various Objects With a Golf Club*, que nos mostra uma lista de acções sob o pressuposto do título; ou a série dedicada ao significado da arte, de texto pintado sobre tela, inclui diversas listas como *Terms most useful in describing creative works of art* ou *Tips for artists who want to sell*.

Encontramos a lista como meio de expressão na arte conceptual noutros artistas contemporâneos de Baldessari: nos *neons* de Bruce Bauman (*One Hundred Live and Die* em 1984 ou *Good Boy, Bad Boy* em 1985), em Richard Serra (*Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself*, 1967-1968), em Vito Acconci (*Step piece*, 1987) e muito frequentemente em Mel Bochner (como exemplo ver *Self Portrait*, 2013)⁴⁸.

Na literatura⁴⁸, como prova Eco (2009) nos variados exemplos ao longo do livro *The Infinity of Lists*, a lista é usada com frequência tanto em prosa como em poesia e tanto de forma mais óbvia (em enumerações, mais curtas ou mais extenuantes) como de forma mais diluída ao longo do texto. Na música, um exemplo é *What I Ate* de David Shrigley, uma lista de todos os alimentos das suas refeições ao longo de um período de tempo. Nas situações em que a lista é formada por palavras — na música e na literatura, em especial — ela tende a ser um conjunto de significados mas existem situações em que ela é construída especialmente pelos seu fonemas, ou seja, pelo som das próprias palavras, dos significantes (Eco, 2009 p. 118).

2.2.2. Para a preservação da memória

Bernd Becher desenvolveu fascínio pelas estruturas industriais (que viriam a tornar-se o cerne do seu trabalho com Hilla Becher) quando percebeu que o mundo que conhecia estava a desaparecer (O'Hagan, 2014). As fotografias que daí advém são o seu testemunho e ao mesmo tempo a sua corrida contra o tempo.

O tema da memória está intimamente ligado à lista, à coleção, ao arquivo: desde a casual lista de compras para que não nos esqueçamos de nada durante a ida ao supermercado até aos arquivos nacionais que preservam e simbolizam a memória colectiva de um povo⁴⁹. Em pequena ou grande escala, *uma lista pessoal (...) é um documento autobiográfico; uma lista oficial (...) é um documento de história* (Pinharanda, 2012). De ambos estão cheios os arquivos e as coleções.

É importante notar que neste ponto nos cingimos à relação de arquivos e coleções públicas com a memória porque no que toca ao papel da coleção privada na preservação da memória do seu sujeito, a sua memória tende a desaparecer com o colecionador e com aqueles que, passando o pleonasma, privaram com ele (Pinto, 2012).

Jacques Derrida define arquivo como *desejo de memória confiado a uma casa*,

⁴⁸ Para saber mais sobre listas na literatura aconselhamos a leitura de *The Chatto Book of Cabbages and Kings: Lists in Literature* (Spufford, F. 1989, Londres: Chatto&Windus).

⁴⁹ Os arquivos, apesar de os apresentarmos como monumentais, são frágeis. Quanto mais ricos maior a gravidade da sua destruição. O Arquivo Municipal do Porto, na Rua das Taipas, junto ao Infante, tem uma estrutura anexa unicamente destinada à atividade dos bombeiros em caso de fogo. O risco é a destruição de grande parte da história da cidade.

um domicílio, uma morada, o qual os magistrados superiores, aqueles que comandam, têm o poder de interpretar (Marques, 2013 p. 32). Do arquivo fazem parte as provas da História — a manipulação do arquivo é, em último caso, a manipulação da História. Da mesma maneira que a descoberta de novos documentos a completam, a ocultação e destruição de outros apagam o seu conhecimento. A destruição é a manipulação consciente do arquivo e conseqüentemente da memória, com a destruição propositada percebemos a importância do arquivo e do seu conteúdo para o poder, sobretudo político. Não existe poder político sem o controlo do arquivo e da memória. A democracia estabelece-se pelo acesso e participação no arquivo. (Derrida, 1995 citado por Almeida, 2014 p. 16)

E como pode ser feita essa participação no arquivo? Por um lado de forma directa, pela doação de coleções, espólios ou de itens individuais que possam ter valor para o conhecimento universal; o pintor Clay Spohn fez uma lista de tarefas em 1969 que incluía *fazer o testamento para todas as coisas no teu estúdio, incluindo escritos, notas, ficheiros, cartas de e para amigos e outros registos pessoais, etc., para os Archives of American Art... Faz isto para futuras gerações, para que possam saber sobre este tempo*⁵⁰, por causa de artistas como Spohn os Archives of American Art, entre correspondência, diários gráficos, fotografias e variados registos, contêm mais de dezasseis milhões de espécimens (Smith, 2010 p. 6).

Por outro lado, de forma indirecta pela investigação, mantendo uma atitude arqueológica transversal às várias disciplinas, de constante questionamento e procura de novos dados e documentos que possam tornar a História que conhecemos mais rica e plural. O arquivo em design é um bom exemplo dessa atitude, consciente das suas dificuldades, tem vindo a dar mais importância ao contexto social, económico e político na interpretação dos objetos de estudo (Almeida, 2014 p. 16).

Se na Idade Média não tínhamos a consciência do dever de preservação do património e da memória colectiva, desde aí ela foi crescendo e hoje — no advento da UNESCO⁵¹ e outras instituições dedicadas justamente à preservação e organização do património e da memória — vivemos quase obcecados com o registo (Hansen, 2012). Em parte pela velocidade da informação, em parte pela maior consciência da sua importância. Hoje vivemos com a *Mãe de todas as Listas* (Eco, 2009 p. 360), a Internet, uma teia, um labirinto de informação infinita, prometedora, verdadeira e falsa, o derradeiro catálogo de informação, (quase) omnipresente. Mas a Internet não é como qualquer arquivo. A distinção entre verdade e erro deixa de existir em nome da total liberdade. Não lhe chamemos arquivo, aliás, mas algo maior e incontável. O conjunto total da informação disponível *online* é de tal forma vasto e variado que foge a qualquer classificação. Podemos limitar-nos apenas a controlar ínfimas parcelas — um blogue, um arquivo de imagens, dois websites de notícias por dia, o email — como quem segue uma rota conhecida em plena selva, permitindo-nos olhar para o lado de vez

⁵⁰ Tradução livre. Spohn citado por Smith (2010, p. 6), no original: *Make out your will for all your things in your studio, including your writings, notes, files, letters from & to friends, and other personal records, etc., to 'Archives of American Art'... Do this for the future generations, so they might know about this age.*

⁵¹ United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

em quando e descobrir tantas exotocidades... Mas mantendo o passo, e o caminho, ou correndo o risco de nos perdermos em descobertas, verdades, aventuras, erros e nas infinitas possibilidades, boas e terríveis, que advêm dessa liberdade.

Será por isso o arquivo tradicional menos livre nos seus constrangimentos e dependências? Não cremos. É certamente mais modesto, o preço a pagar para que seja controlável e assimilável, mas mantém a sua flexibilidade. Tal como as listas têm a sua liberdade mantendo-se abertas a contradições e mudanças, também o arquivo deve ser alimentado e questionado. O arquivo, como a coleção, é um organismo vivo. Contudo, ao contrário da coleção, um arquivo não alimentado não é um arquivo morto, o arquivo não depende do seu arquivador para se definir, um arquivo não alimentado é a cristalização de um espaço de tempo, ou, de certa maneira, enquanto a coleção se pode desfazer na História, o arquivo, à partida, completa-a, mais tarde ou mais cedo.

No processo do colecionar identificamos objetos particulares, criamos novos significados cuja circulação e recombinação mexe e contribui para a memória individual e colectiva (Vaz-Pinheiro, 2012). O arquivo, no seu aspecto mais austero e sagrado, não é re combinado com a mesma facilidade, ele tem um ordem lógica, que pode ser cronológica ou não, e é menos aberto a interpretações. Se a coleção permite ao colecionador modelar a memória a seu bel-prazer, o arquivo impera que não o façamos em nome da sua integridade.

À partida podemos distinguir dois grandes tipos de arquivo quando à maneira como são construídos: um é o resultado do que Galbraith (1948, p. 3) chama de *secreções de um organismo*, ou seja, o conjunto de registos comerciais, legais, pessoais ou administrativos que resultam da normal atividade de uma empresa ou indivíduo; outro é o arquivo-biblioteca ou o arquivo-museu ou o arquivo construído de forma artificial (pela procura) e que se assemelha mais, portanto, ao processo do colecionar. Ainda que o primeiro tipo tenha uma relação imediata com a preservação da memória, é o segundo que nos interessa debater no sentido da memória que pretende preservar ser *poética*. Tal como as listas podem ser pragmáticas e servir um fim ou poéticas e transmitir mais do que o conjunto das suas partes, também o arquivo pode ser pragmático ou poético, sendo este segundo construído pela história colectiva, ganhando uma dimensão magnânima. E deve ser tratado como tal.

Susana Lourenço Marques (2013, p. 32) critica duramente o Centro Português de Fotografia (CPF) que, tendo à sua disposição um vasto património fotográfico, não é gerido de modo a dar a conhecer e a valorizar as suas coleções. As coleções, diz André Lamas Leite (2012), só podem ser geridas, porque as coleções, tal como os filhos, por mais que as amemos, não são nossas, são do mundo. E essa partilha, se nas coleções é um desejo, nos arquivos é um dever. Se nas coleções o tema é de maior intimidade e especificidade, nos arquivos o assunto são a Civilização e a cultura humana.

Destes arquivos que tanto falamos os melhores exemplos serão de facto os museus e as bibliotecas. Os dois apresentam as suas diferenças. No museu o tempo não passa, *não pendula*, o museu é uma pausa no tempo porque no mu-

seu nada se degrada e a degradação é a marca do tempo⁵²; as coisas guardadas no museu atingem a mesma dimensão sagrada daquilo que o colecionador selecciona para a sua coleção; a maior parte das coisas guardadas nos museus não está á vista mas em acervo, ou porque não foram chamadas a expor, ou porque, não podendo ser contextualizadas na história e permanecem incógnitas, são deixadas imperturbadas até que a investigação as descubra⁵³; os museus são uma família de muitas espécies, algumas silenciosas e sonâmbulas, outras enormes e invadidas por centenas de visitantes, outras laboratórios abertos à sua e nossa dissecação; os museus são espécies várias vezes dadas como extintas, mortas, mas que demonstraram repetidamente capacidade de acolher, estudar, catalogar e até expor essa sua morte anunciada; os museus são lugares de eternização de coisas; os museus mimetizam em grande escala o acto do colecionar, guardam o que amamos e o que não entendemos (Silva, 2012). A biblioteca, mais antiga do que o museu, tem mais dificuldade a adaptar-se aos prenúncios da sua morte; mesmo que o livro, num futuro longínquo, se torne objeto obsoleto, a biblioteca manter-se-á como o velho templo do conhecimento; a biblioteca vive do seu paralelismo com um inventário, catálogo, lista, algo cuja escala possa ser facilmente manipulada e compreendida; uma biblioteca sem catálogo é potencialmente infinita; a biblioteca é (ou pode ser) o espólio da língua e da sua evolução, nela residem as provas concretas daquilo que já dissemos colectivamente, em línguas mortas e línguas vivas.⁵⁴

52 Pinto, (2012): *No museu o tempo não pendula. Pendular é o movimento vital — o pêndulo do passo; o pêndulo da pulsação; o pêndulo do pisca-pisca; o pêndulo da respiração; o pêndulo da maré; o pêndulo do baloiço, do balanço, da dança; o pêndulo do rabo-de-cavalo, da indecisão.*

53 O Museu Nacional de Arte Antiga apresentou na primavera de 2016 uma exposição temporária dedicada a várias peças mantidas em acervo por falta de conhecimento sobre elas, explicando que muitas outras continuam guardadas não só por ainda serem um mistério mas também, noutros casos, por não terem interesse visual ou por serem fragmentos muito pequenos

54 Pinto, (2012): *Ora, uma coleção nunca se fecha, (...) nunca se dá por terminada; uma coleção implica um inventário e este é como um troféu e uma prova e um seguro. Uma coleção, uma biblioteca, uma despensa, um dicionário — inventário ostensivo das palavras que se podem dizer numa língua; mesmo num dicionário nunca está acabado; a língua, como uma coleção, é um organismo, vivo, por isso mesmo se fala em línguas mortas, línguas que já ninguém fala; línguas que já não falam. O dicionário é suturado por uma espécie de regra da boa vizinhança, como escreve Agamben ao falar do Atlas de Warburg; o itinerário do inventário que é o ficcionário permite que passemos do pólvora à pólvora, do amor à amora, do inventário ao inventor.*

O espaço é cada vez mais também um bem importante. Todos os colecionadores têm problemas de espaço. Uma das características dos colecionadores é esconderem a coleção das mulheres, é o mais típico. Ou esconder o saco ao entrar em casa. A contaminação da parte doméstica por esse mundo que é só seu... É uma coisa que não é fácil, não é? Pode até ser dramático. Há uma exclusão dos outros. E essa exclusão é tão forte que quando a criatura morre, os filhos olham para aquilo... Pode haver um ou outro que até andou por lá e tal, mas no geral os vinte mil livros que eu tenho de repente são um problema... de espaço.

Para lembrar onde está a memória

Depois deste percurso pelos *collection studies*, retomamos rumo ao design gráfico português. O tema da coleção de design gráfico português levanta mais questões do que aquelas que aqui colocamos. Os nossos colecionadores fazem necessariamente parte de uma classe particular: são todos intervenientes do design em Portugal, seja como designers ou não. Colecionar design gráfico em Portugal significa valorizar um conjunto de objetos que não são normalmente valorizados, e mesmo que a intenção seja preservar a nossa memória, quem é o *nós* a quem nos referimos se apenas um grupo restrito de pessoas a reconhece como importante? Assim sendo, partimos para a apresentação e análise dos estudos de caso com algumas considerações em mente que é importante partilharmos com o leitor. Em tom de despedida do capítulo anterior, deixá-las-emos aqui explícitas em lista numerada:

1. A coleção de design gráfico português é ainda necessariamente privada. Não existem em Portugal instituições públicas com coleções exclusivamente de design gráfico ou coleções privadas de design gráfico tornadas públicas e de acesso livre.

2. A coleção de design gráfico português é construída na obscuridade. Não há exposições, publicações ou atividades recorrentes que alimentem a atividade dos antigos colecionadores e entusiasmem novos. É preciso que sejam os colecionadores a forjar o seu próprio processo e a optar por fazer uma coleção sem (atual) valor económico.

3. A coleção de design gráfico como a conhecemos, mais do que outras coleções, avança para uma crise de identidade quando o passado se aproximar do presente digital e os objetos colecionáveis físicos começarem a escassear.

4. Apesar de sabermos que os objetos gráficos têm uma condição de *presentness* e não se deixam valorizar com facilidade no seu próprio tempo, é difícil encontrarmos coleções de objetos do presente. Isto leva-nos a deduzir que a memória estará sempre mais ligada ao passado e que só nos dedicaremos a colecionar 2016 vinte anos depois.

A história
de uma medalha
comemorativa

Naquelas fotografias lá do fundo [na sala da exposição na Casa dos Crivos] estão a celebrar-se os 75 anos da [Fábrica de Saboaria e Permufaria] Confiança e está a ser oferecida uma medalha deste tamanho [ilustra com uma mão, cerca de 5 a 7 cm] com o símbolo da Confiança, que é uma mulher que representa a Indústria. Nesse dia deram uma medalha de bronze a todos os operários que tinham mais de 25 anos na casa. Uma vez entrei num antiquário em Lisboa, a pensar *vou ver o que eles têm aqui*, e vejo uma montra com sabonetes, encontro lá uns antigos da Confiança, muito antigos mesmo, do início do século XX, uns que eu próprio nunca tinha visto, conhecia o rótulo mas nunca tinha visto com produto, comprei-os logo e depois comecei a vaguear pelo antiquário, imensa tralha em todo o lado, e lá ao fundo vejo assim umas medalhas muito pequenas, não sei porque é que fixei nas medalhas, mas lá estava ela, a medalha comemorativa dos 75 anos.

3. Desenvolvimento

3.1. Metodologia e critérios de seleção

O foco inicial desta investigação eram os colecionadores de design gráfico português e respectivas coleções privadas, o objetivo era fazer um curto levantamento recorrendo a entrevista e registo da coleção. No decorrer do trabalho optou-se, contudo, por seleccionar alguns estudos de caso, colecionadores, que ajudassem a estreitar a investigação, são eles Antero Ferreira, Jorge Silva, José Bártolo, Nuno Coelho, Pedro Carvalho de Almeida, e Rita Múrias e Paulo Barata. Os critérios de seleção dos colecionadores foram, por ordem de relevância, o objeto da coleção ser o design português e a coleção ser pessoal/privada, ainda que tenha sido apresentada publicamente em alguma ocasião. Optou-se por este grupo em particular porque oferece heterogeneidade tanto quanto ao tema da coleção como no seu grau de exposição pública. É importante ter em mente que nos limitámos a colecionadores que têm uma ligação profissional com o design, sejam professores, investigadores ou designers (às vezes todos ao mesmo tempo) e que, como veremos, têm em comum o interesse em partilhar a sua coleção no futuro. Estamos portanto a tratar seis casos que no espectro entre o privado e o público se aproximam do segundo extremo, embora, mesmo nesse sentido, nos consigam mostrar uma variedade de relações com a esfera pública como analisaremos em mais profundidade.

Para uma abordagem mais completa acerca dos contributos das coleções para a História do Design Português foi necessário incluir entrevistas e reflexões acerca de temas periféricos, nomeadamente projetos que abordámos ainda durante o enquadramento teórico, a memória e a coleção em Portugal ou a investigação em História do Design Português. Como sustentação dessa inclusão de projetos e arquivos estendeu-se as entrevistas aos mesmos, incluindo-se então no desenvolvimento do trabalho encontros com Maria Helena Souto, Helena Barbosa, Paulo Marcelo, Rui Afonso Santos, Pedro Piedade Marques, Isabel Lopes Gomes e Paulo Seabra. Estas entrevistas são usadas no decorrer do trabalho e podem se encontradas na íntegra no final da dissertação. Optámos por editar parte do texto das entrevistas, primeiro para reduzir bordões de linguagem e repetições características da oralidade, depois para excluir alguns comentários e menções de cariz mais pessoal que não acrescentariam dados para o trabalho, por fim para a organização do texto permitir encontrar sub-temas de interesse dentro das próprias entrevistas.

É importante definir que este não é um trabalho extensivo de levantamento, pelo que certamente existem muitos mais colecionadores, amadores e profissionais, que ainda não conhecemos. Trata-se da seleção de alguns estudos de caso que servem de amostra dos tipos de colecionadores e coleções que poderão contribuir para a construção da História do Design Português.

Os estudos de caso, como ferramenta, são uma estratégia útil para responder a questões de *como* e *porquê*, sendo particularmente útil quando o cerne do trabalho recai em fenómenos contemporâneos (Yin, 2001 p. 19). O foco em estu-

dos de caso permite identificar características isoladas e interpretar padrões mais claramente do que se nos propuséssemos estudar a generalidade do tema, neste caso se nos decidíssemos a estudar todos os colecionadores de design gráfico. O trabalho com estudos de caso permite-nos também afirmar que estes não são, definitivamente, a totalidade dos colecionadores; permite-nos expandir as nossas conclusões analítica e qualitativamente por oposição a um levantamento exaustivo e integral que nos traria resultados de generalização estatística (Yin, 2001 p. 29); e permite-nos reduzir o assunto a uma escala possível de ser trabalhada e analisada de forma séria no curto espaço de tempo disponível para a construção deste trabalho de mestrado.

O estudo de caso é um elemento flexível na investigação, ele pode mudar de comportamento e propósito com o decorrer do trabalho (Yin, 2001 p. 75). Nesta dissertação os estudos de caso foram inicialmente pensados dentro de um mesmo molde — tanto de entrevista como de documentação das coleções — mas mais tarde compreendemos que o âmago das coleções de design gráfico não está nos seus objetos mas no seu colecionador e no potencial futuro da coleção. Os próprios colecionadores divergem um pouco do colecionador-tipo que encontramos no enquadramento teórico, sendo em várias situações colecionadores cujo propósito para começar a coleção é a partilha de conhecimento e a preservação de património. Uma vez que os colecionadores de design gráfico são sobretudo colecionadores sistemáticos, como vamos perceber melhor neste desenvolvimento e seguinte capítulo, a reflexão teve o dever de passar mais sobre as intenções desses colecionadores do que as suas paixões. A paixão de colecionar, nos nossos estudos de caso, mantém-se privada e aparece em situações breves que vamos tentar sublinhar, mas o que sobressai é a vontade ou o dilema de tornar a coleção pública.

Cada caso tem a sua própria relação com a dicotomia privado/público. Esse equilíbrio mostra-se mais sobre o potencial das coleções para a História do Design Português do que o conteúdo (os objetos) das coleções em si. No fundo, pouco interessa à nossa construção colectiva do grafismo português que a coleção de Antero Ferreira incluia um manuscrito do século XII se esse manuscrito nunca for intentado à partilha. Sem divulgação, o facto é mera curiosidade.

A principal dificuldade sentida na condução das entrevistas tinha sido, em parte, mencionada por Belk (1988) quando afirmava difícil desviar o foco dos objetos para o processo da coleção em si. O orgulho do colecionador está na materialidade dos objetos, na sua quantidade, no seu grau de conservação, na excelência das suas aquisições. No entanto, para o nosso trabalho era importante que chegássemos a uma camada mais profunda da coleção e que o colecionador fosse levado a reflectir sobre ela durante a nossa conversa: o que o motiva?, o que o transtorna?, identifica as suas posses como uma coleção?, qual prevê ser o seu futuro?

No ponto seguinte apresentamos cada estudo de caso, a descrição dos encontros e uma breve análise da coleção e das suas características. As entrevistas podem ser encontradas no Anexo III, no final deste documento.

3.2. Apresentação de estudos de caso

3.2.1. Antero Ferreira

Ao entrar no gabinete de Antero Ferreira somos confrontados imediatamente com a sua organização minuciosa. Na primeira sala, em volta, uma estante com portas de vidro onde guarda livros mais antigos, ao lado uma torre de caixas, depois outras estantes com livros, revistas, documentos, uma vitrina com instrumentos de caligrafia disposto milimetricamente, protegidos do pó e do caos exterior. Atrás da sua secretária uma estante cheia de pastas de arquivo todas similares: é a documentação toda do *atelier* de design desde a sua fundação. No final da nossa conversa tive oportunidade de ver também a sala seguinte, povoada de livros e revistas e outras publicações quase até ao tecto, com uma mesa no centro preparada para cuidar, estudar e restaurar os itens à medida que vão chegando para fazer parte da coleção. Depois, para trás, um armário com mais dossiers relativos ao *atelier*, a seguir uma sala ampla e mais partes da coleção — um *Apple LISA* e um *NeXT*, outros computadores e máquinas, impressoras e caracteres de madeira e metal. Não se pense, contudo, que navegamos no meio da confusão, vale a pena salientar: tudo está impecavelmente organizado e limpo.

Encontrei-me com Antero Ferreira no seu *atelier*, no Porto, que partilha espaço com a empresa-escola Alquimia da Cor.

Em retrospectiva Antero encontra o primeiro contacto com o coleccionismo ainda em criança quando organizava a coleção de moedas do avô. O seu pai colecionava livros policiais e de banda desenhada, pintura naturalista. Percebe-se pela forma como resgata estas memórias que, isto de procurar a origem da sua obsessão, é um exercício consciente e racionalizado (*vinha a pensar nisso há bocado, eu tenho de recuar, isto é assim, os psicólogos percebem mais disso, mas há qualquer coisa na nossa infância que acaba por acontecer ou influenciar, diz-me*). Da mesma maneira que procura justificação nos seus antepassados para o seu hábito de colecionar, fá-lo com o tema da sua coleção através de familiares que estiveram ligados à tipografia e a fábricas de papel.

O coração da sua coleção são as artes gráficas portuguesas. Ainda que tivesse começado antes, à semelhança do que vamos notar em Nuno Coelho, o hábito de colecionar tornou-se fervoroso no contexto da sua investigação de doutoramento (1995-2003). No caso de Antero Ferreira essa pesquisa debruçava-se sobre a família Álvares Ribeiro e a sua produção gráfica, o que o levou a tentar recolher todas as obras impressas pela família e a mergulhar cada vez mais fundo nas artes gráficas portuguesas e no contexto particular da atividade dos Álvares Ribeiro — a coleção cresceu para livros e publicações sobre a cidade do Porto, sobre artes gráficas em geral, a Imprensa Nacional, outras tipografias, a História da imprensa, os menos relacionados álbuns de fotografia (que admite não serem uma prioridade mas que lhe vêm parar às mãos) e os *photobooks*. Como seria de esperar de um colecionador apaixonado, assim que um tema estivesse em vias de esgotar, outro adjacente ocupar-lhe-ia o lugar. A sua coleção acaba mais tarde por estender os braços para a contemporaneidade e para o passado ao mesmo

tempo, mantendo como cerne as artes gráficas, a produção gráfica e a polivalência que isso significa (abrangendo o seu item mais antigo, um manuscrito do século XII, ao mesmo tempo que inclui o NeXT e outras máquinas mais recentes).

Depois, notemos que Antero Ferreira não só é um colecionador-recolector (denominemos assim esta atividade de procurar os objetos) como é um colecionador-produtor, ou seja, do seu próprio trabalho nasce outro ramo bastante vasto da sua coleção: o seu próprio arquivo, de características diferentes mas ainda assim dentro do que podemos chamar de coleção dada a organização e a seriação dos materiais. Aponta como uma das razões para a existência deste arquivo o facto de não poder pedir a um cliente que seja organizado se ele próprio não for, no entanto, à luz do nosso enquadramento teórico, podemos rapidamente assumir que esta é uma parcela da sua coleção que, se à partida parece mais egocêntrica, está muito mais relacionada com a memória e a sua preservação. Será, permitindo-nos a comparação, como se a sua coleção de artes gráficas fosse o tijolo do seu monumento, mas será o arquivo do *atelier* que lhe empresta o cimento — o contexto, a profundidade, o testemunho do seu trabalho e da sua vida. Ambas as coleções são espelho do seu colecionador mas apenas o arquivo acarreta o *je-ne-sais-quois* mágico de algo criado do zero. Se uma coleção é muitas vezes comparada a um filho, uma coleção-arquivo é mais do que isso, um clone, uma multiplicação directa do eu.

Existem já situações em que a coleção intersecta a esfera pública: montou uma breve exposição em 2001 no museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto dedicada aos sacos (de papel, plástico, tecido e outros) presentes na sua coleção, incluindo um saco raro desenhado pela Barbara Kruger; alguns dos projetos gráficos que constrói bebem inspiração em materiais e técnicas que recolhe (exemplo disso são os dois quadros que estiveram expostos na loja Araújo & Sobrinho, no Porto). Acerca deste uso de materiais que fazem parte da coleção diz-me *o meu material existe mas é para produzir peças, objetos*, ou seja, não é para ser fechado numa redoma, é para permanecer vivo.

Esta insistência em manter a coleção em uso reflecte-se no seu plano para o futuro, de a guardar onde ela possa ser estudada, manipulada, experimentada. Ao mesmo tempo, a vontade de ter os instrumentos e máquinas operacionais (bem como todas as publicações na melhor condição possível) leva-o a investir em conservação e restauro de peças, tanto que a quantidade de livros que acumulou sobre o tema é um pequeno núcleo de coleção só por si. Para Antero, tomar conta dos objetos da sua coleção parece quase tão importante como obtê-los. Descreve-nos o achado de um *copypress*:

(...) tenho um prelo que possivelmente não existe mais nenhum em Portugal, é de fabrico português, da Fundação de Massarelos, tem a gravação a dizer Porto 1868, e foi assim um achado, único, que eu sabia que existia mas perdi o rasto da pessoa que sabia onde poderia estar e acabei por descobrir isto num descampado em Espinho. Todo mal montado, tivemos de desmontar aquilo tudo, recuperar aquilo tudo, voltar a pintar e pôr como ele era.

Se muitos colecionadores de design gráfico vêem a sua atividade como motivada por um propósito maior e mais nobre, muitas vezes um meio para um fim, já à partida mais ou menos calculado, de um museu, um espólio ou a preservação de memória relacionada com uma tipologia específica, no caso de Antero Ferreira estamos perante um cenário diferente. A sua coleção é a mais íntima das que conhecemos, feita inteiramente para si mesmo e alimentada como o organismo vivo que vimos a teorizar no capítulo anterior. Durante a nossa conversa, de lés a lés, conseguíamos perceber pelas suas palavras a dualidade prazer/dor que uma coleção pode trazer e como o colecionador, por vezes, parece lutar contra a coleção para que esta não o consuma por completo. *Qual é o problema disto tudo, todo o dinheiro que eu consigo com o meu trabalho canalizo para isto*, diz-me. Sim, também por várias vezes menciona o objetivo de abrir a sua coleção para dar a conhecer a história das artes gráficas através dos seus objetos (*uma coisa é dizer que entretanto quando ele [Steve Jobs] saiu da Apple, fundou a NeXT e está aqui, e as pessoas podem ver e mexer [no computador]*), mas em nenhuma situação esse é apontado como o motivo para colecionar.

Esta coleção é, por excelência, uma coleção privada. Antero diz-me que, a pedido, deixa algumas pessoas, principalmente alunos seus, visitarem o *atelier* e verem a coleção — ela não é um segredo — tal como aceitou amavelmente ser entrevistado para esta dissertação e me mostrou as várias salas onde guarda o que vai colecionando. Também nos diz, contudo, que em várias situações lhe são pedidas entrevistas, imagens e filmagens da coleção para depois não chegar a saber quais foram os resultados finais. Ora, se há uma maneira de lidar erradamente com um colecionador é esta — desrespeitando a sua disponibilidade em abrir e mostrar o que lhe é mais precioso. A coleção de Antero Ferreira não é feita de ânimo leve, não é um desporto, não é um *hobby*: *não sei o tempo que gasto nisso [na coleção], mas diariamente estou a pensar no assunto ou estou a tratar de alguma coisa relacionada com isso*, diz-me pouco depois de termos começado a gravar). Por essa razão, quando o questionamos sobre o futuro da coleção devolve-nos a primeira resposta curta desta entrevista, seguida de uma pausa, quase como se se fechasse sobre si mesmo: *isso para já não está nada decidido*.

Depois, deixando perceber algumas das suas ideias, explica-nos, logo à partida, que o objetivo não é vender, o objetivo é tornar a coleção pública, um dia, mas não passa pela criação de um museu ou de uma casa-museu. Existe a vontade de manter a coleção viva, especialmente pela investigação em torno dela (*não é um museu morto, como são quase todos, tem de estar associado a uma escola, tem de estar associado a uma série de outras valências, senão não faz sentido*).

O futuro da sua coleção preocupa Antero Ferreira e não é algo que vá ser deixado ao acaso. *Há duas situações que podem funcionar para nós, eu já estudei o assunto e já sei o que é que deve ser feito*, diz-me, acerca da forma de deixar a coleção pública. A primeira situação prende-se com ter em mente que o projeto para a coleção deve ter determinadas valências — de ensino, de experiência dos materiais — a segunda passa por ter a certeza que não cai em mãos políticas. Para isso Antero estudou hipóteses e refere os casos da fundação Champalimaud e particularmente da Fundação Gulbenkian como exemplo de estatutos *blinda-*

dos que impedem que a coleção seja desmantelada, ou seja, um tipo de estatutos que permite que se tenha acesso jurídico ao rendimento da fundação mas que impeça o *lapidar do património*, protegendo a coleção em alturas de maior dificuldade económica, garantindo que os objetos não são usados como moeda para pagamento de dívidas nem que possam viajar ao sabor da administração e das suas vontades. Claro que estatutos assim são pensados não para um futuro próximo mas para garantir que a coleção continua unida e representante do seu colecionador muito para lá da sua morte. De facto, ouvir Antero Ferreira falar sobre os planos de preservação da coleção não nos deixa com muitas dúvidas — enquanto for possível a coleção manter-se-á privada, mas as preparações começam a ser feitas para quando for preciso torná-la pública, inclusive a aquisição de *livros de conservação, livros, catálogos de museus, sobretudo de coleções boas, de referência* que lançam as primeiras bases para o que será a manutenção e futuro da coleção de Antero Ferreira.

Quando questionado acerca da História do Design Português, considera que em todas as áreas *em Portugal (...) todos quererem ter o seu terreno* e isso impossibilita que se trabalhe em equipa. Daí vem também a sua necessidade em blindar os estatutos de uma futura fundação ou coleção pública. Outro exemplo que nos empresta é o da biblioteca de Vila Viçosa, cujos estatutos, da autoria de Salazar, protegem o seu património até hoje, possibilitando que seja *a melhor biblioteca que existe em Portugal*, (as palavras não suas mas de uma ex-doutoranda que investigou Manuel Barata, o primeiro calígrafo português que se conhece com obra editada).

Para Antero Ferreira o problema da construção da História do Design Português é sobretudo um problema de inabilidade de preservação de memória, devido à incapacidade de trabalho em equipa, no espaço e no tempo. No espaço para que se evitem duplicações (que resultam em investigações com pouco interesse e pouco rigor científico), que sugere poder ser resolvida começando por se criar uma legislação que premeie a qualidade em vez da quantidade de trabalho publicado. Mas sobretudo no tempo, sim, quando falamos de preservação de memória — e esta memória não é mais do que os bons exemplos, as coleções, os museus, as exposições, em todas as áreas há historial de sucesso mas não soubemos como usá-lo a nosso favor e construir investigação e história à sua volta. Além disso, há um fosso curto mas profundo entre a teoria e a prática, o ensino e a profissão — é para colmatar uma pequena parte dessa falha que pretende ligar o projeto público da sua coleção a um projeto educativo, mantendo, sempre que possível, a tecnologia viva e em funcionamento como dá exemplo do Musée de l’Imprimerie (Lyon):

(...) quando eu visitei eles tinham vidros virados para a rua com a oficina a trabalhar e as pessoas viam-nos a trabalhar e podiam fazer encomendas de cartões. Eles faziam na hora. Portanto não é aquele vamos mostrar como é que se imprime uma coisa, nada disso, eles estão a imprimir.

Podemos classificar a coleção de Antero Ferreira como sistemática, consciente, vertical e estruturada. A sua característica mais distintiva é o controlo te-

mático e a forma como a partir da matéria central da tese (a tipografia Álvares Ribeiro) o colecionador se estende, para o trabalho de investigação, ao contexto da cidade do Porto, outras tipografias da altura, e mais tarde, já sem o pretexto do doutoramento cresce para a forma que hoje tem expandindo-se para as artes gráficas no geral, incluindo instrumentos e equipamento, a Imprensa Nacional e outras tipografias, tudo o que está relacionado com a História da Imprensa e a tipografia. Como se não bastasse ainda há um ramo da coleção que, por necessidade, se estende ao tema do restauro e conservação destes objetos gráficos. Este é o tronco da sua coleção. À volta dela orbitam outras, mais pequenas e quase lúdicas como a coleção de caixas, de sacos, a coleção de revistas ou a de primeiros números, números comemorativos e edições especiais.

3.2.2. Jorge Silva

A coleção de Jorge Silva é, em conjunto com a de José Bártolo, o melhor exemplo de equilíbrio privado/público e o caso mais paradigmático das coleções de design português. O meu encontro com Jorge Silva aconteceu no verão em Lisboa. Às 15h, hora a que tínhamos agendado a entrevista, encontrei o *atelier* silva!designers vazio. Dois minutos depois chegavam as tropas. Jorge Silva ainda não tinha almoçado. Ligou para o restaurante onde costuma ir a perguntar se ainda se almoçava. *Sim, então vamos*, mas antes há tempo para uma curta visita à sala da coleção, vizinha do lado do *atelier* silva!designers. Se no *atelier* tinha visto prateleiras brancas dobradas sobre o peso dos livros organizados por cores, na sala da coleção o cenário era outro. Estantes de madeira estendem-se até ao tecto cheias de livros e revistas. Alguns ocupam a mesa, à espera. Outros ocupam as escadas e o chão da *mezzanine*, à espera. As portas dos armários das estantes abrem-se e revelam mais braços da coleção: cadernos escolares (tinha adquirido recentemente um espólio de 409, aumentando em cinco vezes os exemplares de cadernos escolares na sua coleção), brochuras e folhetos, postais, autocolantes, rótulos de hotéis. Sobre a mesa está uma brochura de Sebastião Rodrigues, ao lado, na parede, uma maquete para uma capa da *Coleção D*.

Saímos para o restaurante, duas ruas ao lado. Conversamos primeiro sobre colecionadores no geral, depois sobre a sua em particular, seguindo para temas da História do Design. Quando lhe pergunto qual a memória mais antiga que tem associada às coleções responde-me sem a mais pequena hesitação: *Desde que me lembro sou um colecionador*.

Percebemos então que a sua personalidade como colecionador é tão ampla que transborda as fronteiras do design e da ilustração. Esses são os temas que escolheu, um resultado, mas o seu ímpeto de colecionar não advém deles. Adopta até uma postura resignada, como se entendesse que a coleção é demasiado grande e demasiado bestial para crescer à sua volta sem controlo. É o único dos nossos estudos de caso que refere à vontade de colecionar como uma doença, o único que menciona que o tempo dedicado à coleção é tempo que não é dedicado à família ou ao trabalho, e parece também ser o único que não teme mostrar as dificuldades de controlo, emocional e financeiro, que uma coleção deste tamanho e em constante crescimento acarreta.

A vantagem de investir em temas como a ilustração e o design português, por comparação às coleções de brinquedos e dinossauros, é que lhe permitem atravessar a fronteira entre o privado e o público através da produção de conhecimento e catalogação dos objetos. De certa forma é essa partilha que mantém a sua coleção real e lhe permite justificar o enorme investimento, emocional e financeiro.

Aqui encontramos coleções dentro da coleção e os números de exemplares são facilmente assombrosos. Os planos para a sua divulgação são múltiplos: além da *Coleção D* e participações em exposições e livros, Jorge Silva planeia uma biblioteca digital com foco nos aspectos visuais onde, no futuro, a sua coleção esteja indexada e possa ser pesquisada, e mais brevemente uma coleção de livros com a editora Abysmo sobre a sua coleção, seguindo o exemplo da Tinta-da-China com a coleção *Ephemera* de Pacheco Pereira. O primeiro livro da coleção de Jorge Silva prevê-se que seja sobre publicidade ilustrada.

As coleções dentro da coleção poderiam facilmente tornar-se numa Biblioteca de Babel, mas dentro dessa pluralidade Jorge Silva consegue, com a ajuda das pessoas que com ele trabalham no *atelier*, uma organização própria e muito visual. Enquanto conversávamos mostra-me a aplicação que tem no telemóvel que lhe permite aceder aos itens digitalizados, numerados e seriados da sua coleção. As categorias desdobram-se como um castelo, livros de A a Z, fascículos, guias e catálogos, almanaques, revistas de A a E, revistas de F a J, revistas de L a Z, revistas de bordados, revistas infanto-juvenis, banda desenhada, humor, jornais, partituras, postais, folhetos e brochuras, papéis de prateleira, caixas e carteiras de fósforos, postais, cadernos escolares, rótulos de hotel, selos, discos, ex-libris. E a lista continuará, e em cada categoria, salvo algumas exceções, os exemplares serão centenas ou milhares. Perante esta escala talvez possamos dizer que é por a sua coleção contaminar o espaço do design e do *atelier* que Jorge Silva não se afoga nela.

O conhecimento produzido em torno da coleção faz parte do seu modo de crescimento, tal como em José Bártolo, é o objetivo de reunir conteúdo, neste caso para livros da *Coleção D*, sobretudo, que leva Jorge Silva a procurar séries de objetos mais específicas. É num aspecto particular dessa procura — os espólios — que ele mais encontra dificuldade. Como já mencionámos no primeiro capítulo, é tendência em Portugal que os espólios não encontrem o mercado, que permaneçam na família ou sejam passados para parceiros profissionais próximos e mais novos. Falamos aqui de espólios cujo valor é reconhecido. O que Jorge Silva tenta fazer, muitas vezes, é encontrar o trabalho de designers e ilustradores que não fazem parte dessa lista de nomes mais sonantes. O resultado é esbarrar com a disfuncionalidade das famílias e chegar repetidamente a becos sem saída, ora por falta de resposta, ora porque o espólio se perde no pouco interesse dos seus herdeiros.

Apesar dessas dificuldades, é o próprio Jorge Silva que sente uma certa responsabilidade de partilha da sua coleção. Explica-me que, num país pequeno e num meio pequeno como o design, com poucos recursos, a maior parte dos colecionadores são professores e designers, comprando tempo entre as três

actividades, por isso é natural — e quase necessário — que sejam eles mesmos, no seu meio, a produzir conhecimento sobre os seus objetos. Jorge Silva entende isto como uma reacção natural à escala do coleccionismo em design gráfico e à sobreposição da coleção com a profissão.

A coleção de Jorge Silva pode ser classificada como sistemática (ainda que com alguns elementos de *souvenir* como a coleção de gatos de madeira, a coleção de brinquedos, outras mais antigas e já abandonadas como a de caricas, e mesmo a coleção de selos), consciente, horizontal e estruturada. A classificação de horizontal, apesar de a maior parte da coleção estar guardada num único espaço, deve-se à expansão da mesma à casa e ao escritório, às publicações, entre outras. O que gostávamos que se retivesse do caso da coleção de Jorge Silva é, em primeiro lugar, a sua atitude conscienciosa perante a coleção, os seus sucessos e os seus males, depois, a grande escala do seu empreendimento e a sua aparência de polvo com múltiplas categorias e dezenas de milhares de objetos, por fim a responsabilidade que assume na sua partilha. É também característica a aplicação que foi feita de propósito para ajudar no crescimento da coleção, apesar de parecer nascer naturalmente do modesto registo de Jorge Silva da sua própria coleção e de no início ser em papel (e até deixar de ser justificável imprimir tal quantidade de páginas), tira partido das valências e da posição de Jorge Silva como diretor do seu *atelier* de design. Da mesma forma a imagem infinita que a coleção, a forma repentina como às vezes cresce e se desdobra são muito próprias, exemplificadas pela descrição do encontro com uma coleção de autocolantes:

Esta coleção é impossível acabar, primeiro porque o tipo de coisas que eu coleciono não estão catalogadas, portanto não se consegue imaginar o que é que existe ao todo. E depois porque pela própria pressão da coleção, da inércia desta coleção, eu vou abrindo cada vez mais rubricas que inicialmente não considerava. Da ilustração, do design gráfico... Os autocolantes, por exemplo, eu não colecionava autocolantes porque era uma coleção que eu sabia que ia demorar muitos anos a fazer, ia estar a apanhar um aqui outro ali, mas a certa altura alguém me telefona e diz, tenho uma coleção da minha mãe que são para aí 20000 autocolantes, queres comprar? Ou compras tu ou compra o Pacheco Pereira. Ela mostrou-me o que era, uma amiga minha ilustradora, eu disse, nem penses em telefonar ao Pacheco Pereira, eu fico com isso. De repente ganhei uma coleção de autocolantes, 20000 exemplares do céu.

3.2.3. José Bártolo

A coleção de José Bártolo é um organismo que vamos conhecendo e que aos poucos vai aparecendo a público, como um jardim arquitectado para que flores e plantas apareçam com o decorrer dos anos, quando for o seu momento oportuno. Pensar em José Bártolo como o arquitecto de uma coleção é uma boa forma de compreender a sua visão em relação a ela — estudada, pensada e planeada com foco — no entanto é difícil não percebermos a existência de outra camada na relação deste colecionador com os seus objetos — íntima, familiar, quase obsessiva.

Sendo o professor José Bártolo o orientador desta dissertação de mestrado, estamos perante um caso de estudo que de antemão conhece o processo do trabalho desenvolvido e está a par daquilo que está a ser escrito, pensado e concluído. A coleção de José Bártolo é tratada da mesma forma que os outros casos de estudo, mas é importante referir que a relação entrevistador-entrevistado é simultânea à de orientando-orientador.

Esta coleção é vizinha do seu colecionador — vive no escritório ao lado da casa de José Bártolo. Encontrámo-nos em sua casa no final do verão mas não visitámos a coleção completa. Na sala, em sua casa num andar em Matosinhos, vemos uma espécie de primeiro nível da coleção, estantes que cobrem quase na totalidade duas paredes, carregadas de livros, alguns arrumados na horizontal por cima dos livros dispostos nas estantes, a definitiva marca do bibliómano. Do lado oposto, junto à janela, uma vitrine mostra vários pequenos objetos. Durante a entrevista as suas respostas parecem mais organizadas do que as minhas perguntas, há uma atitude muito conscienciosa em relação ao universo das coleções — notamos no seu discurso vários pontos que abordamos na *Contextualização* desta dissertação, incluindo a noção de tempo dentro da coleção e a postura claramente sistemática como colecionador.

A coleção de Bártolo não tem data de nascimento conhecida. Lembra-se, desde sempre, de gostar de colecionar e guardar objetos impressos e entende que, algures durante a adolescência, esse critério tornou-se mais consciente. No entanto já nesta altura colecionava para usar os objetos, para os visitar com o seu próprio tempo. Atribui à coleção no estado que hoje conhecemos cerca de 10 ou 12 anos — altura em que coincide com o ano em que iniciou o blog Reactor. Ao conjunto de objetos impressos que já tinha dos anos 80 e 90, por ter guardado de forma recorrente conforme iam aparecendo, foram-se juntando artefactos procurados conscientemente e dessa consciência nasce a coleção que hoje conhecemos, que cresceu exponencialmente durante a última década. Bártolo aponta como início oficial da coleção que hoje conhecemos como 2004 ou 2005 quando começa a comprar de forma mais constante itens do que viria a ser o primeiro tema da sua coleção ligada ao design gráfico. Distingue três temas principais na sua coleção, por ordem cronológica: o primeiro começa nos catálogos das representações de Portugal no estrangeiro e passa para publicações do Estado Novo, principalmente do Secretariado da Propaganda Nacional, mais tarde Secretariado Nacional de Informação (SPN/SNI), o segundo foco são publicações periódicas, sobretudo portuguesas como *A Paródia* ou a *Almanaque*, o terceiro, mais recente, ligado à reflexão disciplinar do design e a sua história, onde se incluem catálogos, várias publicações, cartazes, *ephemera*, e mesmo espólios de designers e diários gráficos. Sobre este terceiro tema explica:

Está já directamente ligado com uma cultura do design e com uma preocupação em pensar disciplinarmente o design e em o promover, o divulgar, o expor, comercializar, e aí tenho coisas bastante diversificadas, desde os catálogos também, das exposições, e acho que tenho praticamente todos aqueles importantes.

Como acontece na maior parte das coleções quando o colecionador se mantém ativo, alguns objetos são encontrados por acaso, alguns são comprados em alfarrabistas que já fazem parte da rede de contactos, outros, no entanto, como falamos de coleções de design gráfico, um tema que não é dos mais populares entre colecionadores em Portugal, são verdadeiras *operações forenses*, como o próprio Bártolo define, de procura de herdeiros, colecionadores ou vendedores privados que os tenham na sua posse, tratam-se de objetos mantidos fora do mercado, oferecidos ou comprados através do contacto (e mais frequentemente da relação de amizade) entre o colecionador e o designer, como acontece no caso da coleção de Bártolo com alguns cartazes de João Machado, os diários gráficos de Luís Miguel Castro ou partes do arquivo processual de José Brandão.

Esta é uma coleção que luta por ultrapassar o estatuto de mero capricho num processo que funciona em dois sentidos: primeiro, a investigação como o maior motor temático (e simultaneamente o melhor combustível) para a coleção de José Bártolo, a exposição *Almanaque — Uma História do Design Português em Revista*, por exemplo, motivou a aquisição de mais números da revista, não só vários que ainda não tinha como alguns repetidos em melhor estado para expor. Segundo, a coleção como impulsionadora da investigação e produção de conhecimento, sendo esta a principal motivação que José Bártolo aponta para colecionar — a criação de um arquivo que possa ter na sua posse, que lhe permita tempo para ver e rever os objetos, sem restrições de horários ou acesso, tempo para folhear, tocar, estudar os objetos, e dessa demora conseguir produzir conhecimento sobre eles, um processo lento mas entusiasmante de *acordar a história* em cada artefacto através da investigação.

A coleção destaca-se por se intersectar com a esfera pública em ocasiões recorrentes. De vários casos, os mais paradigmáticos talvez sejam as reproduções impressas na *Coleção Design Português* e a exposição *Desejo, Tensão, Transição*¹. Esta presença deve-se não só à riqueza da coleção como à habilidade do seu colecionador, José Bártolo, de se manter, desde há alguns anos, no epicentro dos acontecimentos relacionados com a historiografia do design português e a sua exposição. Em certa medida, esta presença vincada de alguém que não vem do contexto do design mas antes da filosofia é uma das razões possíveis para este novo fôlego na disciplina. Bártolo assume, no que toca à sua coleção, um dever de partilha, mas não uma partilha imediata, antes uma divulgação simultânea dos objetos gráficos com o estudo e reflexão que deles advém.

Ao contrário de outros entrevistados, quando confrontado com a questão sobre se há intenção de a coleção vir a ser pública um dia, a resposta é imediata e positiva, *Há sim. Mas não há planos muito definidos, diz-me, há possibilidades*. Volta depois a sublinhar, para concluir, que o que importa é que exista produção de conhecimento sobre os objetos.

Esta aparenta ser a coleção mais sistemática que encontrámos no decorrer da nossa investigação e isso pode induzir-nos no erro de pensar que é por isso aquela que demonstra menos intimidade com o colecionador. Pelo contrário, a relação de José Bártolo com os seus objetos parece ser tão próxima e profunda

¹ Ambos os casos também com participação de objetos da coleção de Jorge Silva.

que se torna realmente cautelosa. Ao contrário de outros colecionadores cuja coleção, apesar de menos partilhada, parece estar aberta e emocionalmente mais leve, em José Bártolo percebemos que aquele conjunto de artefactos são o seu dedicado arquivo e, em última instância, a sua obra.

A obsessão pelo arquivo, pelo registo do tempo, pode fazer sentir que é um trabalho sobretudo egocêntrico quando vemos o nome do colecionador em todas as publicações, exposições, num caso (o da *Coleção Designers Portugueses*, quando surge como coordenador e autor no mesmo livro) com duas notas biográficas na mesma publicação. É dicotómico, se por um lado pode parecer um culto do ego (que, como vimos no capítulo anterior, não é algo estranho ao universo da coleções) por outro, havendo uma forte componente de partilha e disponibilização dos artefactos da coleção, há uma faceta relevante de altruísmo e cooperação. Cada um na sua opinião entenderá para que lado pesa mais o prato da balança.

Conseguindo José Bártolo no futuro construir uma casa pública para a sua coleção de design gráfico, este pode ser um passo decisivo para que outros colecionadores e coleções, como guiados por um farol (menos político e mais especializado), se juntem. Como em muitas áreas disciplinares, um dos calcanhars de Aquiles do design gráfico (ampliado pelo pequeno universo dos seus profissionais) é, a meu ver, a falta de diálogo, cooperação e confiança, o que é, na sua génese, um problema de gestão de interesses e egos. Aponto essa dinâmica deficiente para não conseguirmos ter iniciativas e instituições mais eficientes (geográfica e temporalmente) no que toca a preservar, divulgar e apoiar a memória gráfica e os seus colecionadores. Como em muitas áreas disciplinares dependerá de cada um e do seu grau de cepticismo se algum dia esta dinâmica será diferente.

A coleção de José Bártolo é sistemática, consciente, horizontal e estruturada, o que significa que é o exemplo de coleção preparada para ser partilhada. O valorização que faz do arquivo e a forma recorrente como trabalha em partes da sua coleção fazem dele, hoje, uma figura incontornável na historiografia do design gráfico português.

3.2.4. Nuno Coelho

Encontrei-me com Nuno Coelho na Casa dos Crivos, no centro de Braga, aquando a exposição que ele apresentava dedicada à história da Fábrica de Perfumaria e Saboaria Confiança. Esta era uma exposição particular que convidava à interacção como modelo de pesquisa — em cada um dos andares, um dos módulos expositivos com dezenas de rótulos de sabonetes que pertencem à coleção de Nuno Coelho, ocupando o espaço de cada andar como grandes baleias azuis num museu de História Natural; em volta nas paredes, fotografias da história da fábrica (dos anos 60 aos 90, de festas de Natal, visita de figuras ilustres, entre outros momentos) povoadas de rostos que pediam para serem identificados, e, identificando, podíamos (e devíamos) mesmo fazê-lo, escrevendo num *post-it* em forma de seta o nome e colando-o por cima. Mais uma peça do *puzzle* da história da Confiança. Este era (é) um trabalho de investigação comunitário, o

da reconstrução da história da Confiança por quem a quer ouvir e por quem a souber contar.

Nuno chegou pouco depois das quatro da tarde, o que me deu tempo para ver a exposição com cuidado. Apesar de a inauguração já ter acontecido era naquele fim de tarde de abril, que acontecia a primeira de duas tertúlias que Nuno estava a organizar sobre a fábrica Confiança.

Logo no início da nossa conversa, que não ficou gravado, mostrou-me um livro que tinha acabado de comprar e que já procurava há muito, muito tempo: tratava-se de um relato, em prosa, de uma visita à fábrica da Confiança nos anos 20², como um conto de jornalista em que o autor encontra e conversa com pessoas na fábrica, conta o que vê e intercala tudo isto com fotografias da época da Confiança. Com uma felicidade compreensível de colecionador satisfeito, falou-me como já estava preparado para gastar muito dinheiro naquele livro, todo o que fosse preciso para o ter, até que o encontrou *online*, barato, perdido. E agora estava ali, nas nossas mãos.

Nuno encontrou a Confiança como se fazem bons amigos: uma série de acontecimentos aparentemente não relacionados levou a que se encontrassem, que se conhecessem e que se tornassem inseparáveis. Essa série de acontecimentos começa com uma modesta coleção de embalagens antigas portuguesas, em especial embalagens de produtos descontinuados, deixando a questão no ar sobre o porquê destas marcas nunca terem sentido necessidade de um *redesign*. Nesta coleção começa também a incluir embalagens estrangeiras e esbarra com o livro *SED — Stunning Eastern Design*, publicado pela Taschen em 1990, sobre o design na antiga República Democrática da Alemanha e os seus objetos. Na véspera da queda do muro de Berlim, Matthias Dietz e o amigo Christian Habernoll correram à Alemanha de Leste para resgatar o máximo possível de objetos que veriam o seu fim com o comércio livre de bens. A sua coleção está depositada em Leipzig, no Museu da História da República Federal da Alemanha.

Depois, mais tarde, visita a exposição *Low Budget — Objetos do quotidiano* no CCB em Lisboa em 1997, de Matthias Dietz e Mats Theselius. A ideia para *Low Budget* tinha origem na coleção mencionada anteriormente, mas era estendida geograficamente. Os produtos em exposição foram seleccionados pela sua capacidade *sedutora* e de produzir uma certa nostalgia. Eram objetos simples e anónimos, mundanos, que, assim retirados do contexto, ganhavam uma nova leitura (Coelho, 2013 p. 308). Matthias Dietz confessou, em 2005, a Nuno Coelho que na exposição (que já tinha passado por outras cidades) em Lisboa tinha sido subvertido o conceito, tendo os organizadores convidado vários designers portugueses para escolher e interpretar um objeto, o foco do trabalho era assim transportado dos objetos para as pessoas e o conceito dos objetos simples, económicos e anónimos ficou comprometido.

Em *Low Budget* encontrávamos um módulo expositivo de Mats Theselius com o nome de *Estante de iguarias dos sonhos de Bengt e Elisabeth* (o nome proveniente de um casal conhecido do autor que organizava as suas especiarias por ordem alfabética). Aí misturavam-se produtos de vários países, numa coleção

de embalagens heterogénea mas cuja unidade — pela simplicidade, economia e anonimato do seu design — era inegável. Foi particularmente este módulo que despertou em Nuno Coelho o interesse em procurar produtos portugueses que pudessem fazer parte desta estante de iguarias.

Nuno aponta esta exposição como o momento em que começa a sua coleção, como me descreve em entrevista:

A seguir à exposição havia aquela loja [do museu], e então aí comecei a comprar embalagens, assim mesmo, ah, ok, vou fazer uma coleção das embalagens antigas portuguesas. Não só portuguesas, porque também depois quando eu comecei a viajar comecei a estar atento ao design que havia em outros países.

Enquanto estudante na Faculdade de Belas-Artes começou a desenvolver interesse pelo tema da embalagem e em 1999 escreveu um texto para uma cadeira teórica que, em retrospectiva, significou o ponto de partida da sua investigação. Esse texto viria a acompanhar a exposição pública da sua coleção de embalagens nos Maus Hábitos em 2003. Os Maus Hábitos inauguravam uma exposição dedicada a uma série de não-artistas (designers, arquitectos, entre outros), e a Nuno tinha sido concedida uma sala inteira. A sua coleção de embalagens (com grande foco para embalagens de produtos descontinuados e/ou que tinham deixado de circular sem terem sido redesenhadas) foi o passo natural, bebendo inspiração em *Low Budget* de alguns anos anteriores.

A exposição, chamada *Undesign*, teve um eco inesperado nos *media*: jornais e televisão dedicaram às três prateleiras cheias de produtos vários minutos e linhas do seu espaço e Nuno percebeu que era ali que estava a investigação que ele devia seguir. Descobrir o porquê destes produtos nunca terem sentido a necessidade de um *redesign*, de uma adaptação, historiografá-los e compreendê-los além da fina camada de papel, plástico, metal que os desenhava.

Undesign acaba por ter também um eco muito claro no resto da sua vida profissional: é um amigo que visita a exposição e encontra entre as prateleiras um produto da Fábrica de Saboaria e Perfumaria Confiança que lhe diz ter um contacto na fábrica. Nuno já ansiava por conhecer mais sobre a Confiança, mas não era fácil entrar. Através desse contacto, pouco tempo depois estava nos armazéns da Confiança entre milhares de rótulos de papel que iam ser deitados fora.

Na altura a preparar a investigação para mestrado (que acabou por se transformar em doutoramento), Nuno conheceu a Confiança em processo de transferência. Nessa mudança, apesar de guardarem os antigos frascos de vidro e peças de bronze que estavam em arquivo, os administradores da fábrica iam optar por deixar para trás (e consequentemente no lixo) tudo o que era papel e sabonetes, *sticks* de barba e outros produtos que já não fossem destinados a ser vendidos. Não havia valor material ali.

Assim, no espaço de quatro meses, Nuno visitou a Confiança uma vez por semana e dedicou grande parte do tempo a seriar os diferentes rótulos e produtos que encontrou, seleccionando todos aqueles que eram diferentes. Desses cerca de 950 diferentes guardou alguns exemplares de cada um, tal como fez com os produtos já embalados. Essa coleção monumental foi carregada e transportada

para sua casa no último dia de visita à antiga fábrica da Confiança. Depois, as portas fecharam-se.

O seu projeto de doutoramento debruça-se não só sobre a componente teórica e de recolha desses rótulos mas sobre a sua conversão digital e tratamento da imagem. Um dos resultados desse trabalho de identificação e tratamento dos rótulos foi a aliança estabelecida, com o Nuno por intermediário, entre *A Vida Portuguesa* e a Confiança. A venda de produtos com embalagens antigas — e acima do seu preço comercial — foi um dos passos mais importantes, senão o mais importante, para que a administração da fábrica ficasse convencida do seu valor patrimonial e gráfico.

A coleção de Nuno Coelho começou por ser não só de rótulos mas também de produtos que encontrou no armazém da fábrica, como me explica:

Isto [que vemos na exposição na Casa dos Crivos] são rótulos que são es-palmados, mas depois tenho cerca de 300 produtos diferentes embalados, com o produto lá dentro. Têm mais volume, são sabonetes, perfumes, sticks para a barba... E isto é só sobre a Confiança porque depois tenho toda a minha coleção [de outras embalagens].

Mais tarde enveredou depois especificamente pela Confiança, é hoje cada vez mais uma coleção dedicada exclusivamente à fábrica (ou pelo menos é-o o seu tempo), sem dúvida por causa da investigação de doutoramento e do contacto que esta exigiu com a fábrica e com as suas pessoas. O que é mais interessante no atual processo de colecionar de Nuno é a variedade de objetos que ele lhe retorna: não estamos mais a falar unicamente de rótulos e embalagens, mas de fotografias, experiências, relatos, pessoas, objetos físicos e tudo aquilo que ajuda a formar a imagem completa da história da Fábrica de Saboaria e Perfumaria Confiança. Na tarde em que nos encontramos na Casa dos Crivos acontecia a primeira de duas tertúlias dedicadas à fábrica, ou mais concretamente à memória dela e à partilha de memórias dela.

Não éramos muitos no auditório. Como pano de fundo passava um *slideshow* das fotografias que também podíamos ver na exposição e de vez em quando alguém identificava alguém nelas, em voz alta. Nuno tomava notas num pequeno caderno, cada palavra completando a memória da Confiança. Um dos presentes tinha sido caixeiro-viajante da Confiança e além de afirmar orgulhosamente as centenas de clientes que tinha na empresa e a facilidade com que vendia o produto, tinha guardado a caixa original do mostruário dos sabonetes — que se usava para propor a clientes, particularmente hotéis, que pretendessem ter o seu sabonete personalizado — uma caixa preta com várias prateleiras e forrada a tecido. Este caixeiro-viajante, contudo, dizia-se tão eficaz que raramente precisara de tirar o mostruário do carro.

Estava também presente o tipógrafo da Confiança e impressor de grande parte dos rótulos da coleção de Nuno; quando chegou cumprimentou-o afavelmente, como a um familiar. Mais tarde, numa segunda gravação, a entrevista seria interrompida por uma senhora que vinha entregar a Nuno Coelho uma fotografia que encontrara em casa — era semelhante a uma das que se viam nas paredes, mas parecia ter sido tirada segundos antes e por isso entre os quatro

rostos que se viam na fotografia exposta, dado um subtil movimento para a esquerda de um dos protagonistas, aparecia um quinto (o familiar da senhora que lhe entregava a fotografia).

A coleção de Nuno parece aumentar com esta partilha. Parece, até, que a coleção não é mais unicamente dele mas antes um projeto da comunidade da Confiança da qual ele é os braços da acção. Nas suas palavras, o objetivo é construir um espólio museológico da Fábrica de Saboaria e Perfumaria Confiança. Prevê-se que esse espólio tenha lugar num futuro museu da memória da Confiança, ou museu da Indústria (ainda não confirmado) agora que a Câmara Municipal de Braga comprou o antigo edifício da fábrica. Até à concretização real de qualquer um destes projetos, o papel de Nuno é sobretudo ativo: aquilo que encontra, guarda, o que não encontra, procura, encontra, guarda. A sua postura de colecionador é profundamente marcada pela perspectiva de uma partilha futura dessa coleção (pelo menos no que diz respeito ao material relacionado com a Confiança, que significa a maior parte). *Não me importo de investir sabendo que há um futuro para isto, que não vai ficar apenas arrumado num canto*, diz-me em jeito de conclusão da nossa entrevista. É que neste momento é exactamente isso que se passa: a coleção de Nuno está arrumada em caixas, acondicionadas o melhor possível em sua casa. Mas não é uma organização propositada, como o próprio nota, são circunstâncias que deixam os produtos e os rótulos vulneráveis a estragos, a humidade, a acidentes. A coleção do Nuno vive uma espera pelo seu devido lugar.

O que faz da coleção de Nuno um estudo de caso particular é a sua pluralidade. Como falávamos em cima, não se trata mais de uma coleção de rótulos mas uma coleção da memória da Fábrica de Saboaria e Perfumaria Confiança e essa é uma memória diversificada, feita de experiências, pessoas, tempo e espaço. A memória — e a sua fronteira colectiva e privada — é um fator importante na constituição desta coleção. O trabalho de Nuno tem um certo sentimento de emergência, como se a sua procura por artefactos e memórias relativas à Confiança fosse cada vez mais uma corrida contra o tempo, seja porque as pessoas que viveram os tempos áureos da fábrica em primeira mão estão a desaparecer, seja porque o próprio património desaparece de dia para dia. Além disso, à medida que avança na sua escavação, Nuno tem cada vez mais dificuldade em encontrar material novo. O livro que nos mostrava no início da entrevista é uma excepção à regra. Tratando-se de um tema tão específico a sua coleção (especialmente no que toca a objetos físicos) começa a acusar escassez de novos itens (talvez por isso se esteja a debruçar cada vez mais sobre a memória dos trabalhadores e da vida na fábrica, como acontece na exposição da Casa dos Crivos).

Na observação final, o rótulo de um sabonete é tão complementar e essencial na memória da Confiança como a história do primeiro dia de trabalho do seu tipógrafo — é o registo desses elementos muito mais efémeros e frágeis do que qualquer objeto de design gráfico que torna a coleção do Nuno Coelho sobre a Confiança um trabalho tão especial.

Podemos classificar a coleção de Nuno Coelho como sistemática, consciente, horizontal e não estruturada. Esta última característica deve-se sobretudo à co-

leção não estar disposta nem organizada senão no trabalho de digitalização dos rótulos que foi feito para o doutoramento. Os objetos gráficos em si estão numa situação de espera por um espaço que lhes permita estar expostos. Esta coleção é indubitavelmente sistemática não só pela sua opção, como colecionador, em ficar com apenas dois ou três exemplares de cada rótulo diferente, sinónimo de uma abordagem racional, como pela estreita ligação da coleção com o seu trabalho, que faz dela produto de uma reflexão mais do que de um impulso.

3.2.5. *Pedro Carvalho de Almeida*

Pedro Carvalho de Almeida foi um dos convidados para coordenar um dos dois *workshops* que tivemos no segundo ano de mestrado. O objetivo do *workshop* era construir mapas mentais e esquematizar a investigação a partir da questão orientadora, encontrada no *workshop* anterior com Russel Bestley. Na altura, em janeiro de 2016, a perspectiva de Pedro sobre o trabalho que eu estava a tentar começar era que a parte que eu sugeria como *Enquadramento* (o estado da arte da investigação em História do Design e o levantamento de iniciativas) daria um tema de dissertação por si só — havia muito para fazer.

Não surpreendentemente a sua opinião revelou-se correcta e foi nesse capítulo que mais senti dificuldades em conseguir informação, articulá-la e apresentá-la de forma clara, sem enumerações excessivas e tendo em conta que é apenas o enquadramento do trabalho.

Encontrámo-nos no seu *atelier*, no Porto. Na parede estava o quadro impressionante que já nos tinha apresentado em *slide* na altura do *workshop* de mestrado, um conjunto de imagens e texto escrito à mão em letras muito pequenas, explicitando e comparando informação sobre as sapatilhas Sanjo, o seu contexto e características. Em cima à direita, algumas caixas de sapatos.

A conversa fez-se enquanto tomávamos café. Pedro tinha várias notas acerca das respostas que queria deixar em gravação. Da sua forma metódica a entrevista já estava organizada antes mesmo de eu formular qualquer questão. Passando de um ponto para o outro, respondendo às perguntas que eu tinha delineado, discursou estruturadamente sobre a sua coleção, o início, o presente, as suas partes. Ficou por falar neste encontro sobre o futuro da sua coleção, ainda que várias partes da sua entrevista conseguem levar-nos a tirar algumas conclusões acerca de possíveis planos.

A sua coleção divide-se em quatro áreas, cronologicamente apresentadas: as sapatilhas Sanjo e elementos em seu redor, as Cortebel, outras marcas de sapatilhas portuguesas e, por fim, trabalhos de arqueologia de marca desenvolvidos pelos alunos.

Pedro Almeida aponta o momento exacto que desperta o seu interesse pelas Sanjo:

Eu começo a ter um interesse particular pelas Sanjo por uma questão emocional, quando era miúdo, aí por volta dos 10 anos, quando sou confrontado com a primeira embalagem, as primeiras sapatilhas. Foi a questão das cores, das texturas,

dos materiais, do cheiro, dos próprios grafismos... E tenho hoje uma caixa com umas sapatilhas idênticas àquelas que me bateram forte quando eu era miúdo. Consegui até dois pares numa sapataria aqui no Infante que já não existe.

Descreve-me o seu percurso no envolvimento com a marca. À semelhança de Nuno Coelho, é quando começa a fazer o trabalho de mestrado que começa a aprofundar o tema e a vê-lo com mais seriedade, decide procurar a Sanjo:

Começo a trabalhar mesmo a sério na questão das Sanjo quando no meu mestrado em 2002/2003 e começo a visitar as minhas memórias antigas e a questionar-me do que é que seria da Sanjo e em que estado é que ela estaria. O que eu vou encontrar nessa altura é uma marca já muito desvirtuada com outro tipo de referências e de modelos, desenhos copiados de outras marcas, incluindo até o próprio registo gráfico da marca inscrito nas sapatilhas, que antes era um círculo na zona dos tornozelos, passa a deixar de ser apenas isso e passa a ter semelhanças com puma, com nike, com converse, como se a própria marca quisesse dizer, nós fazemos tão bem como os outros. Houve esse desvirtuar das características que faziam da sanjo uma marca muito própria e única e diferente daquilo que existia.

Assim no início da década de 2000, que começa à procura de sapatilhas Sanjo com, como descreve, uma expectativa pouco animadora, no entanto como me diz, neste momento tem mais de 300 e tal pares de sapatilhas Sanjo originais, das diferentes épocas, que em conjunto nos ajudam a perceber os momentos de transformação da marca, as fases por que passou”. É o avanço dessa coleção que motiva também a sua tese de doutoramento defendida em 2012 *Brand Archives: The rescuing of locally specific brand imagery as a graphic design response to the globalization of visual identity*. É a Sanjo que forma o caso de estudo central e é a sua coleção que resulta depois numa exposição na *Central Saint Martins College of Arts and Design*. A coleção da Sanjo teve no total quatro exposições em Londres e algumas dezenas de apresentações na Europa, EUA, e Austrália em contexto académico e científico.

À primeira vista a sua motivação para colecionar é sentimental, criado no subconsciente pelo par de sapatilhas Sanjo que recebeu quando era criança e que mais tarde o leva a procurar em adulto o paradeiro da marca. Depois percebemos que muito do que o move é a constituição do arquivo (neste caso da Sanjo e de outras marcas de sapatilhas portuguesas) e de arqueologia da marca, como ele próprio denomina o processo. Pedro Almeida foi o colecionador que mencionou mais frequentemente os aspectos técnicos dos seus objetos (materiais, processo de fabrico, circunstâncias) e de como essas características o atraíam para eles. Descreve o início e o despertar da sua coleção para as Sanjo como um (...) ponto de partida, tem esta componente emocional por um lado, que vem da infância, e por outro tem esta preocupação da relação entre aquilo que é o design e a própria indústria portuguesa e aquilo que é também a relação entre a indústria portuguesa e o seu contexto.

A meio da entrevista há uma pequena pausa quando Pedro se levanta em so-

bressalto e dá um passo em direcção à rua. Depois volta a sentar-se e explica-me, *às vezes faço isto, acho que vi umas Sanjo nos pés de alguém*. Esse parece-nos um momento quase caricatural do colecionador: sempre atento.

A extensão da coleção de Pedro às Cortebel e outras marcas de sapatilhas portuguesas é a materialização do fenómeno que descrevemos no capítulo anterior, uma reacção do colecionador que quer evitar o fim da coleção. Dessas sapatilhas diz-me, além das Sanjo e das Cortebel, hoje tenho reunidos exemplos de marcas de sapatilhas com embalagens, os produtos e alguns suportes de comunicação como brindes, calendários, porta-chaves, esse tipo de objetos. Tenho cerca de 30 marcas de sapatilhas dos anos 70 aos anos 90. Da mesma maneira, e se calhar de forma mais curiosa, a criação de uma coleção a partir de trabalho desenvolvido pelos alunos numa das suas disciplinas na Universidade de Aveiro leva o assunto a outro patamar: o colecionador provoca a criação dos objetos colecionados sem, no entanto, os criar ele mesmo. Assim, este pequeno núcleo de objetos parece não encaixar em nenhuma categoria que tenhamos definido para objetos colecionáveis senão talvez como uma espécie de mecenato subvertido (porque não existe patrocínio envolvido mas o objetivo final oficial é o desenvolvimento do aluno como designer e pensador).

A característica mais marcante na coleção de Pedro Almeida é o método. Desde a aquisição dos objetos à sua apresentação parece haver uma linha de pensamento minuciosamente calculada. Mais importante, o processo de criação desta coleção (sobretudo no que diz respeito à Sanjo) é registado sistematicamente — o mais interessante e curioso parece ser que o objetivo não é só documental mas também estético. De certa forma é como se estes esquemas e gráficos fossem o produto de uma pessoa híbrida entre o colecionador e o designer, como se o trabalho de Pedro Almeida como designer fosse inevitavelmente influenciado pelo colecionador que há nele. Voltamos assim ao aspecto colecionador-produtor.

A coleção de Pedro Almeida pode ser classificada como sistemática, consciente, horizontal e estruturada. Arriscamo-nos a classificar a última parte da coleção (os trabalhos dos alunos) como souvenir. Quando Pedro Almeida apresenta a sua coleção completa (*A minha coleção tem quatro partes, a Sanjo, a Cortebel, marcas portuguesas de sapatilhas dos anos 70, 80, 90 e depois o núcleo de marcas portuguesas do período do Estado Novo reconstituídos graficamente pelos alunos*) podemos fazer essa separação em dois, as sapatilhas de um lado, os trabalhos dos alunos do outro, embora o tema central de ambos sejam as marcas antigas portuguesas, quando estes trabalhos são incentivados pelo próprio a aquisição dos objetos colecionáveis, e conseqüentemente a sua essência, são diferentes. Quanto à metade da coleção que diz respeito às sapatilhas, acaba por não ser apenas uma coleção de Sanjo, Cortebel e sapatilhas mas uma coleção que inclui todos esses objetos, *memorabilia* do seu universo gráfico e comercial e, no presente, o trabalho documental e gráfico que o colecionador desenvolve sobre eles. A coleção e o grafismo produzido sobre ela estão em simbiose neste caso de estudo, achamos até que a coleção os absorve e que, num futuro longínquo, uma coleção de Sanjo só estará realmente completa com os esquemas metodicamente desenhados de Pedro Carvalho de Almeida.

3.2.6. Rita Múrias & Paulo Barata

Apesar de o nome deste caso de estudo referir uma dupla, encontrei-me apenas com Rita Múrias no seu espaço de armazém da coleção em Arroios durante a minha primeira visita a Lisboa. Passava pouco do meio-dia quando Rita chegou. Quando a porta do armazém se abre somos confrontados pela quantidade de letreiros, néon e outros, que por lá estão espalhados. Digo espalhados porque à data do nosso encontro pouco tempo tinha passado desde a exposição dos letreiros em parceria com o CCP (Clube dos Criativos de Portugal, uma espécie de *preview* do que viria a expôr-se no MUDE), pelo que o armazém não se encontrava no seu habitual estado de organização. Depois, com alguma atenção, reparámos na escala e automaticamente o nosso olhar é preso pelo enorme letreiro original do Hotel Ritz, cada letra de 2.5m de altura, encostadas sem cerimónias à parede logo em frente à porta. Não é difícil percebermos que a coleção tomou conta do espaço, mais tarde Rita contar-me-ia que inicialmente aquele era o seu local de trabalho, o escritório pessoal, mas que aos poucos, sem planearem, a coleção foi crescendo e agora têm falta de espaço para que ela esteja disposta como pretendiam. Nós quando começámos aqui com o espaço nunca imaginámos que íamos ter tantos letreiros. Eu trabalhava aqui. *Fui expulsa! Tinha esta parte toda organizada para trabalhar, mas já não dá, não há condições*, diz-me.

Rita Múrias e Paulo Barata são ambos designers de profissão. Interessados em tipografia, começaram por fotografar letreiros curiosos e bonitos que encontravam nas ruas de Lisboa. Depois, percebendo o desaparecimento súbito de alguns, começaram a sua recolha em junho de 2014. *Como designers sempre achámos muita piada ver os letreiros e sempre os comentámos ao andar a pé, especialmente na baixa, e a observação de que eles estavam a desaparecer criou essa ideia de que temos de fazer alguma coisa, porque é uma pena que esse espólio, esse património cultural, desapareça*, dizia Paulo Barata no início de 2015 à Agência Lusa. Na altura vários jornais publicariam a notícia da existência deste par de colecionadores que ambiciona criar um museu do néon em Lisboa como já existe em Berlim ou em Varsóvia.

Esta é uma coleção sistemática mas que demonstra algumas características das coleções de *souvenirs*. Cada néon tem uma história, ou ligada ao seu dono original ou ligada à maneira como foi recuperado pelos novos donos, a Rita e o Paulo. Rita fala-me do letreiro A.Netto Raposo, de uma loja de lãs cuja dona, chamada Alice, era a única mulher comerciante da zona e toda a vida recebeu cartas endereçadas para um inexistente Alberto ou António. Ou o enigmático néon do coelho a guiar um carro.

Os letreiros encontram o seu caminho para a coleção de várias formas. A primeira, e também a mais trabalhosa, é pelo contacto com os comerciantes. Rita e Paulo encontram lojas que tenham letreiros antigos e mantêm-nas debaixo de olho, iniciando o diálogo com o comerciante. É um trabalho difícil e sensível porque se corre o risco de parecer um abutre, rondando a loja à espera do fecho, da falência, da desgraça. Vários comerciantes lhes abrem a porta ao perceber que

o seu objetivo como colecionadores é preservar o letreiro na sua integridade, recuperá-lo até. A sua concorrência, outros caçadores de letreiros, pretendem desmantelá-los e vender letras separadas em lojas de decoração retro, o que, nas palavras de Rita, é só uma questão de tempo até o material ir para o lixo porque *vai deixar de ser moda*.

A par da sua procura pelos letreiros, Paulo e Rita fazem um trabalho quase arqueológico das tipografias e caligrafias utilizadas, encontram fotografias de arquivo, desenhos, catálogos da época, e tentam reconstruir a memória gráfica e técnica associada aos néons. Em relação à tipografia, Rita diz-me:

Na empresa onde eu estava a trabalhar nós tínhamos projetos muito culturais e muito bom gosto sempre na escolha da letra, uma importância enorme na escolha da letra, na legibilidade, e eu acho que há uns anos atrás se eu soubesse que ia gostar de alguns letreiros que estão aqui ia achar que estava senil. (...) Nós cá em Portugal não temos uma grande tradição de desenho de letra, acho eu, tenho a minha opinião, e é tudo meio tosco. Eu acho que é uma característica nossa, portuguesa, esta parte tosca. E quanto mais o letreiro é esquisito mais interesse nós temos.

Depois observamos letras à nossa volta, um til que foge da sua letra, um i que parece a cabeça do *ET* de Steven Spielberg, um A e um G estilizados em largura para ocuparem todo o espaço da fachada, e outros mais fortuitos, menos toscos, sobretudo do Estado Novo. A relação da letra com a técnica também tem histórias interessantes para contar, Rita mostra-me dois letreiros diferentes feitos a partir do mesmo tipo de letra de um catálogo da mecanorma: num deles o néon tinha sido desenhado a partir da letra e depois feita uma chapa de suporte a ele adaptada, no outro era a chapa que tinha sido desenhada a partir da letra e depois criado um néon que nela se ajustasse. São processos inversos e com resultados diferentes.

Encontrar o arquivo é *uma agulha num palheiro*, diz-me, alguns donos dos letreiros têm os desenhos originais, ou fotografias, mas a maior parte perdeu-se. Os próprios letreiros desaparecem todas as semanas. Com frequência os comerciantes têm uma ligação emocional ao letreiro da loja; para alguns isso significa preservá-lo e entregá-los a pessoas como Rita e Paulo, para outros isso significa uma mágoa muito grande e só querem ver-se livres dele o mais rápido possível. Para os comerciantes o letreiro pode significar as dívidas, os problemas, o despejo, não querem sequer encontrar-se com Rita e Paulo, nem vender o letreiro: querem destruir a memória.

Como colecionadores, Rita e Paulo lutam contra esta destruição de memória. Concretamente, pretendem preservar a memória gráfica da cidade de Lisboa (um dia estender o projeto a outras cidades, quando o tempo o permitir), e essa motivação é muito marcada desde o início da sua coleção. O futuro passará por encontrar um lugar onde os letreiros possam ser dispostos da forma que merecem e com a respectiva documentação e arquivo. Idealmente, Paulo e Rita querem restaurar os letreiros e conseguir que todos funcionem, no entanto é um

trabalho muito dispendioso e, ainda que o seu investimento pessoal seja uma constante, há limites difíceis de ultrapassar.

Os maiores problemas a afectar o crescimento (e futuro) da coleção de letreiros de Paulo Barata e Rita Múrias são, portanto, financeiros e burocráticos. Financeiros porque, à medida que a coleção cresce vai requerendo mais espaço e exigindo mais investimento; burocráticos porque a espera de uma licença é indiferente à urgência em continuar a coleção já. Especialmente na Lisboa de hoje, em que o centro ameaça ser uma estância disfarçada de apartamentos e novas lojas, os despejos dos comerciantes mais antigos são uma realidade.

Esta coleção é sistemática, consciente, horizontal e não estruturada. Apesar de os letreiros estarem todos juntos no mesmo local, a coleção não tem uma organização perceptível. Existe um trabalho de fundo de classificação de tipografias, de pesquisa de materiais e desenhos técnicos, mas ele não é incluído como no caso de Nuno Coelho, por exemplo. A coleção de letreiros é pensada, e daí organizada, em função de um projeto futuro que virá a ser um museu ou uma exposição permanente, em função da sua partilha, e isso faz com que ela seja a coleção mais sistemática do ponto de vista de objetivo (o que não deve ser entendido como menos sentimental para os seus colecionadores e a possível interpretação secundária dos letreiros como *souvenirs* é palusível). A escala dos objetos que estão a ser colecionados não facilita a organização e a estruturação da coleção no espaço privado. É por isso, em quase todos os aspectos, um conjunto de objetos feitos para estarem no espaço público.

A coleção de Rita Múrias e Paulo Barata (o Projeto Letreiro Galeria) está em exposição sob o nome Cidade Gráfica. É uma iniciativa do MUDE e podemos ver os letreiros de 25 de novembro 2016 a 18 de março 2017 no Convento da Trindade em Lisboa.

A história do livreiro

Há histórias inacreditáveis que vão contra todas as regras de um livreiro. Por exemplo, um livro antigo, pelo qual ele me pediu um determinado valor, e eu só querer, imagine, metade do livro. Era o que me interessava porque eram folhas e editais impressos pela oficina Álvares Ribeiro. *Tem de perceber que eu só queria isto*, disse-lhe. E ele não tem nada: rasga, rebenta com a encadernação, tira as folhas uma a uma que eu pedi e vende-me. Deu cabo da obra. À minha frente. E ele adora-me, foi à defesa do doutoramento, é um dos livreiros mais conhecidos do país, posso dizer, é excepcional, e fez isso à minha frente... E a primeira vez que eu entrei lá, estava a subir para ir mexer numa zona qualquer, e ele olhou assim para mim: *onde é que vai?* Era a zona privada dele, *olhe onde é que vai? Pode pousar tudo que isso não é para vender*. Foi assim que ele me tratou no primeiro dia.

if a tree falls in a forest and no one is around to hear it does it make a sound

Depois desta breve apresentação dos nossos estudos de caso, passamos para a análise e comparação das suas coleções. Tentaremos usar perguntas orientadoras e expor os seis casos à mesma crítica. A comparação das coleções será feita primeiro pela sua forma (o seu início, a sua construção, a sua relação com o colecionador) e depois pela filosofia do seu colecionador (se é ou não partilhada, se virá um dia a ser mais do que uma coleção privada). Focar-nos-emos no potencial público das coleções e no seu valor para a construção da História do Design Português.

Tratar a dicotomia privado/público nas coleções é um assunto sensível. As coleções privadas são corpos orgânicos, construídos ao longo de anos, muitas vezes íntimos, alvo de preocupação e consternação pelo seu colecionador. Os mais radicais dirão que uma coleção privada que nunca venha a ser pública, especialmente tratando-se de objetos com valor histórico ou cultural, é mero capricho, que não partilhar esse conhecimento acumulado é o mesmo que ele não existir, é até pior porque, afinal, ele existe cativo, e de que vale essa acumulação de conhecimento sem ninguém para lhe aceder. Na sua intimidade a coleção privada permanece segura, organizada, imaculada, mas não se pense uma escolha fácil, que (talvez) todos os dias o colecionador pensa sobre o que poderá acontecer no dia em que tudo voltar ao caos e os objetos que juntos com ele vivem dispersar-se-ão como ímanes cujo polo alguém inverteu.

A história
da vida de uma
coleção de selos

Em criança e adolescente eu tinha várias coleções de selos: uma clássica de Portugal e depois várias temáticas. Tinha uma clássica feita nos anos 70 feita sobre Cuba e a União Soviética, as empatias políticas da época, digamos, mas tinha uma mais antiga do princípio dos anos 70 sobre paleontologia, dinossauros. Tinha duas dezenas de séries sobre dinossauros, não sei, era o que havia, eram muito chatas. Em 1992 vou a Londres, numa das visitas que eu faço com alguma frequência, e estava a acontecer o centenário da descoberta lá de um fóssil que abriu o interesse comum em Inglaterra para a questão dos ossos e das ossadas. Quando eu vou a Londres não só os correios britânicos tinham acabado de fazer uma série lindíssima sobre dinossauros como inclusive publicaram um catálogo temático que juntava todas as séries de selos que havia sobre dinossauros. Desgraça completa! Comecei a empilhar selos sobre dinossauros até não conseguir mais, juntei para aí uns 3000. Séries de tudo e mais alguma coisa, gastei uma data de dinheiro nisso. Cheguei inclusive eu próprio a fazer um catálogo com dinossauros. Não só juntava selos e brinquedos de plástico como também comprava livros sobre dinossauros. Eu já era quase um *pro* naquilo. Essa coleção, por pressão das outras, ficou parada. Continuo a ter, mas já não os compro, não tenho

paciência para aquilo, agora estou focado só na ilustração e no design portugueses e mais nada, e mesmo assim já é muito. Entretanto eu tinha perdido a minha coleção de selos de Portugal praticamente toda, isto quando eu tinha 15 ou 16 anos. E então andava a ver se ganhava balanço para voltar a este tema porque os selos, nesta perspectiva de design e ilustração, convém serem novos. Não terem marcas. São mais caros, sobretudo os antigos. E no princípio deste ano comecei a tornar-me cliente assíduo de um leilão *online* que começou a pôr à venda vários lotes de selos de Portugal continental. Eu comecei a comprar e de repente tenho uma coleção muito completa de selos portugueses. Entre 1942 e 2007 tenho os selos todos novos, impecáveis, tudo completo. Daí para a frente ainda não me dei ao trabalho de os comprar, até porque são baratos, os selos mais recentes são baratos. Daí para trás, os selos antigos têm menos interesse para mim, alguns são muito caros, como os selos do século XIX, não estou muito interessado, se um dia conseguir, tudo bem, mas não estou muito preocupado.

4. Análise

Quais as coleções privadas de design gráfico em Portugal e qual o seu possível contributo público para a História do Design Português?, foi a longa pergunta orientadora que deu início a esta dissertação. Neste capítulo conclusivo é pertinente que comecemos do princípio e que percebamos de que maneira conseguimos, ou não, responder a esta questão. Se inicialmente a nossa intenção se aproximava mais de um levantamento dos colecionadores de design gráfico em Portugal, no decorrer do trabalho optámos por casos de estudo dos quais podemos tirar conclusões acerca do contributo das coleções público das coleções privadas; assim, se por um lado não encontramos uma resposta totalmente satisfatória para a primeira parte da questão porque o nosso levantamento não foi extenso, tentámos usar os casos de estudo para conseguir responder de forma mais completa à segunda. No nosso entender o trabalho de levantamento exaustivo e o trabalho de análise crítica da relação público/privado das coleções de design gráfico mostraram-se ambos demasiado largos para a escala requerida nesta investigação, por isso, tendo forçosamente de optar por um, escolhemos aquele que nos pareceu mais consistente e adaptado a uma dissertação de mestrado.

O que distingue um colecionador de um colecionador de design gráfico? A diferença parece assentar por vezes na intenção e por vezes nos próprios objetos gráficos, que são facilmente relacionáveis com o público geral e têm várias vezes oportunidade de estar em lugar de destaque pela memória que preservam. Percebemos nas nossas entrevistas que podemos organizar os nossos estudos de caso em dois grupos de acordo com a forma como iniciaram a coleção: de um lado as coleções de Antero Ferreira, Jorge Silva e José Bártolo, do outro as coleções de Nuno Coelho, Pedro Carvalho de Almeida e Rita Múrias. Se nas primeiras o ímpeto de colecionar está presente antes da especialização em design gráfico, nas segundas o objeto colecionável começa a ser adquirido com um propósito muito definido de se criar uma coleção, um espólio ou um futuro museu.

Acerca do início da sua coleção, Jorge Silva diz-me:

Desde que me lembro sou um colecionador. Quando era criança eu colecionava tudo. Pilhas, bilhetes de eléctrico e de comboio, caixas de fósforos que eu apanhava no chão, tudo coleções baratas, e [tinha] uma tendência inata para seriar coisas, para fazer séries de coisas, que hoje faço menos mas com tempo fazia, ou seja, quando compro uma coisa começo logo a pensar numa série. Portanto, ao longo do tempo, sobretudo brinquedos e bonecos, tinha sempre uma perspectiva não só de ter como de agregar. Do conjunto.

Enquanto José Bártolo fala de sempre ter sentido apreço pelos objetos impressos:

Eu sempre gostei de colecionar objetos impressos. Livros, jornais... E de uma forma menos criteriosa, mas relativamente criteriosa a partir de determinada altura. Para aí a partir da adolescência, um bocadinho antes, comecei a ter esse instinto

colector. E nomeadamente alguns jornais de que gostava, jornais de música, o Sete, guardava-os todos, e guardava com muito critério e acabava por os usar bastante.

E Antero Ferreira recorda:

Que eu me lembre, quando vim para o Porto o meu avô paterno começou a influenciar-me porque ele tinha uma garagem em Vila Nova de Gaia e eu lembro-me perfeitamente de estar sentado no escritório e ele a pedir-me para eu organizar as moedinhas. (...) O meu pai não era realmente colecionador, mas gostava muito de arte e investiu em arte e em pintura, sobretudo em pintura naturalista é o género dele, (...) e começou a colecionar, por exemplo, a coleção Vampiro, aqueles policiais.

Por outro lado Nuno Coelho aponta o momento em que decide começar a investir na coleção de embalagens antigas portuguesas, depois da visita à exposição *Low Budget*, Pedro Carvalho de Almeida lembra as lon da sua infância mas apresenta o início da coleção analiticamente quando retorna ao tema para a sua dissertação de mestrado, e Rita Múrias conta como os letrados começaram a ser recolhidos por ter notado que aos poucos eles estavam a começar a desaparecer, por uma questão de sobrevivência. Nem todos os investigadores se tornam colecionadores do seu objeto de estudo, mas algumas coleções alimentam trabalhos de investigação — não só são exemplos Nuno Coelho, Pedro Almeida e Rita Múrias como são também os casos de Antero Ferreira, Jorge Silva e José Bártolo e do trabalho de mestrado de Paulo Marcelo¹ sobre a sua coleção, bem como o livro que publicou sobre a Oliva. Entendemos, no entanto, que o aumento de colecionadores específicos, sobretudo de embalagens e objetos tridimensionais (carimbos, letras, tipos em chumbo) está também ligado à tendência revivalista/saudosista que se tem sentido nos últimos anos, sendo o seu melhor representante a loja *A Vida Portuguesa*. Temporalmente o foco parece estar muito direcionado para o design de produto e embalagem do período do Estado Novo, provavelmente devido a ser considerada uma época de muito investimento estético, nas palavras de Rita Múrias, *o pouco que tiveram de bom, foi na parte gráfica*.

Enquanto este segundo grupo de colecionadores nos mostra coleções focadas e mais fechadas tanto em tipologia como temática dentro do design gráfico, percebemos que o primeiro grupo tende a ter uma abordagem mais ampla quanto à variedade de objetos, exemplo é a enumeração de Jorge Silva de alguns tipos de objetos gráficos que podemos encontrar na sua coleção, organizados numa aplicação no telemóvel:

Livros, de A a Z, que é uma coleção que eu tenho mais estruturada do que as outras; depois, colecionáveis, que são aqueles fascículos que acabaram para aí nos anos 90, que as pessoas encadernavam; guias e catálogos; almanaques; revistas de A a E; revistas de F a J; revistas de L a Z; revistas de bordados, que é uma das minhas pancadas, já tenho umas 300; jornais; periódicos do século XIX, tenho uma coleção interessante também, uns milhares; infanto-juvenis, que são as revistas que se fizeram

¹ A entrevista integral editada a Paulo Marcelo pode ser encontrada no Anexo IV.

para aí a partir dos anos 20, o Cavaleiro Andante, o Mosquito, o Papagaio, o Pim-pam-pum, que tinham muita ilustração, muita banda desenhada; BD, tenho uma coleção muito pouco expressiva porque é muito inflacionada, é uma coleção cara de se fazer (...); Humor, cartoon, sátira, etc; partituras; folhetos, de uma forma mais ou menos indiscriminada; postais; papéis de prateleira; (...) cadernos escolares; fósforos, carteiras e caixas de fósforos; rótulos de hotel, (...) Discos; selos, (...) jogos também, calendários, e ex libris.

Da mesma forma, Antero Ferreira tem na sua coleção uma série extremamente variada de objetos ligados às artes gráficas, desde aparos ao computador NeXT, aos quais se juntam outras coleções como a coleção de caixas ou

(...) a última das últimas coleções, aconteceu assim na brincadeira e agora passei-me: São só números uns. Primeiros números. Números uns que entretanto já não são só números uns, também são números zeros, números únicos, números finais, números não sei quê, numero comemorativos, também já tenho quase um tratado sobre isso. São cerca de 1800 números, incluindo alguns que estão aqui mas que fazem parte de outras coleções completas.

Do outro lado, a estratégia de Nuno Coelho com a Confiança, Pedro Carvalho de Almeida com a Sanjo ou Rita Múrias com os letreiros é muito mais direccionada para a construção de uma memória específica e de aglomeração de elementos que ajudem essa arqueologia do objeto gráfico, fazendo a coleção aumentar para uma pluralidade de objetos periféricos, como explica Pedro Almeida:

O meu arquivo da Sanjo é composto pelos produtos, as embalagens, as etiquetas, pelas entrevistas a funcionários, a administradores, a pessoas que trabalharam na empresa, pessoas que as venderam, distribuidores, lojas, é composto ainda por imagens da imprensa, de publicações periódicas, de publicações locais de São João da Madeira (de onde as Sanjo são originárias), outros suportes como calendários, nos anos 80 muitas das marcas portuguesas faziam comunicação a partir de calendários.

Esta pluralidade é uma das características mais interessantes deste tipo de coleção. Se num primeiro momento a coleção é despertada por um objeto gráfico particular (os rótulos com Nuno Coelho, as sapatilhas e embalagens em Pedro Carvalho de Almeida, os letreiros em Rita Múrias) a procura da memória e da reconstituição do universo desse objeto levam o seu colecionador a procurar fotografias de contexto, notícias, desenhos técnicos, matérias primas, objetos associados como publicidade ou brindes, e mesmo pessoas, ficando o registo o seu conhecimento e memória pessoal como parte integrante da coleção. Ao mesmo tempo, estando a coleção tão intimamente relacionada com a memória de um local/produto/fábrica, o colecionador sente-se numa espécie de missão e o seu contributo público é visto como uma responsabilidade. Nuno Coelho fala dessa dívida omissa:

(...) se há uma hipótese de reconstituir a história desta fábrica, então eu não vou deixar escapar a hipótese (...), eu tenho 9500 rótulos em casa que não me custaram nada, não é? Nunca investi muito dinheiro nos rótulos, que acaba por ser o centro da minha coleção sobre a Confiança, mas depois comecei a investir em certas coisas que antes via como complementares mas que depois passei a ver como chave.

Uma parte, grande ou pequena, da vida destes colecionadores orbita em torno da sua coleção e é a fazê-la crescer (e a especializarem-se cada vez mais) que dedicam o seu tempo. O primeiro grupo dos nossos estudos de caso mostra-se mais ciente da questão do tempo e da gestão do tempo dentro da coleção, sendo também o grupo cuja coleção exige mais manutenção, por ser mais ampla e por se prolongar mais no tempo. No segundo grupo de colecionadores há uma admissão de que a coleção não é alimentada de forma tradicional, fundindo-se muito mais com a profissão (no caso de Nuno Coelho e Pedro Carvalho de Almeida) ou tendo um formato que faz com que cresça mais a custo, tanto logisticamente como pela quantidade de objetos que existem (no caso de Rita Múrias). Para percebermos a diferença entre os dois grupos podemos ouvir Nuno Coelho sobre o crescimento da sua coleção:

Ultimamente não tenho andado tão ativo, até porque já é muito mais difícil encontrar produtos do que antes. Na altura entravas numa drogaria e tinha quase sempre uma estante mais escondida com montes de produtos. (...) Nunca deixo de ir a uma Feira da Ladra e compro mais uma coisa, mas pronto, houve uma altura em que eu era mais atento. Com o doutoramento de repente eu fiquei muito focado na Confiança.

Em contraponto com Antero Ferreira, que nos diz:

Não sei o tempo que gasto nisso, mas diariamente estou a pensar no assunto ou estou a tratar de alguma coisa relacionada com isso. Ou porque me contactam, ou porque encontrei qualquer coisa, recebi uma mensagem e como são muitos anos a fazer isto, eu recebo sistematicamente mensagens de todo o lado, desde chamadas até emails. (...) Tem de estar muito atento e ter disponibilidade. Não é só disponibilidade financeira, é que uma pessoa pode ter disponibilidade financeira mas tem de ter alguém para saber o que é que há-de comprar, quando há-de comprar e por quanto há-de comprar.

A isto Jorge Silva acrescenta o factor recreativo e fala do peso financeiro da coleção:

Quase todos os dias aparece qualquer coisa nova. Estamos no sítio mais fantástico, que é Lisboa, para fazer compras. Já para não falar dos leilões online, que eu controlo diariamente, excepto em agosto. E estou sempre a comprar. Portanto muitas vezes saio daqui enfasiado por causa do trabalho no atelier, de design, e vou dar aí um giro a ver se apanho duas ou três lojas de alfarrabistas. Embora o grosso das compras

seja ao sábado nas feiras, na Feira da Ladra, na Anchieta, mas compro agora muita coisa também online, sobretudo originais. Estou sempre nisto, quase... É muito difícil para mim... Eu tenho listas de compras, tenho de controlar os gastos.

Diz-me também que ao atingir um certo nível, *a compra um a um começa a ser muito dolorosa, e se houver dinheiro, disponibilidade financeira, o interesse é comprar de outros colecionadores, tipos que morrem, que se cansam, que se chateiam, que precisam de dinheiro.* Também Antero Ferreira menciona esse problema relacionado com o coleccionismo:

Qual é o problema disto tudo, todo o dinheiro que eu consigo com o meu trabalho canalizo para isto. Tenho uma lista imensa de coisas que quero comprar, sei onde estão. Às vezes perco, às vezes chego e estão lá, mas depois é preciso também [dinheiro] para fazer manutenção, para fazer recuperação ou restauro (...)

E Rita Múrias refere como são os próprios a suportar a logística da recolha dos letreiros, salvo a excepção do letreiro do Ritz:

O Paulo trabalha a tempo inteiro na revista Time Out, eu também tenho os meus projetos e é muito complicado, mesmo em termos financeiros, porque nós pagamos a desmontagem. Isto é tudo, tudo do nosso bolso.

Ao longo da entrevista de Jorge Silva é muito interessante a sua consciência dos aspectos negativos e efémeros da coleção, a questão financeira, a questão da sobrevivência das coleções ao seu colecionador ser através de outros colecionadores que as procuram (nós dependemos da perda dos outros mas não gostamos muito de encarar a nossa perda, diz-me), ou a questão da relação da coleção com a família, tanto na transferência do prazer de colecionar,

Um dos traços mais característicos desta doença é por exemplo quando se tem filhos. Eu tenho uma filha com 11 meses e tenho uma com 11 anos. A de 11 anos aqui há uns anos atrás, engraçou com uns bonecos, puppets não sei quê, uns bonecos cabeçudos de animais, com a cabeça que oscila... Bom, eu não descansei enquanto não encontrei mais de 100.

como na reflexão sobre o tempo que ela ocupa e o seu valor:

Não é só a questão da proximidade, dessa insensibilidade, dessa proximidade, depois é o facto de tu teres pago no corpo as ausências, as falhas, dessa... Ou seja, o valor dessa coleção foi conseguido à custa de perdas e limitações noutras coisas. Quando eu fico uma noite ali no atelier a trabalhar, ali a organizar aquela porcaria, ou quando aos sábados depois de fazer a volta das feiras me ponho a digitalizar coisas, há outros sítios onde eu não estou, ou há coisas que não estou a fazer, até mesmo do atelier. Não é possível criar um mundo paralelo.

Sabemos pelo que estudámos na *Contextualização* sobre os *collection studies* que as coleções no geral despertam estes efeitos negativos, financeiros, familiares, emocionais, no colecionador. Mas que dificuldades e dúvidas sente particularmente o colecionador de design gráfico? Que aspectos preocupam especialmente quem procura objetos gráficos?

A maior dificuldade que percebemos é o facto de se tratarem de objetos que a maior parte das pessoas não valoriza ou não sente o ímpeto de guardar. Num caso em especial, o da coleção de letreiros de Rita Múrias e Paulo Barata, por uma mistura de razões emocionais, burocráticas, ou produto das modas, essa dificuldade torna-se alarmante:

Depois há alguns comerciantes que gostam muito dos letreiros, e ficam contentes porque sabem que nós vamos preservar. Mas há outros que ficam com uma mágoa tão grande que só querem deitar fora, não querem saber, aquilo só... Têm muitas dívidas, têm muitos problemas, não querem nem falar connosco, não querem nada. Nem vender. Querem despachar. Querem destruir a memória totalmente, acontece. Ou às vezes também já aconteceu, no outro dia íamos buscar um muito interessante, e quem tinha o prédio era uma companhia de seguros, nós já tínhamos tudo combinado, quando chegámos lá o administrador lembrou-se que um arquitecto amigo dele tinha uma casa de decoração, então desmantelaram aquilo tudo e deram ao arquitecto. Temos outras histórias assim também. É uma pena porque ainda por cima se era mesmo industrial. Vai acabar por ir para o lixo porque vai deixar de ser moda.

No caso de Rita Múrias e Paulo Barata a aquisição de novos objetos requer tacto, uma vez que está dependente da vontade do anterior dono, além disso é muito temporalmente sensível em casos em que a loja está em risco de fechar ou, como Rita menciona, há outros interessados em adquirir os letreiros para revenda. Sobre a abordagem e a dificuldade Rita conta:

Os alfaiates são velhotes, nós já falámos com alguns, e eles levam a mal, parece que queremos que eles morram! Parece que queremos que eles acabam o negócio, quer dizer... E nós, o que nos preocupa, um dia que eles fechem, ou que deixem de pagar a taxa da junta de freguesia do letreiro no exterior (que é caríssima, são 100€ por m²!, entre ser luminoso ou não) e deitam fora o letreiro! É mais essa questão que não conseguimos controlar. É completamente... É difícil! É uma coisa às vezes um bocado angustiante, não podemos estar em todo o lado.

Outra faceta desta dificuldade advém das coleções crescerem pela procura e aquisição de novos objetos. Idealmente existe um conjunto definido cujas partes se vão procurando e conseguindo até o completar. Numa coleção de design gráfico português o conjunto é ainda uma incógnita: o colecionador frequentemente não sabe qual é o limite possível da sua coleção e, à medida que se especializa, aproxima-se dos limites conhecidos e a procura torna-se mais densa e requer mais perseverança e tenacidade, um trabalho que José Bártolo caracteriza de *meio forense*. No design gráfico português um dos exemplos mais ilustrativos do

encontro desses limites é a procura dos espólios, que já abordámos várias vezes ao longo desta dissertação. Jorge Silva conta a história de insucesso de localizar o espólio de Alberto Cardoso; José Bártolo tem partes do espólio de designers com quem trabalhou e de quem ficou próximo, como conta:

Tenho muitos cartazes que o João Machado me deu porque tenho trabalhado com ele, para fazer a exposição, depois fiz o livro, tenho essa proximidade, tenho essa relação de amizade. Com o José Brandão, também. Aí são coisas que estão fora do mercado e por isso... Mas também tenho coisas fora do mercado que não foram oferecidas, foram compradas, e aí tem a ver com fazer algum tipo de investigação, perceber onde podem estar alguns espólios, seguir alguns contactos.

A dificuldade não é apenas localizar os espólios mas de vez em quando encontrar designers que não registam nem guardam o seu próprio trabalho, uma ausência de espólio pessoal. É o exemplo que Jorge Silva dá quando fala da exposição que organizou sobre o trabalho de Luís Filipe Abreu, depois do lançamento do livro da *Coleção D*, e não só se viu obrigado a comprar vários selos como as notas do banco de Portugal anteriores ao Euro. Luís Filipe de Abreu guardara as maquetes mas não tinha nenhum exemplar do produto final. (...) *Os próprios designers, os próprios artistas, os ilustradores, a maior parte deles, nunca deu muita importância ao trabalho que fazia como ilustrador por exemplo, gostavam todos era de serem artistas plásticos*, diz-me. Mesmo Jorge Silva admite que não guarda tudo o que produziu e produz como designer. Ao contrário dele, Antero Ferreira tem um arquivo imenso organizado em dossiers milimetricamente iguais de todo o trabalho do estúdio desde a sua fundação, bem como registos da contabilidade e internos. Com isto percebemos que o traço de colecionador não é um dado adquirido para que se mantenha registo da sua própria produção, e o facto dificulta-nos a perspectiva sobre o que podem ser coleções de design gráfico no futuro, especialmente quando nem todos os designers-colecionadores procuram preservar o resultado do seu próprio trabalho.

O que conseguimos concluir neste momento da nossa análise dos casos de estudo é que todos os colecionadores que entrevistámos são sistemáticos e conscientes, ou seja, relembrando a *Contextualização*, são colecionadores que privilegiam qualidade em vez de quantidade (*samples over examples*) e que conhecem e estão conscientes o tema condutor da sua coleção. Uma coleção sistemática também se define pela realidade externa que os objetos colecionáveis apresentam, ou seja, o valor que eles têm, cultural, histórico, social ou economicamente, destacados da coleção. Uma coleção de design gráfico criteriosa, à partida, tal como uma coleção de arte ou uma biblioteca, cairá nesta classificação pelo seu interesse público.

Além disto podemos concluir que existem pelo menos dois tipos de colecionador de design gráfico: o primeiro, um colecionador cuja procura recai sobre um amplo tema de design gráfico, a sua cultura ou a sua história (por exemplo, José Bártolo, Jorge Silva ou Antero Ferreira), e o segundo, um colecionador que se especializa num subtema, mais ou menos específico, mesmo que inclua na

coleção várias tipologias de objetos (por exemplo, Nuno Coelho, Pedro Carvalho de Almeida ou Rita Múrias).

4.1. Os casos de estudo e a investigação em História do Design em Portugal

Uma vez que os nossos estudos de caso se tratam de pessoas cuja profissão está de algum modo ligado ao design (o único que não é designer é José Bártolo, mas o seu trabalho de investigação é sobretudo sobre design e historiografia do design), procurámos perceber a perspectiva de cada um, no papel de profissionais e de colecionadores, sobre a construção da História do Design Português.

É natural que os colecionadores tenham uma opinião no tema da historiografia do design gráfico, muitas vezes é pelas suas mãos que os objetos gráficos que são mencionados nessa historiografia sobreviveram até hoje, outras vezes é por sua iniciativa que o trabalho de investigação é feito. O colecionador de design gráfico procura tornar-se um especialista (quase todos os colecionadores o fazem sobre o seu assunto), tratando-se de um campo com algum interesse público a consequência é que essa especialização transborde para apresentações, publicações e exposições. Sem exceção, os nossos casos de estudo procuram saber mais sobre os objetos que colecionam. Existe História a ser encontrada nos objetos gráficos, José Bártolo introduz-nos o tema com uma citação,

Eu acho que era o Walter Benjamin que, referindo-se à História, dizia que ela era como a Bela Adormecida que acordava pelo príncipe que lhe desse um beijo e a despertasse. E os documentos que pertencem a um arquivo são silenciosos até que nós consigamos que eles dialoguem connosco.

Paralelamente o arquivo não é suficiente. Para a construção o mais completa possível da história é preciso fixar memória que não foi publicada nem documentada: a oralidade é um processo igualmente fundamental.

Nos casos de Nuno Coelho, Pedro Carvalho de Almeida ou Rita Múrias, a procura por uma história mais completa traduz-se na expansão da coleção para material contextual que inclui o registo da oralidade através de entrevistas e conversas com pessoas próximas do fabrico/venda do objeto colecionável, publicidade e brindes associados. Estes colecionadores focados em temas específicos contribuem para a historiografia do design gráfico através da descoberta e partilha das histórias, sejam de marcas como a Sanjo ou a Confiança, sejam de ofícios, sejam de objetos singulares. É um tipo de investigação sistemática que aos poucos vai sendo feita tanto dentro como fora da academia. Aqui a questão sensível é a partilha (ou falta dela) desse trabalho que está a ser desenvolvido. Antero Ferreira menciona esse problema da replicação, de haverem duas pessoas a investigar sobre o mesmo assunto, comprometendo o progresso. Jorge Silva também refere durante a nossa entrevista a dificuldade de estar a par do trabalho académico que vai sendo produzido, além de não existir espaço (ou tempo) para que esse trabalho seja mais profundo, no caso das investigações de mestrado.

Estudar caso a caso é um trabalho árduo, diz-me, mas à medida que o tempo vai passando há um daqui que faz daquele, um dali que faz do outro, aquele que faz sobre o bisavô e de repente, depois de alguns anos, já há muita coisa feita, apesar de continuar escondida, fechada.

Estes colecionadores que compõem os nossos casos de estudo produziram (alguns ainda produzem) conhecimento sobre design gráfico a partir da sua coleção. Ela cruza a fronteira do privado/público. Existe alguma responsabilidade inerente que crie esse cenário? Será coincidência? Jorge Silva compara o universo do design com o da Arte e diz-me que é uma questão de escala e de não haver muita especialização nem muito investimento, por isso, mais natural que existam pessoas que fazem ligação entre o colecionador, o designer, o professor. Explica:

Eu gosto imenso de mostrar e fazer. E isso podia-me tirar alguma credibilidade como colecionador, mas acho que não. Isto é um país pequeno e depois estás a falar de coleções que têm um foco profissional muito forte, não é por acaso que à volta do design... Falaste com o Nuno Coelho, podíamos juntar aquele do equipamento que tem aquela coleção em Évora, o Paulo Parra, eu, o Bártole, eventualmente mais algum, o Antero, que também que é designer, são pessoas que são ao mesmo tempo designers, professores e são colecionadores. Juntam logo aí três vertentes que encaixam aí muito bem. Como é que eles têm tempo para fazer tudo, ninguém sabe, mas encaixam estás a perceber, têm a capacidade de discorrer ou de pensar, de projectar algum conhecimento sobre aquilo que têm. E também ao fim ao cabo de escolher e de avaliar aquilo que têm e aquilo que compram de uma maneira mais criteriosa.

O produto da reflexão dos colecionadores sobre a sua coleção pode variar em especificidade. No caso de Pedro Carvalho de Almeida, significa que, como colecionador, está perfeitamente inteirado do processo de fabrico da sapatilha e das diferenças técnicas entre a Sanjo e a Cortebel, por exemplo, também significa que o conhecimento que acumulou sobre o contexto social de ambas as marcas, em especial sobre a Sanjo e o seu estudo de acordo com a metodologia de arqueologia da marca que ele mesmo desenvolveu, é bastante profundo. A título de exemplo:

Nota-se perfeitamente que nos modelos dos anos 80, sobretudo, há uma grande dificuldade da marca conseguir uma consistência e coerência ao nível do uso da marca. Tenho modelos desta época, do final dos anos 80, início dos anos 90, em que o mesmo modelo tem representações da marca muito diferentes, apresentando quatro ou cinco logotipos diferentes. Um na pala, um de lado, outro na sola, outro na palmilha. Dá-nos muita informação acerca da forma como a marca estava a sentir dificuldades em gerir a sua identidade, mas a marca é gerida pelas pessoas que estão à frente dela e isso revela a dificuldade dessas pessoas, seja por razões económicas, por terem etiquetas em stock e em vez de mandarem fazer novas usam as antigas, e o mesmo se passa com as embalagens. Cada época tem a sua abordagem própria e isso

é muito interessante ver e só é possível ser visto através da coleção.

(...) [Por seu lado] *A bota militar da Cortebel acaba por assumir um papel muito importante e adquire também um valor de ícone do calçado português, por ser usada a Guerra Colonial e ter alguma relação ao regime. Por outro lado, o outro produto que eles tinham, o modelo convencional de sapatilha para uso corrente, (...) era mais barato e estava mais acessível a um grande número de pessoas, elas foram a Sanjo dos pobres. Até porque há ali um conjunto de elementos parecidos com a Sanjo que nos dá a sensação que era uma alternativa com um preço muito mais baixo e isso faz com que, por exemplo, enquanto nós vemos fotografias das Sanjo usadas em contexto desportivo, nós vemos as Cortebel a serem usadas em contexto popular, nas manifestações do PREC, ou durante o processo do SAAL, (...)*

No caso de Rita Múrias e Paulo Barata o conhecimento específico que criam está relacionado com o estudo das tipografias e a ortografia da letra e do tipo, como é que o material dos letreiros era usado para fazer pontes, vírgulas, acentos, de que forma ele era construído e qual era o acabamento. A aquisição deste conhecimento é feita não só pelo estudo do objeto mas por contacto directo com antigos fabricantes de letreiros e a passagem, pela oralidade, desse conhecimento.

Antero Ferreira, além do seu extenso trabalho de investigação sobre a tipografia Álvares Ribeiro e as artes gráficas, enveredou pelo mundo da conservação e restauro, sobretudo de livros antigos.

José Bártolo e Jorge Silva produzem muito trabalho relativo à historiografia do design, em particular do design gráfico. A especificidade do seu conhecimento produzido parece mais geral quando comparada com outras coleções, o que faz deles casos isolados no que toca à extracção de conhecimento a partir do material colecionado e à sua partilha pública. José Bártolo está a trabalhar de momento numa publicação sobre História do Design Gráfico em Portugal que pretende ser sobretudo *sintética, consistente e rigorosa* e que poderá citar directamente Richard Hollis ao chamar-se *História Concisa do Design Gráfico em Portugal*, mas parecemos estar a avançar para o ponto seguinte, por isso é tempo de o fazermos.

4.2. O futuro das coleções e o cruzamento da fronteira privado/público

Num mundo cada vez mais desmaterializado é pertinente pensar qual é o futuro da coleção como a conhecemos, sobretudo as coleções de design gráfico que parecem estar dependentes da produção de objetos impressos. Paulo Marcelo diz-me em entrevista que *ninguém guarda embalagens de hoje, mas as empresas têm mais consciência e há por isso mais arquivo, mais registo fotográfico interno*. Parece paradoxal esta preocupação que no futuro haja menos para colecionar em design gráfico quando o design gráfico é cada vez mais usual, mas muito do design gráfico hoje é mantido desmaterializado. Como sobrevive o conceito de coleção no mundo digital, com a perda da unicidade e a transformação das prateleiras de objetos em listas de pastas e bases de dados de imagens? De certo sempre existirão coleções, grupos de coisas que alguém junta por se relacionar

emocionalmente com elas, nós gostamos de objetos, especialmente aqueles que são símbolos do conhecimento, e temos tendência natural para os acumular.

Certos tipos de colecionismo enfrentam a extinção, como é o caso da filatelia ou da numismática, como conta Jorge Silva tendo como exemplo o trabalho de consultoria que desenvolve na INCM. Não há pessoas novas a colecionar selos. Porquê? Jorge Silva apresenta-nos uma explicação simples:

O que eu acho é que havia álibis para as coleções. O maior álibi para as coleções e que veiculava todas as associações a isso aliás era o da cultura. É um suplemento cultural. As coleções, uma coleção de selos, ou até mesmo caixas de fósforos ou não sei quê, era outra maneira de chegares ao mundo, de tu enriqueceres. Agora isso vale alguma coisa?

No caso da numismática é de destacar o excelente exemplo do museu virtual do Museu Casa da Moeda, lançado em janeiro deste ano². Com um foco extremamente visual, uma organização fácil e didática, e fotografias de alta resolução de todos os espécimens, é um exemplo de adaptação virtual generoso e bem conseguido.

Na conclusão desta dissertação é importante resumirmos concretamente qual é o futuro previsto para as coleções de design gráfico português. Os nossos casos de estudo apresentam-nos várias possibilidades e servem de amostra de intenções e preocupações de outros colecionadores.

Pedro Carvalho de Almeida continua a usar a sua coleção como ponto de partida para investigação, especializando-se num processo que ele mesmo apelidou de *arqueologia da marca*. Ao contrário da Sanjo, a Cortebel ainda tem a fábrica e funcionar, o que lhe permite abrir uma série de possibilidades, nomeadamente, como conta, a de produção de modelos a partir dos antigos moldes. O futuro público da sua coleção não está definido mas é partilhada frequentemente ora em apresentações (como foi o caso daquela que fez na ESAD no contexto do workshop para os alunos de mestrado), ora em trabalhos de investigação.

Nuno Coelho lamenta que a sua coleção esteja em casa, em caixotes, por falta de condições e espaço. A sua vontade é de a depositar num museu ou outra instituição que garanta a preservação, conservação e exposição recorrente dos objetos, como fizeram Matthias Dietz e Mats Theselius. O seu intuito é assumidamente ir construindo o espólio museológico da Confiança (e pelo caminho alguma da história da fábrica). Sabe-se que a Câmara Municipal de Braga comprou o edifício antigo da fábrica e que pretende construir algo com várias valências, incluindo um museu sobre a memória das fábricas de Braga, no entanto não existe na função pública flexibilidade financeira para ir constituindo uma coleção e, enquanto o projeto não avança, Nuno Coelho, em muito devido ao sentimento de urgência, vai juntando a maior quantidade possível de informação em torno da Confiança, mesmo que isso signifique investir mais do que inicialmente pensava.

Rita Múrias e Paulo Barata tencionam, praticamente desde o princípio da sua coleção, criar um Museu do Néon em Lisboa como já existe em Varsóvia ou em

² Acessível em www.museucasadamoceda.pt

Las Vegas. Assim, o seu trabalho tem sido feito não só no sentido de procura, recolha e estudo dos letreiros mas também da sua exposição e de, aos poucos, consciencializar para o valor gráfico e cultural do letreiro e ir tornando a coleção mais pública. A exposição recente no Convento da Trindade em Lisboa (de 25 de novembro 2016 a 18 de março 2017) em conjunto com o MUDE é o último passo rumo a esse objetivo.

José Bártolo, como já mencionámos, está a trabalhar numa publicação sobre a História do Design Gráfico em Portugal. Além disso continua a expor e a escrever recorrentemente sobre design gráfico e várias vezes sobre temas, ou mesmo objetos, que advêm da sua coleção. Quanto ao futuro mais longínquo da sua coleção, diz haverem possibilidades, não um plano propriamente dito, mas sim, passará certamente por torná-la pública um dia.

Jorge Silva está empenhado em lançar a *Biblioteca Silva online*, uma biblioteca privada que usa as suas valências como designer e diretor de arte para ser sobretudo um catálogo visual, que permita consulta séria *mas também recreativa*, além disso prevê o lançamento de uma coleção de livros semelhante à coleção *Ephemera* (Pacheco Pereira com a Tinta-da-China), mas com uma componente mais visual. A longo prazo está comprometido em fazer uma divulgação séria da coleção, que está em crescimento, mas que já permite exposições consistentes.

Antero Ferreira tem uma ideia muito concreta daquilo que pretende para a sua coleção no futuro, uma escola-museu, como explica:

É esse o meu desejo. O meu desejo não é vender, não estou a comprar para vender, não sou comerciante de objetos de design, não é esse o objetivo. O objetivo é estar integrado num projeto (...) não é um museu morto, como são quase todos, tem de estar associado a uma escola, tem de estar associado a uma série de outras valências, senão não faz sentido. Estar a criar mais uma casa museu, mais uma fundação museu, mais não sei quê, isso é uma coisa, tudo bem que as pessoas podem ver, de certeza que tenho aqui material para fazer exposições durante muitos anos. Há duas situações que podem funcionar para nós, eu já estudei o assunto e já sei o que é que deve ser feito. Que é, primeiro, termos a certeza que o projeto é um projeto que tem estas valências, depois segundo que não vá estar nas mãos de políticos, que aí é o desastre total.

As suas preocupações divergem em dois sentidos: legais, e por isso pega em exemplos como a fundação Champallimaud, a biblioteca de Vila Viçosa ou a fundação Gulbenkian, e de funcionamento, e para dar um exemplo fala do Musée de l'Imprimerie em Lyon que não se limita a ter em exposição máquinas — usa-as. *Nós temos de estudar os casos, diz-me, ver o que aconteceu e o que é que não aconteceu, para que não se repita, e depois adequar.*

Quando começámos este trabalho, o tema central que pretendíamos explorar era a fronteira entre o privado e o público nas coleções de design gráfico portugueses. Chegando ao fim desta análise o que podemos dizer sobre esses limites?

Na conclusão deste trabalho há três pontos que interessa sublinhar. Primeiro, nem todas as coleções, por mais intenso que seja o seu colecionador, têm o mesmo interesse público, como vimos no segundo capítulo, coleções de *souvenirs*

ou fetichistas podem ter dificuldades em sobreviver ao seu colecionador, no entanto quando falamos deste grupo de estudos de caso estamos perante seis coleções sistemáticas, claras e organizadas, além disso, o design gráfico, numa diferente medida mas tal como a arte, tem valor cultural e histórico, muitas vezes não imediatamente compreendido pela sua condição de *presentness*. Segundo, a exploração desta fronteira entre o privado e o público torna-se sobretudo relevante quando pensamos que em instituições, tanto públicas como particulares, o design gráfico continua a ser um tema marginal; o discurso do design gráfico não é tão desenvolvido como o da arte, há menos crítica, menos mediação, menos exposição, menos movimento e, conseqüentemente, menos mercado, por isso estas coleções privadas dispersas podem ser um factor tão decisivo no futuro. Terceiro, a questão da responsabilidade e do dever de partilha de uma coleção de design gráfico é decisão do colecionador, a sua proximidade à profissão terá influência no grau de consciência da disciplina e o objetivo com que constrói a sua coleção, por isso colecionadores com uma relação forte com o design, como Jorge Silva ou José Bártolo, são peças-chave nesta transição do privado/público, podendo eventualmente servir de incentivo para coleções mais pequenas ganharem uma nova luz.

Posto isto, os nossos seis casos de estudo servem de amostra para um variado leque de relações da coleção privada com a esfera pública, todos eles a tencionam partilhar de uma ou outra forma e todos eles têm uma relação com o design que lhes permite fazê-lo. Se tentarmos organizar este grupo de seis colecionadores numa linha desde aquele que mantém a sua coleção mais privada àquele com mais foco na partilha teremos este cenário:

- AF PCA NC JB JS RMPB +

A coleção de Antero Ferreira (AF) é a menos divulgada proporcionalmente à sua extensão. Uma parte muito pequena (sacos de papel, pano e plástico) foi exposta na Faculdade de Belas-Artes do Porto por iniciativa do próprio. Fora essa situação, não é secreta mas também não divulgada. É mostrada aos alunos e levada para as aulas, o que reforça o aspecto didático que Antero Ferreira deseja para o futuro da sua coleção.

Pedro Carvalho de Almeida (PCA) expôs a sua coleção no contexto do doutoramento, além disso há o trabalho que desenvolve em torno dela. Comparado com a coleção anterior, de Antero Ferreira, é certo que o desafio não é o mesmo porque as coleções têm extensões diferentes, mas ordenámo-las desta forma devido à convergência da coleção de Pedro Almeida com o seu trabalho como designer (porque a sua investigação e método acabam por se fundir com a coleção e misturar com os objetos colecionáveis) e professor (parte da coleção, relembramos, são trabalhos desenvolvidos por alunos).

Nuno Coelho (NC) tem uma ambição de partilha muito concreta (a exposição do espólio da Confiança), o que o torna, no nosso entender, mais próximo da esfera pública. Em comparação com a coleção de Pedro Carvalho de Almeida

aproxima-se mais da esfera pública pelas múltiplas exposições da sua coleção (começando pelo *Undesign* nos Maus Hábitos e terminando na exposição que rodeava a nossa conversa na Casa dos Crivos em Braga), bem como o trabalho que tem origem na coleção, nomeadamente a reedição dos rótulos antigos.

José Bártolo (JB) partilha a sua coleção frequentemente, tanto em exposições como publicações, o trabalho que desenvolve é por vezes quem está ao leme da sua coleção e quem decide o seu rumo:

*Eu tenho a preocupação de fazer alguma coisa com os materiais, ou seja, trabalhá-los ou estudá-los, divulgá-los, portanto quando estou a trabalhar num projeto ligado a uma parte do arquivo, compro mais. Foi o que aconteceu por exemplo com a exposição *Almanaque*, a exposição das revistas. Eu sentia que já tinha um conjunto interessante de revistas para fazer uma exposição, mas comprei muita coisa, também para nalguns casos ter uma revista em melhor estado, para expor. Depois da *Almanaque* fui continuando a comprar e tenho muita coisa.*

Apesar da partilha de certos objetos estudados, parece-nos no entanto que a coleção em si, em bruto, é mantida longe de olhares curiosos. Os artefactos da sua coleção atravessam a fronteira do privado/pública apenas quando estão prontos para isso, quando o colecionador acredita eles estarem prontos. A partilha de conhecimento produzido é uma consequência da sua paixão por colecionar, não o objetivo inicial, o seu objetivo inicial é o arquivo, e o tempo:

Eu gosto de colecionar basicamente para ter arquivo, ou seja, para ter os documentos e produzir algum conhecimento sobre eles. Aquilo que a coleção me permite é tempo. É não estar condicionado por horários, por qualquer tipo de restrições para mexer nos artefactos. E eu quero esse tempo porque gosto das coisas, tenho uma paixão por as conhecer, por me demorar e perceber determinados detalhes, mas gosto depois de conseguir construir um conhecimento associado às coisas, faço-o gerindo o tempo possível, e depois gosto que esse conhecimento seja partilhado.

A exposição pública da coleção Jorge Silva (JS) é em quase tudo semelhante à de José Bártolo, a diferença prende-se com a abertura da coleção a outros (e não só dos objetos individuais, escolhidos) e à relação entre a coleção e o trabalho em *atelier*:

Realmente os colecionadores clássicos são muito ciosos, mas sobretudo também não têm instrumentos capazes de divulgar aquilo que têm, aliás, a maior parte deles nem sequer tem os seus materiais bem organizados. Há coleções deslumbrantes de material gráfico e os seus colecionadores muitas vezes andam pela Feira da Ladrão com uns caderninhos inacreditáveis, todos rasurados, todos cheios de números, e aquilo é a maneira como eles orientam a sua coleção. Alguns deles depois também escrevem sobre aquilo que encontram e têm, e isso é uma faceta também interessante. A maior parte dos investigadores destas áreas, das artes visuais, tem coleções, maiores ou menores, conforme o dinheiro que têm, mas sobretudo muitos deles são capazes de

enunciar digamos pensamento e até história sobre aquilo que têm (...) Eu sou bastante permissivo em relação à minha coleção, sobretudo a divulgar e a transmitir esse conhecimento e com algum desembaraço e algum enquadramento hoje mais estável que eu tenho no contexto do atelier.

Rita Múrias e Paulo Barata (RMPB) são colocados no extremo do grupo, mais próximos da coleção completamente pública. A coleção de letreiros é não só aquela que tem mais presença (como coleção) na comunicação social como o propósito da sua existência é muito concretamente a divulgação e preservação de uma herança gráfica comum da cidade de Lisboa. Continua a ser uma coleção muito sentimental para os seus colecionadores, mas consideramos que é mais racional do que as anteriores e é a mais vista como um projeto do que uma compulsão.

Estas seis coleções, cada uma da sua maneira característica, cruzam a fronteira com a esfera pública. A diversidade das suas abordagens manifesta-se na variedade de contributos finais para a historiografia do design português.

O desafio dos colecionadores de design gráfico português é garantir um futuro para a sua coleção. Acresce-lhes o dilema de saberem que há interesse público, o que pode ou não causar alguma pressão externa. Quando o colecionador estiver preparado para divulgar a sua coleção, não deve recair unicamente sobre ele a responsabilidade nem o trabalho de o fazer, e aqui, pensamos, está uma das conclusões chave desta dissertação: para o crescimento da História do Design Português como disciplina a colaboração é essencial, tanto do lado dos colecionadores (mantendo-se abertos para disponibilizar material para estudo), como do lado de quem investiga (procurando ligar-se a outros investigadores e colecionadores a longo prazo, estabelecendo relações de trabalho mais profundas) como do lado das universidades (dialogando entre si para uma melhor sistematização e partilha da investigação que vai sendo feita) e dos museus (que aos poucos vão colaborando com os elementos anteriores para vermos mais e mais presença do design gráfico nos grandes e pequenos acontecimentos culturais das cidades).

A história dos espólios

Um dos livros da *Coleção D* que eu queria fazer era de um tipo chamado Alberto Cardoso, um homem fantástico que trabalhou muito na publicidade. Eu conheci uma miúda, secretária de uma revista que eu conheço muito bem, a Rita Cardoso, que andou anos para me dizer que era neta do do Alberto Cardoso, um dia lembrou-se, estava lá na revista, *olha tenho uma coisa que ando para te dizer e tal, o meu avô era o Alberto Cardoso. Tch! Comecei logo a vibrar! Vamos fazer um livro sobre ele! Onde é que está o espólio dele?* O homem trabalhou para burro. Trabalhou, trabalhou, trabalhou. *Ah... O meu pai... Mas eu não me dou com o meu pai e tal. A minha tia é capaz de ter e não sei quê, o meu primo... Falas com ele.* Mandeí um email a explicar tudo o que ia fazer e não sei quê. Até hoje... Isto já foi há mais um ano, nunca consegui falar com o primo. Ela não fala com o pai. Aparentemente também nenhum deles tem grande coisa sobre o avô. E a única coisa que eu tenho, que é a papelada que eu vou comprando dele, impressões de anúncios que aparecem nas revistas, uma coleção de cartazes que eu agora comprei há pouco tempo num leilão, e depois um espólio interessante do Paulo Marcelo que conseguiu deitar a mão aos arquivos da fábrica Oliva e que já fez um livro sobre a Oliva com muito material gráfico desse tal Alberto Cardoso. Mas eu não consigo fazer um livro da *Coleção D* sem me entender com os herdeiros do Alberto Cardoso. Como não tenho tempo para andar atrás deles, não faço. Portanto metade dos problemas que tu tens tem a ver com a disfuncionalidade destas famílias. Famílias com contas sérias a ajustar! Com a *Coleção D* tenho apanhado com cada coisa... Incríveis, incríveis. Uma boa parte dos grande designers e ilustradores desta época foram umas grandes bestas como maridos e pais.

Considerações finais

Deste trabalho não resulta mais nenhum produto que não a reflexão. O passo seguinte seria um levantamento e catalogação das coleções e colecionadores de design gráfico português, os seus números, as suas categorias. De certo existem muitos colecionadores que não encontramos, vários colecionadores que não estão ligados ao design profissionalmente. Simultaneamente a este levantamento, seria preciso montar uma estrutura de divulgação periódica (e eventualmente total) destes materiais. Imaginemos que, sendo o ar a esfera pública, a água o privado e a superfície do oceano a fronteira entre os dois, os nossos casos de estudo são a ponta do *iceberg*.

Juntando as características dos nossos estudos de caso, podemos perceber algumas possíveis linhas orientadoras de uma estrutura de partilha destas coleções: deve recorrer à digitalização e ter uma forte componente visual, deve ter um bom motor de pesquisa, deve permitir diferentes tipos de catalogação (por autor, por data, por editor, etc.), deve ter uma componente escrita que traga dimensão crítica, ensaios e textos que possam aprofundar objetos específicos à medida que vão sendo estudados. O site *Design Português*¹ encaixa em vários destes modelos mas falha em dialogar e comunicar a confiança necessária para que um colecionador confie a sua coleção, tanto pelas questões levantadas quanto aos seus critérios iniciais, como a falta de seguimento do projeto até hoje, como a sua ligação política (veja-se o caso de Antero Ferreira e as suas preocupações).

Outro caminho futuro para esta dissertação é a inventariação mais completa de contributos para a História do Design Português que esboçamos no primeiro capítulo e a possível concepção de um mapa da historiografia do design português. Esse é um trabalho de projeto, potencialmente com menos reflexão sobre os resultados mas mais ênfase na construção de critérios sólidos e na extensão da procura de referências sustentadas. É um ponto de situação necessário.

Os colecionadores são pessoas apaixonadas. Os designers, muitos deles, também. Um designer colecionador de design é o epítome dessa paixão, alguém que deseja permanentemente estar rodeado de artefactos que o inspirem e completem. Ao longo desta investigação tentámos transmitir parte dessa paixão, tanto nas palavras dos nossos entrevistados como pela observação da sua coleção e da relação com ela. Como podem estas coleções contribuir para a construção da História do Design Gráfico? Cedo percebemos que o contributo dos colecionadores para a História do Design Português é a salvaguarda dos artefactos. Os colecionadores são donos da matéria prima para a investigação em História do Design, comparáveis apenas àquelas que poderão contribuir com a sua memória e experiência de vida. Compreendemos no entanto um certo sentido de urgência: as coleções tendem para o caos sem o seu colecionador e sabemos bem demais como esse colecionador não tenderá a viver para sempre. A falta de instituições públicas (ou privadas, em todo o caso) que possa sossegar este problema da sobrevivência das coleções faz-nos pensar que, a longo prazo, o trabalho

¹ www.designportugues.pt

continua sem rumo definido e, no caso do interesse pela História do Design Português atravessar em breve um período de menor prosperidade, novamente muito material cairá no esquecimento. Os esforços dos últimos anos conseguiram estabelecer uma fina cultura do design em Portugal, mas ainda frágil e em vários aspectos muito ligada ao *ar do tempo*. É preciso que se solidifique o interesse público no design gráfico para que ele desenvolva mecanismos próprios de sobreviver ao tempo, é preciso que o caminho a ser desbravado não seja deixado ao abandono, nem por desleixo, nem por se pensar que já não há mais para fazer. Esta dissertação de mestrado, dentro das suas modestas limitações, concedeu-me espaço de reflexão e exploração de um tema que me é querido (e por isso em alguns momentos essa intimidade possa ter transparecido). Sinto-me no entanto na obrigação de terminar dizendo que quando nos referimos aos problemas do design em Portugal, falamos inevitavelmente de problemas das grandes cidades, do Porto e sobretudo de Lisboa. O contraste de realidades entre as cidades portuguesas, especialmente no que diz respeito ao acesso à cultura, é muito, muito claro. Acredito que o design é muito mais inclusivo e estaria muito mais presente no dia-a-dia de todos se, socialmente, esta alienação do resto do país não fosse tão evidente. Com tantas cidades incapacitadas de produzir e adquirir design, o tema tenderá a parecer supérfluo, um luxo. Por isso, apesar de ter apreciado a viagem que me trouxe até estas considerações finais e me fez saber mais sobre investigação, História do Design e as pessoas que por ela colecionam e trabalham apaixonadamente, sinto que o desenvolvimento da consciência sobre os objetos gráficos e da sua sobrevivência depende, antes, de uma partilha generosa do que é o design gráfico e de como ele pode melhorar a cidade, a rua, a escola. É preciso essa formação de valor para que os artefactos de design sejam queridos. Antes de pedirmos que o design gráfico e a História do Design Gráfico sejam disciplinas de interesse geral temos de continuar a criar oportunidades para que o público geral se interesse por elas. Só depois dessa sedimentação de uma cultura do design em vários pontos do país poderemos ambicionar construir uma História do Design temporal, geográfica, social e visualmente mais completa.

A história das assinaturas

Eu fui começando a prestar atenção a quem assinava as gravuras, que tanto podia ser o gravador como o impressor. Por exemplo quando comecei a colecionar estes livros não fazia ideia quem era este *P. Mar GR* ou *GS*. *GR* é fácil perceber que é gravura, mas o *P. Mar* se não tivesse os livros se calhar não tinha prestado atenção, não tinha visto as várias formas, porque existiam variantes de ele assinar, e depois de ficar a conhecer melhor a pessoa, percebi que é o José Pires Marinho, que é um gravador muito importante da viragem do século XIX para o século XX. (...) A identificação das assinaturas é um trabalho também que eu tenho feito já relativamente exaustivo, cobrindo pelo menos as primeiras sete décadas do século XX. Porque era um trabalho que às vezes não era fácil. Às vezes quando estava a mexer muito em determinados materiais via a assinatura e já conseguia identificar o autor, mas depois passados três meses quando deixava de estar tão ligado àquilo esquecia-me e já não me lembrava se era um nome ou era outro... Então comecei a digitalizá-las e a identificar.

Bibliografia

AAVV (1995). *News Perspectives: Critical Histories of Graphic Design. Special Project of Visible Language in Three Issues*. Blauvelt, A. (ed.). EUA: Visible Language Journal.

Almeida, V.M. (2009). *O Design em Portugal: um tempo e um modo*. Tese de doutoramento em Belas-Artes, especialidade de Design de Comunicação, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Almeida, V.M. (2012). *Documentar o arquivo em design*. In Documentar Comentar o Design. II Encontros de Design de Lisboa (16-19). Lisboa: CIEBA.

Antonelli, P. (2004). *Graphic Design in the Collection of the Museum of Modern Art*. In Heller, S. Bierut, M. & Drenttel, W. (2006). Looking Closer 5: Critical Writings on Graphic Design (75-76). Nova Iorque: Allworth Press.

Aynsley, J. (1987). *Graphic Design*. In De Bondt, S. & de Smet, C. (ed). (2014). *Graphic Design: History in the Writing 1983-2011* (20-35) Londres: Occasional Papers.

Baekeland, F. (1981). *Psychological aspects of art collecting*. In S. Pearce (coord.) (1994). *Interpreting Objects and Collections* (205-219). Londres: Routledge.

Barbosa, M.H. (2012). *Uma perspectiva sobre documentar e comentar o design através do cartaz*. In Documentar Comentar o Design. II Encontros de Design de Lisboa (28-43). Lisboa: CIEBA.

Baron, S. (ed). (2010). *Colors Collector*. Colors Magazine No79, Winter 2010/2011. Milão: Fabrica.

Bártolo, J. (2012). *Documento, História e Arquivo. Apontamentos sobre História do Design Português*. In Documentar Comentar o Design. II Encontros de Design de Lisboa (72-77). Lisboa: CIEBA.

Bártolo, J. (coord.) (2015). *Coleção Design Português*. 8 volumes. Lisboa: Público/Ano Português do Design.

Baudrillard, J. (1968). *The System of Collecting*. In J. Elsner & R. Cardinal (ed.) (1994). *The Cultures of Collecting*. Londres: Reaktion Books.

Belk, R. (1988). *Collectors and collecting*. In S. Pearce (coord.) (1994). *Interpreting Objects and Collections* (317-326). Londres: Routledge.

Benjamin, W. (1931). *Unpacking my library*. In W. Benjamin. H. Arendt (ed.) (1969). *Illuminations: Essays and Reflections*. Nova Iorque: Penguin Random House.

Benjamin, W. (1936-39). *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. In Benjamin, W. (1992). Adorno, T.W. (int). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. (70-114). Lisboa: Relógio d'Água.

Berger, J. (2008). *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books.

Best Before. (1998). In *Eye Magazine* no. 27, vol. 7, Spring 1998, p. 56-57. Londres.

Blauvelt, A. (1994). *The Particular Problem of Graphic Design History*. In De Bondt, S. & de Smet, C. (ed). (2014). *Graphic Design: History in the Writing 1983-2011 (76-85)* Londres: Occasional Papers.

Blom, P. (2002). *To Have and to Hold: An Intimate History of Collectors and Collecting*. Londres: Penguin Books.

Bringhurst, R. (1992). *Elementos do Estilo Tipográfico*. 2ªedição. São Paulo: Cosac Naify.

Carvalho de Almeida, P. (2009). *Portuguese Design Heritage and Product Innovation: The Re-evaluation of trademarks from the "Estado Novo" period*. 8th European Academy of Design Conference, Escócia.

Catalão, R. (2012). *Uma frustração, uma coleção*. In Mendes, P. e Jurgens, S.V. (Coord.). (2012). *Collecting, Collections and Concepts: Uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim*. Guimarães: in.transit editions.

Chatwin, B. (2012). *Utz*. 2ªedição. Lisboa: Quetzal Editores.

Chou, W.H. (2006). *ReOrient: Graphic Design History from a Globological Perspective*. In De Bondt, S. & de Smet, C. (ed). (2014). *Graphic Design: History in the Writing 1983-2011 (216-221)* Londres: Occasional Papers.

Chou, W.H. (s.d.). *Reconfigure the simultaneity and complexity: Visual interpretation of Design History*. Overseas Chinese Institute of Technology: Taiwan.

Coelho, N. (2013). *O Design de Embalagem em Portugal no Século XX — Do Funcional ao Simbólico — Estudo de Caso da Saboaria e Perfumaria Confiança*. Tese de Doutoramento. Universidade de Coimbra, Coimbra.

Coutinho, B. (2012). *Homo Faber, Homo Collector*. In Mendes, P. e Jurgens, S.V. (Coord.). (2012). *Collecting, Collections and Concepts: Uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim*. Guimarães: in.transit editions.

Danet, B. & Katriel, T. (1989). *No two alike: play and aesthetics in collecting*. In S. Pearce (coord.) (1994). *Interpreting Objects and Collections* (220-239). Londres: Routledge.

Donnelly, B. (2006). *Locating Graphic Design History in Canada*. In De Bondt, S. & de Smet, C. (ed). (2014). *Graphic Design: History in the Writing 1983-2011* (202-215) Londres: Occasional Papers.

Drenttel, W. (2004). *My Country is not a Brand*. In Heller, S. Bierut, M. & Drenttel, W. (2006). *Looking Closer 5: Critical Writings on Graphic Design* (161-163). Nova Iorque: Allworth Press.

Drucker, J. (2001). *The Critical 'Languages' of Graphic Design*. In De Bondt, S. & de Smet, C. (ed). (2014). *Graphic Design: History in the Writing 1983-2011* (188-197) Londres: Occasional Papers.

Eco, U. (2009). *The infinity of lists*. Londres: Maclehose Press.

Falcão, G. (2015). *Criação Livre e Criação Dedicada: a encomenda e o projeto em design de comunicação*. Tese para obtenção do grau de doutor em design na faculdade de arquitectura da Universidade de Lisboa.

Formanek, R. (1991). *Why they collect: collectors reveal their motivations*. In S. Pearce (coord.) (1994). *Interpreting Objects and Collections* (327-335). Londres: Routledge.

Foster, H. (2004). *An Archival Impulse*. In C. Merewether. (2006). *The Archive* (142-149). Cambridge: MIT Press.

Fragoso, M. (2012). *Design gráfico em Portugal: Formas e expressões da cultura visual do século XX*. Lisboa: Livros Horizonte.

Galbraith, V.H. (1948). *Studies in the Public Records*. London: Thomas Nelson.

Glaser, M. (2005). *Since then*. In Heller, S. Bierut, M. & Drenttel, W. (2006). *Looking Closer 5: Critical Writings on Graphic Design* (144-148). Nova Iorque: Allworth Press.

Hansen, J.C. (2012). *Depois que via a estrada não olhei mais para trás*. In Mendes, P. e Jurgens, S.V. (Coord.). (2012). *Collecting, Collections and Concepts: Uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim*. Guimarães: in.transit editions.

Helfand, J. (2005). *The Shock of the old: Rethinking Nostalgia*. In Heller, S. Bierut, M. & Drenttel, W. (2006). *Looking Closer 5: Critical Writings on Graphic Design* (106-107). Nova Iorque: Allworth Press.

Heller, S. (2001a). *The Beginning of History*. In De Bondt, S. & de Smet, C. (ed). (2014). *Graphic Design: History in the Writing 1983-2011* (180-183) Londres: Occasional Papers.

Heller, S. (2001b). *Interview with Louis Danziger*. In De Bondt, S. & de Smet, C. (ed). (2014). *Graphic Design: History in the Writing 1983-2011* (184-187) Londres: Occasional Papers.

Heller, S. (2003). *A Cold Eye: The Wrongs of Rights*. In De Bondt, S. & de Smet, C. (ed). (2014). *Graphic Design: History in the Writing 1983-2011* (198-201) Londres: Occasional Papers.

Henriques da Silva, R. (2012). *Deambulações à volta da paixão de colecionar com espelhamentos museológicos*. In Mendes, P. e Jurgens, S.V. (Coord.). (2012). *Collecting, Collections and Concepts: Uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim*. Guimarães: in.transit editions.

Hollis, R. (1994). *Have you ever really looked at this poster?* In De Bondt, S. & de Smet, C. (ed). (2014). *Graphic Design: History in the Writing 1983-2011* (72-75) Londres: Occasional Papers.

Hollis, R. (2012). *Writings about Graphic Design*. Londres: Occasional Papers.

Kalman, T. Miller, J.A. & Jacobs, K. (1991). *Good History, Bad History*. In Heller, S. Bierut, M. & Drenttel, W. (1994). *Looking Closer: Critical Writings on Graphic Design* (25-33). Nova Iorque: Allworth Press.

Kinross, R. (1985). *Design History's Search for Identity*. In De Bondt, S. & de Smet, C. (ed). (2014). *Graphic Design: History in the Writing 1983-2011* (16-19) Londres: Occasional Papers.

Kinross, R. (1992). *Conversation with Richard Hollis on Graphic Design History*. In De Bondt, S. & de Smet, C. (ed). (2014). *Graphic Design: History in the Writing 1983-2011* (46-67) Londres: Occasional Papers.

Kirwin, L. (2010). *Lists, to-dos, Illustrated inventories, Collected thoughts and Other artists' enumerations from the Smithsonian's Archives of the American Art*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

Leite, A.L. (2012) *A suprema arte de coleccionar sentimentos*. In Mendes, P. e Jurgens, S.V. (Coord.). (2012). *Collecting, Collections and Concepts: Uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim*. Guimarães: in.transit editions.

Marcelo, P. (2011). *Oliva: Memórias de uma marca portuguesa*. Câmara Municipal de São João da Madeira (apoio). Lisboa: Tinta-da-China.

Margolin, V. (1994). *Narrative Problems of Graphic Design History*. In De Bondt, S. & de Smet, C. (ed). (2014). *Graphic Design: History in the Writing 1983-2011 (94-103)* Londres: Occasional Papers.

Marques, S.L. (2013). *Arquivo Amnésico*. In *Nostalgia. Punkto*, nº3. Maio 2013. Porto.

Marshall, C. Rossman, G.B. (1999). *Designing qualitative research*. (3ª edição) Thousand Oaks: Sage Publications.

McLuhan, M. & Fiore, Q. (2008). *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. Londres: Penguin Modern Classics.

Meggs, P. B. (1985). *Graphic Design History: Discipline or Anarchy?* In De Bondt, S. & de Smet, C. (ed). (2014). *Graphic Design: History in the Writing 1983-2011 (10-15)* Londres: Occasional Papers.

Meggs, P. B. (1994). *Methods and Philosophies in Design History Research*. In De Bondt, S. & de Smet, C. (ed). (2014). *Graphic Design: History in the Writing 1983-2011 (170-179)* Londres: Occasional Papers.

Meggs, P. B. & Purvis, A. (2009). Moreira, C.K. (trad). *História do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac Naify.

Mendes, L. (2013). *Dizer Demografia: Recenseamento do Design Português*. Dissertação de mestrado em design e multimédia. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

Moura, M. (2010). *O Big Book: Uma Arqueologia do Autor no Design Gráfico*. Dissertação apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para obtenção do grau de doutor.

Moura, M. (2012). *Do modernismo alegre ao pós-modernismo melancólico: de Paulo de Cantos a Chris Ware e de volta ao princípio*. In Mendes, P. e Jurgens, S.V. (Coord.). (2012). *Collecting, Collections and Concepts: Uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim*. Guimarães: in.transit editions.

Nunes, E. (2011). *Dizer Design: O design gráfico periférico português*. Dissertação de mestrado em design e multimédia. Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra.

Orsi Fernandes, S. (2015). *Do Arquivo ao Novo: impactos da tecnologia digital no armazenamento e disseminação da informação na cultura contemporânea*. Dissertação para obtenção do grau de mestre em design de comunicação e novos media na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Pearce, S. (1991). *Collecting reconsidered*. In S. Pearce (coord.) (1994). *Interpreting Objects and Collections (193-204)*. Londres: Routledge.

Pearce, S. (1992). *The urge to collect*. In S. Pearce (coord.) (1994). *Interpreting Objects and Collections (157-159)*. Londres: Routledge.

Pearce, S. (1998). *Collecting in Contemporary Practice*. Londres: SAGE Publications, California: AltaMira Press.

Pinhal, T. (2012). *A poética do colecionador — um caso de estudo*. In *Ensaio e Práticas em Museologia*, vol.2, 268-286. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP.

Pinharanda, J. (2012). *Liberdades, Listas e Coleções*. In Mendes, P. e Jurgens, S.V. (Coord.). (2012). *Collecting, Collections and Concepts: Uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim*. Guimarães: in.transit editions.

Pinto, F. (2012). *Inventário (Dezassete Notas sobre a Ideia de Coleção)*. In Mendes, P. e Jurgens, S.V. (Coord.). (2012). *Collecting, Collections and Concepts: Uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim*. Guimarães: in.transit editions.

Pomian, K. (1990). *The collection: between the visible and the invisible*. In S. Pearce (coord.) (1994). *Interpreting Objects and Collections (160-174)*. Londres: Routledge.

Portugal, P. (2012). *A História, os Museus, o Coleccionismo e os Artistas*. In Mendes, P. e Jurgens, S.V. (Coord.). (2012). *Collecting, Collections and Concepts: Uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim*. Guimarães: in.transit editions.

Providência, F. (2012). *O que significa Design Português?* In Documentar Comentar o Design. II Encontros de Design de Lisboa (46-67). Lisboa: CIEBA.

Rodrigues, J.M. (2013). *Destruição, Tradição, Ruína e Fragmento*. In Nostalgia. Punkto, nº3. Maio 2013. Porto.

Salgueiro, A.R. (2012). *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961): José-Augusto França e a perspectiva sociológica*. Dissertação de Mestrado em História da Arte vertente Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Saramago, J. (1997). *Todos os Nomes*. Lisboa: Editorial Caminho.

Schulz, E. (1990). *Notes on the history of collecting and of museums*. In S. Pearce (coord.) (1994). *Interpreting Objects and Collections (175-187)*. Londres: Routledge.

Scotford, M. (1991). *Is there a Canon of Graphic Design History?* In De Bondt, S. & de Smet, C. (ed). (2014). *Graphic Design: History in the Writing 1983-2011 (36-45)* Londres: Occasional Papers.

Senior, D. (ed). (2014). *Please Come to the Show*. Londres: Occasional Papers.

Serpa, L. (2012) *Perspetivas [Não] Lineares: A "Arte" de Coleccionar*. In Mendes, P. e Jurgens, S.V. (Coord.). (2012). *Collecting, Collections and Concepts: Uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim*. Guimarães: in.transit editions.

Shaughnessy, A. (2004). *The Cult of Graphic Design*. In Heller, S. Bierut, M. & Drenttel, W. (2006). *Looking Closer 5: Critical Writings on Graphic Design (167-170)*. Nova Iorque: Allworth Press.

Smith, J.W. (2010). *Foreword*. In Kirwin, L. (2010). *Lists, to-dos, Illustrated inventories, Collected thoughts and Other artists' enumerations from the Smithsonian's Archives of the American Art*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

Souto, M.H. (2009). *História do Design em Portugal I: Reflexões*. Lisboa: Edições IADE.

Spencer, H. (1964). *The responsibilities of the design profession*. In Bierut, M. Helfand, J. Heller, S. & Poynor, R. (1999). *Looking Closer 3: Classic Writings on Graphic Design (156-160)*. Nova Iorque: Allworth Press.

Stewart, S. (1984). *Objects of desire*. In S. Pearce (coord.) (1994). *Interpreting*

Objects and Collections (254-257). Londres: Routledge.

Thompson, M. (1979). *The filth in the way*. In S. Pearce (coord.) (1994). *Interpreting Objects and Collections* (269-278). Londres: Routledge.

Triggs, T. (1998). *The Endless Library at the End of Print*. In *Eye Magazine* no. 27, vol. 7, Spring 1998, p. 38-44. Londres.

Triggs, T. (2000). *Where Public Meets Private: The Los Angeles Woman's Building*. In Heller, S. Bierut, M. & Drenttel, W. (2006). *Looking Closer 5: Critical Writings on Graphic Design* (129-135). Nova Iorque: Allworth Press.

Triggs, T. (2009). *Designing Graphic Design History*. In De Bondt, S. & de Smet, C. (ed). (2014). *Graphic Design: History in the Writing 1983-2011* (256-271) Londres: Occasional Papers.

Triggs, T. (2010). *Graphic Design History: Past, Present and Future*. In AAVV, *Design issues: Volume 27, Number 1, Winter 2011*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.

Tufte, E.R. (1983). *The Visual Display of Quantitative Information*. 2ª edição. Connecticut: Graphics Press.

Turkle, S. (2007). *Evocative Objects: Things we think with*. Cambridge: MIT Press.

Twemlow, A. (2006). *From the (A) Trivial to the (B) Deadly Serious Lists Dominate Visual Culture*. In Heller, S. Bierut, M. & Drenttel, W. (2006). *Looking Closer 5: Critical Writings on Graphic Design* (32-39). Nova Iorque: Allworth Press.

Vaz-Pinheiro, G. (2012) *CCC: Da Coleção de Obras de Arte à Coleção como Obra*. In Mendes, P. e Jurgens, S.V. (Coord.). (2012). *Collecting, Collections and Concepts: Uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim*. Guimarães: in.transit editions.

Vignelli, M. (1983). *Keynote Address*. In De Bondt, S. & de Smet, C. (ed). (2014). *Graphic Design: History in the Writing 1983-2011* (6-9) Londres: Occasional Papers.

Vilar, E.T. (coord). (2014) *Design et Al: Dez perspectivas contemporâneas*. Lisboa: D.Quixote.

Weller, S. (2010). *Listen to the Echoes: The Ray Bradbury Interviews*. Nova

Iorque: Melville House Publishing.

Wilkins, B. (1992) *Why is Design History so Obsessed by Appearance?* In De Bondt, S. & de Smet, C. (ed). (2014). *Graphic Design: History in the Writing 1983-2011* (68-71) Londres: Occasional Papers.

Yee, L. (2015). *Magnificent Obsessions: The Artist as Collector*. Barbican Art Gallery. Nova Iorque: Prestel.

Yin, R. (2001). *Estudo de caso: planejamento e métodos*. (2ª edição) Porto Alegre: Bookman.

Na Web

(2015). *Your body is my body — O teu corpo é o meu corpo*. Museu Coleção Berardo. Acedido a 20 de outubro 2016 em <http://pt.museuberardo.pt/exposicoes/your-body-my-body-o-teu-corpo-e-o-meu-corpo>.

AAVV (2012). *Unusual Suspects: A New Series*. Acedido a Maio 23, 2016 em <http://designobserver.com/feature/unusual-suspects-a-new-series/34108>.

Agência Lusa. (2015). *Designers sonham construir museu do neón, com histórias de pessoas e lugares*. Observador. Acedido a Outubro 6, 2016 em <http://observador.pt/2015/03/01/designers-sonham-construir-museu-do-neon-com-historias-de-pessoas-e-lugares/>

AND - Associação Nacional de Designers. Acedido a 25 de outubro de 2016 em <http://www.and.org.pt/>

Ano do Design Português. Acedido a 25 de outubro de 2016 em <http://designportugues.pt/>

Antero Ferreira Design. Acedido a 10 de fevereiro 2017 em <http://www.anteroferreiradesign.pt/>

APD - Associação Portuguesa de Designers. Acedido a 25 de outubro de 2016 em <http://www.apdesigners.org.pt/>

Aynsley, J. (1994). *History is made of the typical*. Eye Magazine. Acedido a Agosto 18, 2016 em <http://www.eyemagazine.com/review/article/history-is-made-of-the-typical>

Bártolo, J. (2006). *O Estado do Design. Reflexões sobre Teoria do design em Portugal*. Arte Capital. Acedido a 21 de outubro de 2016 em <http://www.arte-capital.com/>

artecapital.net/opinioes.php?ref=30

Bártolo, J. (2012). *Chegou a Hora dos Designers*. Arte Capital. Acedido a 25 de outubro de 2016 em <http://www.artecapital.net/opiniao-119-jose-bartolo-chegou-a-hora-dos-designers>

Belk, R., Wallendorf, M., Sherry Jr, J. & Holbrook, M. (1991). *Collecting in a consumer culture*. Association for Consumer Research. Acedido Março 14, 2016, em <http://acrwebsite.org/volumes/12102/volumes/sv06/SV-06>.

Berardo, J. (2015). *O Olhar do Colecionador / The Collector's Eye*. Museu Coleção Berardo. Acedido a 20 de outubro 2016 em <http://pt.museuberardo.pt/exposicoes/o-olhar-do-colecionador-collectors-eye>.

Blauvelt, A. (2010). *Designer Finds History, Publishes Book*. Acedido a Maio 23, 2016 em <http://designobserver.com/feature/designer-finds-history-publishes-book/18938/>.

Burilada: Arte-factos para a sobrevivência (2016, junho 30). In ESAD Matosinhos. Acedido a 20 de outubro de 2016 em <http://www.esad.pt/pt/news/burilada-arte-factos-para-a-sobrevivencia>

Cardoso, C.F. (2016a). *Janeiro 2016: Ser colecionador é...*. Arte Capital. Acedido a Janeiro 8, 2016, em <http://www.artecapital.net/estado-da-arte-60-catarina-figueiredo-cardoso-janeiro-2016-ser-colecionador-e>.

Cardoso, C.F. (2016b). *Fernando Aguiar: um arquivo poético*. Arte Capital. Acedido a Março 27, 2016, em <http://www.artecapital.net/estado-da-arte-61-catarina-figueiredo-cardoso-fernando-aguiar-um-arquivo-poetico>.

Cardoso, C.F. (2016c). *Colecionadores amadores e profissionais colecionadores (I)*. Arte Capital. Acedido a Março 27, 2016, em <http://www.artecapital.net/estado-da-arte-62-catarina-figueiredo-cardoso-colecionadores-amadores-e-profissionais-colecionadores-i>.

Cardoso, C.F. (2016d). *Colecionadores amadores e profissionais colecionadores (II)*. Arte Capital. Acedido a Abril 20, 2016, em <http://www.artecapital.net/estado-da-arte-63-catarina-figueiredo-cardoso-colecionadores-amadores-e-profissionais-colecionadores-ii>.

Cardoso, C.F. (2016e). *Colecionadores na Arco Lisboa*. Arte Capital. Acedido a 26 de julho 2016 em <http://www.artecapital.net/estado-da-arte-65-catarina-figueiredo-cardoso-colecionadores-na-arco-lisboa>

Cardoso, C.F. (2016f). *Sonnabend em Portugal*. Arte Capital. Acedido a

26 de julho 2016 em <http://www.artecapital.net/estado-da-arte-64-catarina-figueiredo-cardoso-sonnabend-em-portugal>

Cardoso, J.A. (2010). *O artesanato, o design e o museu que Évora não sabe se quer ter*. In Público. Acedido a 20 de outubro de 2016 em <https://www.publico.pt/local-lisboa/jornal/o-artesanato-o-design--e-o-museu-que-evora--nao-sabe-se-quer-ter-20508955>

Carvalho de Almeida, P. (2012) *Brand Archives*. Acedido a 10 de fevereiro 2017 em <http://www.brandarchives.org/>

Casa do Design: Ministro da Cultura inaugura novo espaço cultural em Matosinhos. (2016). Câmara Municipal de Matosinhos. Acedido a 20 de outubro de 2016 em http://www.cm-matosinhos.pt/frontoffice/pages/242?news_id=4248

Coelho, S.O. (2016). *De uma garagem nasceu a nova Casa do Design em Matosinhos*. Observador. Acedido a 20 de outubro de 2016 em <http://observador.pt/2016/06/28/de-uma-garagem-nasceu-a-nova-casa-do-design-em-matosinhos/>

Curado, R. (2013). *Centro Português de Design vai ser extinto*. Diário de Notícias. Acedido a 25 de outubro de 2016 em <http://www.dn.pt/artes/interior/centro-portugues-de-design-vai-ser-extinto-3248523.html>

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 (INII). IADE. Acedido a 25 de outubro de 2016 em <http://unidcom.iade.pt/designportugal/i.n.i.i.html>

Doutorandos em Arte Contemporânea. Motel Coimbra: Campus de Arte em Investigação. Acedido a 10 de fevereiro 2017 em <http://www.motelcoimbra.pt/>

Duarte, F. (2011). *Logótipo do Ministério da Cultura*. Frederico Duarte. Acedido a 23 de maio de 2016 em <http://www.05031979.net/2011/08/logotipo-do-ministerio-da-cultura/>

Duarte, F. (2012). *Maravilhosa História*. Frederico Duarte. Acedido a 23 de maio de 2016 em <http://www.05031979.net/2012/12/maravilhosa-historia>

Ensaio para um arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal entre 1960 e 1974. Pedrita. Acedido a 25 de outubro de 2016 em <http://pedrita.net/?portfolio=ensaio-para-um-arquivo>

Espaço Quadra. In Câmara Municipal de Matosinhos. Acedido a 20 de outubro de 2016 em <http://www.cm-matosinhos.pt/pages/739>

Eventos passados na Biblioteca Nacional. In Biblioteca Nacional de Portugal. Acedido a 20 de outubro de 2016 em <http://www.bnportugal.pt/agenda>

Ferrão, L. (2009) SOUTO, Maria Helena, História do Design em Portugal I. Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], 26 | 2009, Acedido a 3 de outubro 2016 em <https://cultura.revues.org/570>

Francis, R. (1996). *The People's Show: A Critical Analysis.* Journal of Conservation and Museum Studies. 1, pp. 11–15. DOI: <http://doi.org/10.5334/jcms.1963>

Gouveia, S.P. (2011). *A Arte da Guerra: Propaganda da II Guerra Mundial.* Museu Coleção Berardo. Acedido a 20 de outubro 2016 em <http://pt.museuberardo.pt/exposicoes/arte-da-guerra-propaganda-da-ii-guerra-mundial>

Hamilton, W.L. (2016). *Object Lessons: The New Museum Explores Why We Keep Things.* New York Times. Acedido a 19 de outubro 2016 em <http://www.nytimes.com/2016/07/17/arts/design/object-lessons-the-new-museum-explores-why-we-keep-things.html>

Hans-Peter Feldmann, 303 Gallery. Acedido a Junho 14, 2016, em <http://www.303gallery.com/artists/hans-peter-feldmann>.

Helfand, J. (2013). *Our Shopping Lists, Our Selves.* Acedido a 15 de dezembro 2015. <http://designobserver.com/feature/our-shopping-lists-our-selves/37872>

Henriques, A.M. (2012). *Portugal tem 22 mil designers e isso é uma “completa loucura”.* P3. Acedido a 25 de outubro de 2016 em <http://p3.publico.pt/cultura/design/4558/portugal-tem-22-mil-designers-e-isso-e-uma-completa-loucura>

Huei, W. (2004). *Visualizing design history: an analytical approach.* EAD06 (European Academy of Design). Acedido a Fevereiro 20, 2016, em http://ead.verhaag.net/fullpapers/ead06_id79_3.pdf.

ID+ Research Institute for Design, Media and Culture. Acedido a 10 de fevereiro 2017 em <http://www.idmais.org>

Jones, J. (2012). *John Baldessari.* Acedido a Junho 15, 2016, em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/oct/14/john-baldessari-review>.

King, E. (2011). *Sidelines — Coleções pessoais em 7 instituições singulares.* Experimenta Design. Acedido a 19 de outubro 2016 em <http://www.experimentadesign.pt/2011/pt/02-02-01.html>

Lange, A. (2013). *The Fork and the World: Design 101.* Acedido a Maio

23, 2016 em <http://designobserver.com/feature/the-fork-and-the-world-design-101/37892>.

Lipsky-Karas, E. (2013). *Hiroshi Sugimoto's Fossil Inspiration*. Wall Street Journal. Acedido a Maio 11, 2016, em http://www.wsj.com/news/articles/SB10001424127887324591204579037022687412290?mod=_newsreel_4.

Lopes, M.L. (2012). *Pacheco Pereira diz que a sua biblioteca "não pode continuar privada"*. Público. Acedido a Fevereiro 20, 2016, em <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/pacheco-pereira-diz-que-acervo-da-sua-biblioteca-nao-pode-continuar-privado-1544775>.

Magalhães, P. (2013). *Dizer Demografia vai recensear designers portugueses*. P3. Acedido a 25 de outubro de 2016 em <http://p3.publico.pt/cultura/design/7150/dizer-demografia-vai-recensear-designers-portugueses>

Makovsky, p. (2005). *Q&A: At Home with Lucia: Charles Eames's daughter talks about preserving the legacy, saving the house, the new foundation, and making it all relevant to future generations*. Metropolis Mag. Acedido a 20 de abril 2016 em <http://www.metropolismag.com/January-2005/Q-A-At-Home-with-Lucia/>

Marques, P. P. (s.d.). *Montag: Resgate do fogo para retornatas*. Acedido a 10 de fevereiro 2017 em <https://pedromarquesdg.wordpress.com>

Mead, A. (2012). *Andreas Gursky's eye for detail*. Acedido a Junho 13, 2016, em <http://www.architectural-review.com/archive/reviews/andreas-gurskys-eye-for-detail/8626969.fullarticle>.

MoMoW: Women's Creativity since the Modern Movement. Acedido a 10 de fevereiro 2017 em <http://www.momowo.eu/>

Moura, C. (2014). *Já não há paredes pintadas com ideias*. Público. Acedido a 10 de janeiro 2017 em <https://www.publico.pt/2014/04/26/culturaipilon/noticia/ja-nao-ha-paredes-pintadas-com-ideias-1633610>

Moura, M. (2010). *Typographica, Paulo Ferreira e a Ordem*. Ressabiator. Acedido a 25 de outubro de 2016 em <https://ressabiator.wordpress.com/2010/10/28/typographica-paulo-ferreira-e-a-ordem/>

Moura, M. (2011a). *E vão seis*. Ressabiator. Acedido a 25 de outubro de 2016 em <https://ressabiator.wordpress.com/2011/11/06/e-vao-seis/>

Moura, M. (2011b). *O Caos e a Ordem*. Ressabiator. Acedido a 25 de outubro de 2016 em <https://ressabiator.wordpress.com/2011/10/27/o-caos-e-a-ordem/>

Moura, M. (2011c). *Alguns pontos de ordem contra a Ordem*. Ressabiator.

Acedido a 25 de outubro de 2016 em <https://ressabiator.wordpress.com/2011/11/03/alguns-pontos-de-ordem-contra-a-ordem/>

Moura, M. (2012a). *O Design da História do Design*. Arte Capital. Acedido a Outubro 19 de 2016 em http://www.artecapital.net/arq_des-85-o-design-da-historia-do-design

Moura, M. (2012b). *Ordem*. Ressabiator. Acedido a 25 de outubro de 2016 em <https://ressabiator.wordpress.com/2012/09/13/ordem/>

Moura, M. (2014). *Já era tempo*. Ressabiator. Acedido a 25 de outubro de 2016 em <https://ressabiator.wordpress.com/2014/12/14/ja-era-tempo/>

Moura, M. (2015). *A História do Presente*. The Ressabiator. Acedido a 20 de outubro 2016 em <https://ressabiator.wordpress.com/2015/04/30/a-historia-do-presente/>

Moura, M. (2016). *Páginas Inquietas: Sobre documentos insubmissos*. Medium. Acedido a 11 de novembro de 2016 em https://medium.com/@mario__moura/p%C3%A1ginas-inquietas-sobre-documentos-insubmissos-440ed2e786c8#a8zbfvn82

Munsterberg, M. (2008). *The Biography. Writing about art*. Acedido a Outubro 19 de 2016 em <http://writingaboutart.org/pages/biography.html>

Nuno Coelho. Acedido a 10 de fevereiro 2017 em <http://www.nunocoelho.net/>

O'Hagan, S. (2014). *Lost world: Bernd and Hilla Becher's legendary industrial photographs*. Acedido a Junho 13, 2016, em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/sep/03/bernd-and-hilla-becher-cataloguing-the-ominous-sculptural-forms-of-industrial-architecture>.

Pereira, J.P. (2015). *O tempo das bibliotecas privadas está a acabar*. Revista Sábado online. Acedido a 15 de dezembro de 2015. http://www.sabado.pt/opiniao/cronistas/pacheco_pereira/detalhe/o_tempo_das_bibliotecas_privadas_esta_a_acabar.html

Poynor, R. (2004). *Who's in and Who's out of the Dictionary*. Acedido a Maio 23, 2016 em <http://designobserver.com/feature/whos-in-and-whos-out-of-the-dictionary/2677/>.

Poynor, R. (2011). *Out of the Studio: Graphic Design History and Visual Studies*. Acedido a Maio 23, 2016, em <http://designobserver.com/feature/out-of-the-studio-graphic-design-history-and-visual-studies/24048/>.

Poynor, R. (2012). *Updating the Maps of Graphic Design History*. Acedido

a Maio 23, 2016 em <http://designobserver.com/feature/updating-the-maps-of-graphic-design-history/34818>.

Quadra - Galeria de Design. (2014, abril 15). In Câmara Municipal de Matosinhos. Acedido a 20 de outubro de 2016 em http://www.cm-matosinhos.pt/frontoffice/pages/242?news_id=3401

Quintela, P. (2016). *Bártolo, José (coord.) (2015), Design Português.* Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], 109 | 2016, colocado online no dia 18 Maio 2016, criado a 20 Maio 2016. URL : <http://rccs.revues.org/6329>

Ribalta, J. (2009). *Arquivo Universal.* Museu Coleção Berardo. Acedido a 20 de outubro 2016 em <http://pt.museuberardo.pt/exposicoes/arquivo-universal>

Rocha e Silva, S. (2015). *Blueprints / Life rafts.* Acedido a Junho 10, 2016, em <http://caso-srs.tumblr.com/>.

Rosengarten, R. (2013). *Entre Memória e Arquivo.* Museu Coleção Berardo. Acedido a 20 de outubro 2016 em <http://pt.museuberardo.pt/exposicoes/entre-memoria-e-arquivo>

Salema, I. (2016). *A arte feita por mulheres é diferente?* Público. Acedido a Outubro 1, 2016 em <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-arte-feita-por-mulheres-e-diferente-1745201>

Saltz, J. (2007). *It's Boring at the Top.* Acedido a Junho 13, 2016, em <http://nymag.com/arts/art/reviews/31785/>.

Saltz, J. (2010). *The Long Arm of John Baldessari.* Acedido a Junho 15, 2016, em <http://nymag.com/arts/art/reviews/69103/>.

Santos, R. A. (2013). *O Consumo Feliz.* Museu Coleção Berardo. Acedido a 20 de outubro 2016 em <http://pt.museuberardo.pt/exposicoes/o-consumo-feliz>

Twemlow, A. & Wild, L. (2007). *A New Graphic Design History?.* Acedido a Maio 23, 2016 em <http://designobserver.com/article.php?id=7017>.

Wilkins, B. (1992b). *No more heroes.* Eye Magazine. Acedido a Agosto 18, 2016 em <http://www.eyemagazine.com/opinion/article/no-more-heroes>

Winget, M. (2011). *On Collecting New Media & Variable Media Artifacts.* Advances in Classification Research Online. Acedido a Março 7, 2016, em <http://journals.lib.washington.edu/index.php/acro/article/view/12519/11037>.

Multimédia

Dias, D. & Fernandes, J.P. (Produtor), & Morais, E. (Realizador). (2015). *Música em Pó* [Documentário]. Portugal: Bigbit.

Furtado, M. (Produtor) & Seabra, P. (Realizador). *Estética, Propaganda e Utopia no Portugal de António Ferro*. (2012). Portugal: RTP.

Galeria Zé dos Bois (Produtor) & Seabra, P. (Realizador). *Estética, Propaganda e Utopia no Portugal do 25 de Abril*. (2014). Portugal: RTP.

Maysles, R. Coxson, L. & Rudick, J.A. (Produtor) & Maysles, A. (Realizador). (2014). *Iris*. [Documentário]. EUA: Magnolia Films.

Morais, E. (Realizador). (2016). *Tecla Tónica: a alquimia da electrónica na música em Portugal (1968-2015)* [Documentário]. Portugal.

Welles, O. (Produtor & Realizador). (1941). *Citizen Kane*. [Longa-metragem]. EUA: RKO Radio Pictures.

Yaeger, M. & Wright, E. (Produtor), Joost, H. & Schulman, A. (Realizador). (2012). *A Brief History of John Baldessari*. [Curta-metragem]. EUA.

Mr. Bernstein: There's a lot of statues in Europe you haven't bought yet.

Charles Foster Kane: You can't blame me. They've been making statues for some two thousand years, and I've only been collecting for five.

Anexos

7.1. Anexo I: Guião de entrevista	183
7.2. Anexo II: Notas biográficas dos entrevistados	187
7.3. Anexo III: Entrevistas aos estudos de caso	
7.3.1. Antero Ferreira	193
7.3.2. Jorge Silva	209
7.3.3. José Bártolo	222
7.3.4. Nuno Coelho	228
7.3.5. Pedro Carvalho de Almeida	232
7.3.6. Rita Múrias	239
7.4. Anexo IV: Entrevistas auxiliares	
7.4.1. Helena Barbosa	247
7.4.2. Isabel Lopes Gomes	251
7.4.3. Maria Helena Souto	258
7.4.4. Paulo Marcelo	262
7.4.5. Paulo Seabra	272
7.4.6. Pedro Piedade Marques	282
7.4.7. Rui Afonso Santos	299

Anexo 1: Guião de entrevista

1 Início da coleção

Qual é a memória mais antiga relacionada com coleções ou com colecionar?

Quando foi começada a coleção?

Qual foi o primeiro objeto que se lembra de colecionar/ter?

Qual é o objeto mais antigo da sua coleção?

2 Processo de colecionar

O que une todos os objetos da coleção? Qual é o critério comum? Existe?

Porquê esta coleção, de onde vem a motivação para colecionar estes objetos?

Como é alimentada a coleção?

Como é o processo de aquisição de novos objetos?

Como está armazenada ou disposta a coleção? É vivida ou guardada?

Quantos objetos tem hoje?

3 Futuro da coleção

Consegue visualizar o dia em que a sua coleção vai estar completa?

Existe lugar nas coleções [na sua coleção] para novos media?

Está o futuro das coleções [e da sua coleção] intimamente dependente da produção de objetos físicos?

A longo prazo, já pensou no destino da sua coleção?

Considera torná-la pública?

4 Público/Privado

Qual é a intersecção da coleção com a esfera pública?

Já esteve exposta? É aberta a visitas?

Como vê as tentativas de construção da História do Design Português?

Considera que as coleções de design português podem desempenhar um papel importante?

Iris: No! It's hard work! You really have to put a lot of effort into it. I know people who have wonderful collections but it's different, they go out to buy, they go to auctions... Everything I have I go out and find, which is not easy.

Anexo 2: Notas biográficas dos entrevistados

Antero Ferreira

É designer no *atelier* homónimo que fundou em 1991, professor na Faculdade de Belas-Artes do Porto desde 1989 e professor convidado da Universidade de Barcelona e da Universidade Politécnica de Valência desde 2004. Foi presidente do Conselho Técnico-Deontológico da Associação Nacional de Designers (AND) e participou em diversas publicações com peças de investigação. O seu campo de trabalho, como a sua coleção, foca-se sobretudo nas artes gráficas portuguesas. Terminou o doutoramento na Universidade de Barcelona em 2003 com o título *Oficina Álvares Ribeiro: uma família de impressores, editores, livreiros e papeleiros, do Porto e de Vizela, do século XVIII ao XX*.

Jorge Silva

Designer responsável pelo *atelier* Silva!designers, criado em 2001 e dedicado à cultura e à comunicação cultural. Silva foi director de arte dos jornais *Combate* e o *Independente*, das revistas *Ícon*, *LER*, entre outras, e dos suplementos que desenhou para o *Público*, *Y* e *Mil Folhas*. Foi director artístico do Grupo Editorial Leya e é desde 2015 consultor da Imprensa Nacional Casa da Moeda. Com esta última publica a *Coleção D*, sobre designers portugueses históricos e contemporâneos. É membro da Alliance Graphique Internationale (AGI) desde 2012. É o autor do blogue *Almanaque Silva*, sobre ilustração portuguesa, que vai beber sobretudo na sua coleção privada.

José Bártolo

Investigador, professor e curador, desenvolve trabalho frequente sobre História do Design Português desde 2006. Em 2015 terminou a Agregação em design. Entre os textos monográficos contam-se Fred Kradolfer, Roberto Nobre, Pedro Falcão, entre outros. Foi curador de várias exposições, entre elas *Desejo, Tensão, Transição — Percursos do Design Português* (2016), *Cólofon* (2015), *Almanaque — uma História do Design Português em Revista* (2013). Foi o comissário da representação portuguesa na XXI Trienal de Milão em 2016. É Presidente do Conselho Científico da ESAD e director da ESAD-IDEA. É o orientador desta dissertação.

Nuno Coelho

É designer, professor na Licenciatura e Mestrado em Design e Multimédia na Universidade de Coimbra e investigador no CEIS20 (Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra). É doutorado em Arte Contemporânea pela Universidade de Coimbra com o título *O design de embalagem em Portugal no século XX – Do funcional ao simbólico – O estudo de caso da Saboaria e Perfumaria Confiança*. Foi comissário de uma das exposições da Experimenta Design 2013 e participa frequentemente tanto em exposições como apresentações orais.

Pedro Carvalho de Almeida

Professor na Universidade de Aveiro e doutorado pela Central Saint Martins College of Art, onde explorou mais profundamente o seu interesse sobre herança gráfica de marcas portuguesas, especificamente o caso da Sanjo, e que o levou a desenvolver uma metodologia a que chama arqueologia da marca. Especializado em identidade visual, análise visual, desconstrução de identidades e mapas mentais, desenvolveu trabalho como designer para clientes como o Metro do Porto, a Sonae ou o Centro Português do Design.

Rita Múrias

É designer de comunicação e tem desenvolvido trabalho editorial, para produtoras musicais e de espectáculos. Colaborou de 1994 a 2012 com o Atelier Henrique Cayatte. Como designer trabalha por vezes em conjunto com Paulo Barata Corrêa, com quem iniciou a coleção de letreiros antigos da cidade de Lisboa.

Helena Barbosa

Professora na Universidade de Aveiro e diretora da Licenciatura em Design na mesma instituição. O seu trabalho de investigação prende-se sobretudo com a História do Design Português, em particular sobre a história do cartaz português, tema que explorou na sua tese de doutoramento. É vice-directora do ID+ Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura, e membro editorial de sete revistas científicas internacionais.

Isabel Lopes Gomes

Investigadora e realizadora, é Mestre em Estudos Artísticos — Museologia e Estudos Curatoriais pela Universidade do Porto e atualmente frequenta o programa de Doutoramento em Arte Contemporânea na Universidade de Coimbra. Além do *Design PT* (2015/2016), programa que escreveu, realizou e apresentou para a RTP, foi jornalista e realizadora do *Magazine de Artes Plásticas* na RTP2, dos programas *ZOOM* e *Estação das Artes* para a RTP N e de vários documentários. Foi curadora assistente na exposição *Entre Margens* e da exposição inaugural do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso.

Maria Helena Souto

Doutorada em Ciências da Arte pela Universidade de Lisboa, está ligada ao IADE há mais de duas décadas como professora e investigadora. Coordenou vários projetos de investigação ligados ao design, o mais recente sendo o *MoMoWo — Women's creativity since the Modern Movement*, e publicou diversas vezes sobre História do Design Português, nomeadamente a compilação de artigos *História do Design em Portugal I: Reflexões*, editada pelo IADE.

Paulo Marcelo

Licenciado em marketing e mestre em design pela Universidade Técnica de Lisboa, desenvolve trabalho como designer, incluindo o design global do Museu da Chapelaria em São João da Madeira. É autor do livro *Oliva — Memórias de uma marca portuguesa*, editado pela Tinta-da-China em parceria com a Câmara Municipal de São João da Madeira. Organizou um ciclo de exposições retrospectivas de antigas marcas e empresas portuguesas no Instituto Superior Entre Douro e Vouga onde é professor de design de comunicação no curso de marketing.

Paulo Seabra

Com um longo percurso como designer, trabalhou no Expresso, para a Nestlé, para a Tabaqueira Portuguesa, e colaborou com *A Vida Portuguesa*. Realizou dois comentários sobre propaganda política para a RTP: *Estética, Propaganda e Utopia no Portugal do 25 de Abril* e *Estética Propaganda e Utopia no Portugal de António Ferro*, onde apresenta múltiplos objetos gráficos e não só que fazem parte da sua coleção.

Pedro Piedade Marques

É designer gráfico, editor e autor no blogue *Montag: Regaste do foto para retronautas*, onde apresenta sobretudo livros e as suas histórias. Com Montag editou *Editor Contra: Fernando Ribeiro de Mello e a Afrodite*, A última sessão, entre outros. Escreve e publica frequentemente sobre design gráfico, incluindo contributos para a *Coleção D* e a autoria do volume dedicado a João Abel Manta na *Coleção Designers Portugueses*.

Rui Afonso Santos

Historiador de Arte e do Design, curador no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado onde comissariou, entre outras, a exposição *O Modernismo Feliz: Art Déco em Portugal. Pintura, Desenho, Escultura 1912-1960*. Foi autor do programa museológico do Museu do Design — Coleção Francisco Capelo do CCB. Tem perto de uma centena de livros e artigos publicados, é um dos investigadores que há mais tempo escreve sobre História do Design em Portugal.

The Encyclopedia of Ephemerae faz um levantamento exaustivo de vários tipos de impressos que terão sido desenhados por alguém: 486. Assim, seria de esperar um diverso número de objetos nas histórias do design gráfico. Mas a realidade que encontramos é bem diferente. Tomemos dois exemplos: bandeiras nacionais e dinheiro. (...) Genericamente, 2% dos impressos são considerados design, os restantes não merecem atenção. Os bilhetes para espectáculos, programas de sala, almanaques, horários dos comboios, cadernetas militares, diplomas, acções bancárias, livros escolares, etiquetas de bagagem, bases de copos de bebidas alcoólicas, certificados de nascimento, passaportes, jogos de tabuleiro, do not disturb's, nem sequer são considerados.

Anexo 3: Entrevistas aos estudos de caso

Antero Ferreira

Sobre o início da coleção.

Que eu me lembre, quando vim para o Porto, o meu avô paterno começou a influenciar-me porque ele tinha uma garagem em Vila Nova de Gaia e eu lembro-me perfeitamente de estar sentado no escritório e ele a pedir-me para eu organizar as *moedinhas*. Depois, mais tarde, faço coleção de moedas e de cromos, se calhar houve ali uma influência. O meu pai não era realmente colecionador, mas gostava muito de arte e investiu em arte e em pintura, sobretudo em pintura naturalista, é o género dele, não gostava muito de pintura abstracta nem nada disso, e começou a colecionar, por exemplo, eu lembro-me da coleção Vampiro, aqueles policiais... Portanto, desse lado [da família] há. Do lado da minha mãe não há colecionadores mas há outro aspecto: também já fui acusado, de ser exagerado na arrumação, ao ponto de um professor pôr-se a fotografar a minha gaveta porque diz que nunca viu uma gaveta tão organizada, já para não falar no resto! Mas eu primeiro tenho de ser organizado senão não consigo ganhar espaço, já estou tipo japonês, a tentar arranjar território em todos os cantinhos. E se não sou organizado como é que eu vou pedir aos clientes para serem organizados? Naturalmente tinha de ser organizado. O meu pai também é extremamente organizado, acho que herdei muito isso dele, depois é uma pessoa com uma caligrafia inacreditável, que é capaz escrever naquelas agendas pequeninas notas com a mão levantada, letra minúscula, assim as linhas todas direitinhas, todos os assuntos que tem de tratar. O meu pai trabalha na área dos fios têxteis, é representante de fios. Para trás ainda vem a ligação ao desenho, que há pessoas na família ligadas à tipografia e a fábricas de papel. O meu avô estava ligado a uma fábrica de latas serigrafadas, embalagens, descobri muito recentemente. Como gostava de desenhar, acabei por entrar em design, mas primeiro estava convencido que ia ser arquitecto, acabei por não ir para Arquitectura, à última da hora fui para Design. Com isto, o central da [minha] coleção são as artes gráficas portuguesas.

Sobre o crescimento da coleção.

Não é que quisesse fazer vida do coleccionismo mas agora... Posso-me considerar um colecionador profissional. Não sei o tempo que gasto nisso, mas diariamente estou a pensar no assunto ou estou a tratar de alguma coisa relacionada com isso. Ou porque me contactam, ou porque encontrei qualquer coisa, recebi uma mensagem e... Como são muitos anos a fazer isto, eu recebo sistematicamente mensagens de todo o lado, desde chamadas até emails.

Acabo por entrar para Belas-Artes, não consigo entrar em Design entro em pintura, no segundo ano entro para Design e pronto, em 1989 licenciiei-me. Fundo o Antero Ferreira Design em 1991, esta é a segunda imagem do *atelier*, que é a que irá depois ficar referenciado como carimbo ou autocolante nos livros [da coleção]. Até 1995 eu tinha o *atelier* e o que se passava era, todo o material

e a documentação que existia dos projetos era guardado. Ou seja, todo o material do *atelier* da sua fundação até ao dia de hoje está guardado. Estou a falar de maquetas, *osalides*, não digo todos os fotolitos porque isso era impossível, mas chegámos a produzir fotolitos dentro de portas, nós fomos o primeiro *atelier* em Portugal a fazer isso. Tudo isso era guardado e continua a ser guardado.

Eu se souber de alguém que vai deitar coisas fora, eu vou, mas também tenho consciência de que não posso ficar contudo, não é, tenho de ser muito selectivo. É claro, se aparecer um arquivo... Se o meu arquivo já é insuportável aqui, o que é que não será o arquivo documental de uma tipografia, não é? Se acontecer isso, sou capaz de estar interessado em algumas coisas. Sou capaz de estar num sítio e aparece um postal de uma tipografia, compro só porque está lá um texto a falar dessa tipografia. Sei lá, provas revistas, também tenho isso, com textos mesmo escritos, portanto, tenho por exemplo um postal que é muito raro, que é da primeira fábrica de lápis em Portugal, antes da Viarco, a antecessora da Viarco, que é a Portugália, em Vila do Conde, que depois foi adquirida pela Viarco, e depois mais tarde é que mudou o nome e deslocaram-se para São João da Madeira. Quando eu vi o postal nem estava a acreditar. *Portugália? O que é isto?* São peças muito raras que uma pessoa é capaz de ver só uma vez na vida. Como aquela caixa de aparos que está ali, com o retrato de Salazar, é a única que eu vi até hoje, e a única pessoa que a tinha, vendeu. Está fechada, está selada. Não são aparos portugueses. Sim, tenho ali alguns aparos portugueses, de fabrico nacional. Aqueles [na caixa] são de fabrico inglês, mas, a pedido de certeza do Salazar, um retrato dele é um bocado estranho porque ele não era muito de se auto-retratar, tirando os retratos que existiam nas escolas primárias. Não dá para perceber como é que uma personagem dessas quis ter uma caixa com o retrato dele. E pronto, depois há outras documentações publicitárias muito interessantes, acabam por estar ligadas a agências antigas aqui do Porto, como é o caso da Belarte, mas há outros.

Uma vez comprei um livro assim a monte. Catálogos de leilões, tudo a monte. E aquilo esteve exposto e eu comprei, pronto, calhou. Só que lá dentro, para além de ser sempre do mesmo livreiro, vinha um que era especial que no final, além de ser o número 100 desse livreiro, vamos imaginar, tinha todos os agradecimentos e todos os parabéns que as pessoas, pessoas conhecidas de todo o país lhe enviavam, colados no fim, e assinados. Estava lá perdido. E eu comprei só pelos catálogos de leilão e por ser uma oportunidade. Comprei por isso e pela oportunidade de ter aquilo tudo encadernado, que era uma encadernação com algum valor, mas era sobretudo para ter aquilo disponível à minha frente para poder consultar, e alguns eram de bibliotecas importantes. E lá no meio tinha isto. E eles nem se aperceberam nem puseram no descritivo. Ou seja, o próprio que pôs aquilo à venda nem se apercebeu que está lá tudo, cartões de cumprimentos de professores universitários, políticos conhecidos, médicos, do país lá colados, que eram os clientes dessa livraria. Telegramas, coisas... Tudo no fim. Não se aperceberam. Calhou.

Tem de estar muito atento e ter disponibilidade. Não é só disponibilidade financeira, é que uma pessoa pode ter disponibilidade financeira mas tem de ter alguém para saber o que é que há-de comprar, quando há-de comprar e por

quanto há-de comprar. Uma pessoa depois recebe a peça, um livro... E percebe que está com um defeito, e pode não estar descrito. Muitas vezes as pessoas não fazem uma descrição exaustiva. Mas se é raro, não é preciso ver. Já comprei coisas assim: *nem quero ver, está disponível? Quero!* Esse documento do século XII veio a revelar-se muito interessante num estudo que fizemos, sabemos quem fez... Só falta fazer o estudo do pigmento e outros porque isso são milhares de euros, não tenho disponibilidade para fazer isso, para validarmos a datação e a origem da tinta. Quanto ao resto, está tudo identificado. Fiz transcrição, tradução, paguei isso tudo, está completamente restaurado o pergaminho. E foi comprado assim, nem olhei para ele. Mal apareceu foi, está disponível? Pode-me mandar. Nem vi mais. Bastou-me ler só um bocadinho do texto, vi logo que era uma coisa... Letra gótica, nem quis ler mais, pelo preço a que estava, foi logo. Eu não andava à procura daquilo, mas tenho interesse porque também me interessa por caligrafia... Nem me passava pela cabeça porque são documentos únicos. Todos estes manuscritos são peças únicas, ou há duas ou três cópias e estão nas bibliotecas. Não há cem, nem duzentos, não é? São originais. E aquilo foi arrancado de uma publicação qualquer e era um fragmento.

Arrancam-se encadernações, tiram-se de um sítio e põem noutra, há pessoas que fazem contas só para ter a encadernação e dizem, o livro não me interessa nada, isso não tem interesse, é uma décima ou não sei quê edição, se quiser dou-lhe cinco euros, e a pessoa é capaz de vender, e se calhar está a vender uma encadernação que vale por cem euros. Esta moldura, por exemplo, não é só o facto de ter sido feita por eles e ter este acabamento e esta decoração, aquele ornamento todo em gesso, depois tem as matrizes, não é só isso: a própria madeira. Por exemplo, é um pinho que eles próprios dizem que não é cortado como é cortado hoje. Isto são coisas que têm muito saber por trás. Não, não, isto é pinho mas isto tem um corte especial.

Sobre o arquivo do atelier e o início do doutoramento.

Sim, não faço a mínima ideia de quantos envelopes andam por aí. Caixas e caixas com tudo guardado. E estou a dizer isso porque também compro maquetas originais. Antes não sabia, nem pensava nisso, agora sei o que quero comprar e portanto, também está na lista dos wanted. Tudo era guardado e depois com o doutoramento há uma grande mudança. Faço o pedido para me inscrever no doutoramento em 95 e termino o doutoramento em 2003 e durante esse período é ao fazer a investigação, que é sobre a família Álvares Ribeiro, concluindo que foi a família particular mais importante em Portugal, que operou sempre aqui no Porto e em Vizela, numa área vasta de atividades que iam desde a produção de papel até à impressão, tipografia, edição, à livraria, etc. Uma fábrica no século XVIII não é fazer uma fábrica de papel hoje, aquilo era caríssimo, o papel era caríssimo, foi sempre uma matéria cara, continua a ser cara e vai continuar a ser cara. Essa investigação fez com que eu começasse a colecionar uma série de coisas, nomeadamente as obras que eles imprimiram.

Sobre o doutoramento como grande motor para a coleção.

Ao fazer a investigação, um dos métodos foi tentar perceber o que é que eles imprimiram, que ainda não estava organizado. Ora só podia encontrar em bibliotecas, catálogos de bibliotecas, privadas e públicas, catálogos de leilões, e aí sim foram lidos mais de 350 000 verbetes e foi-se fazendo uma listagem sempre que aparecia uma obra do Álvares Ribeiro, inclusive repetidas, ou seja, não só tudo o que eles já imprimiram, que encontrámos, mas também nas repetições com as quotas das bibliotecas, nos catálogos, e o número de páginas, e aí são 130 páginas da tese. Acaba por ser um documento que é muito cobiçado pelos livreiros, mas que eu ainda não disponibilizei. Esta listagem permitiria aos livreiros saber se há ou não há muitos exemplares de cada livro e fixarem o preço. Ora, uma das coisas que eu aprendi com as pessoas com quem trabalhei é que passar isso aos livreiros era entregar o ouro ao bandido, eu sei que isto é um bocado maldade, mas vão ter um bocadinho de paciência porque eu ainda tenho de tratar de outros assuntos. Resumindo, é a listagem, essa recolha foi feita, e entretanto eu comecei assim como quem não quer a coisa a comprar livros dele e acabei por ser aquele que compra mais Álvares Ribeiro. A família nem sequer pensa nisso, então tinha os livreiros a ligarem-me a perguntar tem este, tem aquele, e eu dizia sim, não, sempre com o mesmo tom de voz que era para eles não ficarem muito excitados. Resumindo, é a maior coleção do mundo [de livros da família Álvares Ribeiro], sem dúvida, e por isso é que eu estou a dizer isto, porque pelo menos isso posso afirmar, que é a maior.

A partir daqui, entretanto, como era preciso estudar um pouco as matérias relacionadas com a tese, o contexto da cidade, tipografias da altura, etc, comecei a colecionar, como quem não quer a coisa, livros, coleções, e a coisa tornou-se viciante. Tornou-se viciante e eu comecei a comprar não só relacionado com o Porto e com esta tipografia mas com a Imprensa Nacional e outras tipografias. Ou seja, tudo o que estava relacionado com a História da imprensa e com a tipografia eu comprava, nomeadamente também estrangeiro, portanto, seguramente, o documento mais antigo que tenho, é do século XI ou XII, um pergaminho, escola portuguesa, possivelmente de Alcobça, o trabalho não está concluído, tem umas capitulares lindíssimas. Tenho muitos manuais de caligrafia, a passar pelos portugueses, espanhóis, italianos, holandeses, ingleses, e a coisa começou a avolumar-se, muitas revistas de referência ligadas ao design nomeadamente as relacionadas com o Oliver Simon e o Stanley Morrison, a *Fuse*, a *Emigre*... Tenho a coleção da *Emigre* praticamente completa. Mas isso era uma coisa que já vinha, que veio do *atelier*, quando apareceu comecei a comprar e agora faz parte da coleção das revistas, que é uma coleção nova que eu comecei recentemente. Faltam-me dois números, o número 3 e o número 5, de resto tenho todos os números.

Sobre a necessidade de ser selectivo dentro da coleção.

Pronto, o que é que aconteceu, durante estes anos, acabei [o doutoramento] em 2003, sempre a comprar, sempre a comprar, sempre a comprar e começando a ver que não tinha espaço e comecei a ser mais selectivo, e a seleção foi aban-

donar o estrangeiro. O que é estrangeiro só compro mesmo se forem grandes oportunidades, é claro que há coisas que eu vou comprando, que são publicações de referência, por exemplo o livro de tipografia do Otl Aicher. Isso é uma coisa à parte porque estamos a falar de livros que são grandes referências nesta área, portanto sempre que posso, tudo bem, o livro de tipografia do Otl Aicher apareceu e nem hesitei.

Alguma vez abandonou peças da coleção, ou vendeu, ou deu porque era preciso arranjar espaço, ou trocou?

Não, não... Não. Trocas sim, trocas já aconteceu, trocas às vezes fazemos mas é raramente. Eu tenho aí, por exemplo, uma parte excedentária que até que está listada num catálogo que fiz. Vendi pouco, vendi algumas coisas. Se eu vendesse o mais importante podia dar para eu comprar outras coisas. Em alguns casos tenho dois exemplares, são essas situação. Em que eu fico com o exemplar que me interessa mais, por alguma razão e o outro ser... Poderá fazer falta a outra pessoa. Mas não tenho muita atividade aí nas trocas.

Sobre o foco da coleção e o tipo de objetos que coleciona.

Mas agora a minha concentração é só marcas portuguesas, marcas portuguesas, fábricas portuguesas, dentro da minha área, pode não ser dentro da área, por outra razão, mas é dentro da área da tipografia, caligrafia, o que for. O que for, pode ser um escantilhão, pode ser uma borracha, pode ser qualquer coisa, havendo, tenho.

Resumindo são cerca de 450 marcas portuguesas que tenho dentro de portas, só ligadas artes gráficas, portanto estamos a falar de clips, borrachas, lápis, escantilhões, as marcas que foram conhecidas e que toda a gente ainda tem no imaginário, as *Molins*, as *Cisne*, *Sino*, a *Âncora*, e muitas coisas que as pessoas desconhecem, coisas que eu próprio fiquei de boca aberta, isto foi feito em Portugal?, não fazia a mínima ideia. Material de desenho, réguas... Pronto, entretanto por exemplo com a história das revistas, que é esta estante aqui que está organizada por uma listagem senão eu começava a comprar duplicados, é a última das últimas coleções, aconteceu assim na brincadeira e agora passei-me: São só números uns. Primeiros números. Números uns que entretanto já não são só números uns, também são números zeros, números únicos, números finais, números não sei quê, numero comemorativos, também já tenho quase um tratado sobre isso. São cerca de 1800 números, incluindo alguns que estão aqui mas que fazem parte de outras coleções completas. O resto, não está... Quer dizer, eu sei onde é que está, não há hipótese de haver aqui outro curador! Ou seja, eu sei onde é que as coisas estão, sei como estão organizadas, portanto rapidamente chego lá. Por exemplo, máquinas de escrever, que é uma coisa que as pessoas têm a mania de comprar, pelo menos ter em casa, eu tenho aí algumas mas não coleciono máquinas de escrever. Tenho porque uma foi oferecida por um tipógrafo e as outras são portuguesas. Marcas. Máquinas de escrever portuguesas, com fita portuguesa, portanto é só isso que me interessa e isso agora é o meu foco. Outro exemplo, aquele canto que está ali ao fundo, que parece um amontoado

de caixas, é uma coleção de caixas em que todas as caixas têm caixas dentro de caixas, como aquelas bonecas russas. Cheio de caixas. E comecei a separar caixas também portuguesas, tenho noutra sitio. Caixas portuguesa, nomeadamente caixas antigas muito bonitas. E depois acabo por ir parar a outras empresas que não têm a ver com artes gráficas mas têm um trabalho gráfico inacreditável que é o caso da Brandão Gomes, das conservas de Espinho. Os catálogos são assim uma coisa...! Basta ir ver ao museu em Espinho, pronto, há alguns documentos que pela produção... Depois isto não ficou por aqui porque entrei no mundo das molduras, que é o caso daquela que está ali. No mundo dos sinetes, que é o que está dentro da moldura. Aquela moldura é uma moldura que tem uma história incrível, que quando a comprei, agora ela está tratada, mas quando a comprei era toda escura, veio no meio de outras coisas, eu gostei logo dela, quando descobri quem é o fornecedor, que é talvez a casa mais antiga de Portugal que é o Santos & Irmãos (Porto) que é ali na baixa e quando levei essa moldura, essa e outra, que ainda é mais antiga, ele ficou com a moldura, não estou a exagerar, para aí meia hora com ela na mão, e disse que teria mais de 100 anos, essa e a outra, e restauraram-na tal e qual como ela era originalmente e eu aproveitei que tinha aquele trabalho que está ali dentro, que é um mostruário de sinetes de um encadernador do Porto e acabei por integrar nessa moldura. Portanto acabo por comprar também alguns desenhos, pinturas, coisas assim que não tem a ver com artes gráficas mas por alguma razão eu gosto e são oportunidades, e no meio disto tudo também caio um pouco na publicidade e acabo por cair numa área que sempre estive interessado que é nas maquetas originais. E muitas vezes as pessoas acham que aquilo é lixo e deitam tudo fora, mas eu tenho maquetas originais com mais de 100 anos, tipo Caldevilla, muitas da Belarte, e outras mais antigas. Isto é uma coisa que à partida não ia acabar assim, mas que fui empurrado para começar a adquirir, oportunidades, entusiasmei-me e acabei por ter de estar permanentemente a reorganizar tudo isto para arranjar espaço e a abrir novos campos porque isto agora dá isto, isto agora dá aquilo, não sei quando vai ter fim, se calhar só quando eu morrer.

Sobre apresentações públicas da coleção.

Uma exposição que eu fiz que deu pouquíssimo trabalho e não gastei quase dinheiro nenhum, pena que não teve impacto, porque foi feita num período muito curto, foi uma de sacos, de lona, de papel de plástico, etc. Alguns muito importantes, nomeadamente, alguns antigos, tipo anos 80, 90, estamos a falar de um saco por exemplo da Barbara Kruger para a *Vinçon*, aquela loja de Barcelona. A exposição foi feita no museu da minha faculdade, nas Belas Artes, e basicamente todos os sacos estavam afixados à mesma cota, afixados com dois pioneses, pelos topos, para permitir que a pessoa visse pelo lado e por baixo dos sacos. Ou seja, mais ou menos à nossa altura e afixado só com dois pioneses ou um piones, mais nada. Foi com a ajuda de dois alunos, montámos a exposição num instante, e estava organizada por fabrico. Por tipologia de fabrico do saco: plásticos de um lado, telas do outro, papel do outro. Com alça de um lado, sem alça do outro. E depois dentro desses tinha outra organização. Isto foi uma coisa rápida, só para dar um exemplo.

Não houve mais exposições, esta foi por minha iniciativa. Para já tenho coisas pensadas, tenho neste momento uma proposta que pode vir a acontecer, de fazer uns expositores. Para já nada mais. Fora isso só coisas particulares, privadas, para mostrar aos alunos, as vezes chego a levar trinta e cinco livros para mostrar aos alunos, porque eles depois vêem os objetos, não é, as *Mecanormás*, as *letraset's*, as régua, as lentes, as lupas, os conta-fios, tipómetros, essas coisas todas, isto é um mundo, isto é um mundo de artefactos e objetos que não tem fim. Portanto eu sempre que apanho qualquer coisa que tem a ver e que não existe, compro.

Depois, faço projetos gráficos com o material que tenho, dois deles podem ser vistos neste momento, estão na loja da Araújo&Sobrinho, no Largo de São Domingos (Porto), um é uma colagem só com papéis portugueses e envelopes portugueses, antigos, e portanto é uma homenagem à primeira fábrica oficial de papel que é a Fábrica de Papel da Lousã. O nome é um anagrama. O outro é uma homenagem à *Molin*, só com material desta marca, aquilo que está lá são as letras da molin, embora as pessoas tenham dificuldade em chegar lá. Isto só para explicar que o meu material existe mas é para ser usado, para produzir peças, objetos, que até podem um dia ser vendáveis, como há aí pessoas a fazer, anda aí uma rapariga, que tem uma marca que é a Galho, a partir de papéis reciclados, que a partir de restos de papéis faz umas agendas. Isto acaba por ser um objeto de design português que também coleciono.

Nesse caso é uma coleção mais contemporânea, em comparação com a coleção de artes gráficas que tem um formato mais arqueológico, quase.

Não, é o exemplo para aquilo que estava a dizer: por um lado tenho agendas antigas, por exemplo de uma papelaria e tipografia na Rua das Flores, mas por outro lado está aqui outra agenda que acabou de ser feita por uma pessoa que utiliza papéis portugueses, se calhar quase todos, não sei se são todos, com um design mais atual, mas recuperando acabamentos antigos. De certa maneira isto tem a ver com o projeto gráfico que eu fiz na Araújo & Sobrinho, é uma recuperação de material. Tenho lá envelopes, claro que se os for ver, se calhar vai chegar lá e vai assustar-se com o preço, mas eu não estou interessado em vender, eu tenho as coisas não é para vender, se alguém quiser aquilo vai ter de pagar muito, porque aqueles papeis também já não existem. E pode ser que me digam assim, *tenho um resto destes papéis. Tens? Quantos?* Eu coloquei lá papeis que são peças únicas. Não posso vender aquilo ao desbarato nem estou interessado em vender, como eles precisam de vender, pronto, ok, vamos fixar um preço, e é um preço elevado.

Sobre cuidar da coleção de livros mais antigos.

Entrei também no mundo da conservação e restauro, por causa dos livros que tenho de mandar conservar, restaurar e higienizar. Algumas coisas eu faço, quando são restauros menores, mas quando são coisas mais complexas tenho fornecedores com quem trabalho. Posso dizer que tenho um prelo que possivelmente não existe mais nenhum em Portugal, é de fabrico português, da Fundação de Massarelos, tem a gravação a dizer *Porto 1868*, e foi assim um achado, único, que eu sabia que existia mas perdi o rasto da pessoa que sabia onde poderia estar

e acabei por descobrir isto num descampado em Espinho. Todo mal montado, tivemos de desmontar aquilo tudo, recuperar aquilo tudo, voltar a pintar e pôr como ele era. Aquilo não é... Aquilo é o que chamam os ingleses o *copypress*, é uma máquina de, digamos, uma replicadora, não é, por pressão, portanto servia para duplicar documentos mas também servia para fazer pequenas gravações, com um fuso, com um torno.

Sobre os gastos com a coleção.

Qual é o problema disto tudo, todo o dinheiro que eu consigo com o meu trabalho canalizo para isto. Tenho uma lista imensa de coisas que quero comprar, sei onde estão. Às vezes perco, às vezes chego e estão lá, mas depois é preciso também [dinheiro] para fazer manutenção, para fazer recuperação ou restauro, tenho coisas em prioridade, entretanto também é conexo, acabei por colecionar fotolivros, outra coleção muito pequena mas é muito interessante que é de álbuns de fotografia, eu sei que há alguém está a fazer isso. Tudo se sabe, é um país pequeno, mas álbuns de fotografia, esses quase que vêm parar às minhas mãos eu fico com eles, senão também não ando à procura, não é uma prioridade. E acabo por ter também um núcleo interessante de fundos de algumas casas, nomeadamente da Simão Guimarães, da Tipografia Santos, da Oliva, da Molin, por exemplo da Oliva só me interessou porque acho que posso utilizar aquilo, por exemplo a máquina de costura para fazer alguma costura em encadernação. Comprei a primeira máquina de costura que eles fizeram, veio de Lisboa.

Sobre a compra em leilão de um folheto da tipografia Álvares Ribeiro.

Eu entro disparado para comprar quatro folhinhas velhas num leilão e ser uma coisa que atingiu centenas de euros, aquilo tive o azar, que eu queria só porque era do Álvares Ribeiro, nem sequer tinha a aquilo listado, e tive o azar que por acaso o tema era sobre as rolhas. Foi o meu azar. Portanto como há pessoas ligadas à indústria da rolha, nem é preciso dizer porquê não é, cortiça, e estamos a falar de um folheto de literatura de cordel, sem importância, o tipo de coisa que era impressa para criar liquidez, portanto tinha sempre mau papel, restos de papel, restos de tipos, tipos já gastos. Tínhamos ter ali três colecionadores em simultâneo na sala, eu porque era por ser do Álvares Ribeiro, outro por causa da literatura de cordel e outro por causa das rolhas. Eu estou agora a não ser verdadeiro porque não sei se foi o da literatura de cordel ou o outro das rolhas que acabou por comprar. Bom, acabei por perder porque começou a disparar para uma loucura, uma coisa pequena já em centenas de euros, eu, obcecado, tive de desistir, depois felizmente a outra pessoa desistiu, foi-me oferecido e acabei por ficar com aquilo. Foi talvez, do Álvares Ribeiro, as páginas mais caras que eu paguei. Mas eu não me importo, porque aquilo... Eu nunca tinha visto aquilo e aquilo muito dificilmente vai aparecer novamente, portanto, o que é que uma pessoa pode fazer?, não pode fazer nada, tem de ter prioridades. Tem de fazer escolhas e ter prioridades.

E acerca das coleções ligadas às Artes Gráficas, são muito dependentes da produção de objetos físicos. Ou seja, avançando mais algumas décadas, como é que se pode integrar, ou se algum dia vai haver interesse em integrar componentes digitais ou de novos media nas coleções? Como é que a coleção acompanha o tempo?

Disso não tenho qualquer dúvida. Nenhuma dúvida. Por isso é que quem chegar aqui é capaz de dizer que isto é um museu, que é só peças antigas. Está completamente enganado porque do outro lado tem, por exemplo, uma estação NeXT completa, que só comprei, foi uma oportunidade, neste momento é quase impossível comprar, a não ser que a pessoa esteja interessada em gastar milhares de euros, veio dos Estados Unidos, embalada, direitinha, com toner e isso tudo, com manuais, só porque o logótipo é do Paul Rand. E pergunta-me assim, para quê? Primeiro porque gosto, aprecio o trabalho do Paul Rand, sobretudo as marcas. Depois porque uma coisa é dizer assim, ah, entretanto quando ele saiu da apple fundou a NeXT e está aqui, e as pessoas podem ver e mexer, por exemplo, no design do interface, que veio influenciar muito todos os outros concorrentes, da mesma maneira que podemos dizer que a calculadora da Braun, por isso é que está aqui, veio influenciar o iPhone. E por isso é que eu tenho também publicações do Dieter Rams. Isto calhou, eu não andei atrás disto. Estava em Frankfurt, estava a passear, e está lá um arquitecto a desfazer-se das coisas todas, estava lá isto e material da *Mecanorma*, como pude, trouxe. Calhou, pronto. Mas pode-se dizer, por exemplo, que também tenho videojogos, tipo *gameboy*, o primeiro *gameboy* disto, o primeiro *gameboy* daquilo, o primeiro a preto e branco, o primeiro a cores, também tenho o primeiro de alguns gadgets.

Tenho ali as antecessoras das fotocopiadoras. Tenho ali copiógrafos antigos, manuais e elétricos, porque são os antecessores da fotocopiadora. Portanto, tudo isto permite não só estar-se a explicar a história como produzir material. Por isso é que eu estava a falar que fazer um museu sem estar associado a um espaço educativo, um espaço de produção e de investigação, para mim não faz sentido.

Sobre a coleção vir um dia a ser pública.

É esse o meu desejo. O meu desejo não é vender, não estou a comprar para vender, não sou comerciante de objetos de design, não é esse o objetivo. O objetivo é estar integrado num projeto que eu tenho na cabeça que faz parte... Que, por exemplo, não é um museu morto, como são quase todos, tem de estar associado a uma escola, tem de estar associado a uma série de outras valências, senão não faz sentido. Estar a criar mais uma casa museu, mais uma fundação museu, mais não sei quê, isso é uma coisa, tudo bem que as pessoas podem ver, de certeza que tenho aqui material para fazer exposições durante muitos anos.

Há duas situações que podem funcionar para nós, eu já estudei o assunto e já sei o que é que deve ser feito. Que é, primeiro, termos a certeza que o projeto é um projeto que tem estas valências, depois segundo que não vá estar nas mãos de políticos, que aí é o desastre total. Normalmente a única hipótese é ser uma situação como outros dois casos top, temos o mais recente que é a Fundação Champalimaud, que ele deixou em testamento que metade do património dele

ia para criar a fundação, precisamente por causa da doença, e a outra metade ia para a família, começou logo para aí, portanto metade do património ele acaba por dar ao estado aquilo que o estado lhe deu. E perpetuou o nome da família, pronto, mas isso é o menos importante. O outro é o caso da Gulbenkian, que é um projeto que tem os estatutos blindados. Estão blindados porque só podem mexer no rendimento, nas coisas que eles têm a render, não podem lapidar o património. Estamos a falar ao nível jurídico. Mas se todas estas questões não forem equacionadas, é o descalabro, por isso é que às vezes se ouvem as histórias, de alguém que vende o património... Até Estados já fizeram isso. O Estado italiano já fez isso, todos os estados já fizeram isso se calhar. Não é típico fazer-se isso nos Estados Unidos porque eles normalmente têm a sorte de ter muitos ricos, muitos milionários, e arranjam sempre mecenas e filantropos, aparece sempre alguém que vai comprar. Nós temos aí casos muito tristes na História de Portugal de coisas que foram... Já nem digo com as evasões para o Brasil, mas foram para Harvard, bibliotecas portuguesas que foram compradas integralmente por Harvard, cheque e levaram a coleção toda, nomeadamente um Lusíadas e outros documentos muito importantes na área das artes gráficas. Únicos, peças únicas! Não tínhamos dinheiro, aconteceu. Por isso se não é um projeto assim... Há museus que têm centros de investigação, outros que têm centro de conservação, por exemplo agora o Museu de Aveiro tem o seu próprio centro de conservação, sei disto porque estamos a trabalhar com eles em termos profissionais, têm um espaço fabuloso que foi remodelado há pouco tempo. Só faz sentido assim. A própria Biblioteca Nacional de França tem um Hospital do Livro, por isso os livros todos que precisam de ser tratados e toda a documentação vão para esse hospital, eles chamam-lhe *L'Hopital du Livre*. Eu sei porque já ando... Têm-me perguntado. Por esta razão, além desses estatutos, também tenho livros de conservação, livros, catálogos de museus, sobretudo de coleções boas, de referência, porque isto anda tudo agarrado, isto anda tudo associado. De catalogação, também, tenho aí as *biblias* da catalogação, que também tive de estudar para a tese de doutoramento, para criar bases de dados para catalogar estes livros e contactei a pessoa que estava a fazer doutoramento nessa área e indicou-me as *biblias* nessa área. Tenho a *biblia* na conservação de fotografia, que é precisamente daquele que está a fazer o projeto do arquivo Corbis, todo conservado, e ele publicou um livro, e desse livro, que é dos anos 80, tenho a primeira edição. Só por causa dessa situação. Tento, digamos, sempre dentro do possível escolher as peças a dedo. Portanto, há um critério por trás. Foi-se refinando, foi-se refinando, por isso é que eu já não sei se sou mais designer ou mais colecionador, as pessoas já entram aqui e ficam surpresas... Às vezes até eu fico surpreso com o que tenho, *Eu tenho isto? Quando é que eu comprei isto?*

Sobre a organização da coleção.

Desde há muitos anos para cá, todas as coisas estão fotocopiadas, não estão nas pastas da contabilidade, estão fotocopiadas e num arquivo separado. Se fosse necessário fazer o levantamento, era só pegar nessa pasta. Além de muitos livros estarem marcados com o preço comercial. Também tenho preparada uma base

de dados para catalogar isto tudo em *Filemaker*. O modelo para catalogar não está terminado, mas está quase, e está testada a base de dados, para poder catalogar tudo o que tenho aqui dentro, desde uma borracha até a um livro até a uma pintura, posso catalogar tudo com aquela base de dados. Todas as que eu consultava não davam para tudo. Esta é menos *standard*, menos oficial. É uma que dá para catalogar tudo o que está aqui dentro, que é isto tudo.

Sobre o papel das coleções na historiografia do design gráfico português e na sobrevivência dos artefactos.

Eu já tenho dificuldade em dar resposta ao que tenho aqui dentro, porque para além da preocupação de isto tudo ainda tenho o resto, tenho o *atelier*, as aulas, os alunos... E por exemplo estou a dizer isto, não tenho tempo já, nem paciência, fiz isso durante muito tempo, para ver o que as pessoas estão a fazer. Mal tenho tempo para tratar dos meus, vou ouvir agora os outros. Não é por desprezo, é porque não consigo, tenho de ter prioridades. Mas o que eu acho é assim... É como tudo. Há projetos que melhoram, outros que pioram. O que acontece é que aqui em Portugal há um bocado aquele lado de todos quererem ter o seu terreno. Eu acho que um dos defeitos que existe aqui em Portugal é não trabalharmos em equipa. Nós somos muito bons individualmente, os melhores do mundo em muita coisa, desde a ciência até ao desporto, mas colectivamente somos um fracasso. Quer um exemplo? Futebol, nunca mais. Hóquei, já era. É sempre. Vamos aos individuais, ténis, aí está ele. Ronaldo, aí está ele. Mourinho, sozinho. Este é um problema, em termos empresariais é a mesma coisa. Ou então aquela estratégia de começarem a meter os amigos e a família toda, e pronto, aquilo morre na terceira geração. Por isso é que eu estava a dar o exemplo do blindado. São pessoas que têm visão e sabem perfeitamente... Também têm poder, sim. Poder económico. Isto é bonito mas estes dois casos que eu citei têm poder económico, não é. Mas pode não ser poder económico. Por exemplo, o Salazar, vou ter de falar no Salazar e foi a história que me venderam, e estou a falar da história ligada à cultura, não falo de mais nada, eu não sabia, e acredito no que me contaram, o Salazar, nem estamos a falar de poder económico, estamos a falar de poder intelectual, é feito pelo próprio punho dele os estatutos de Vila Viçosa, que é por acaso a melhor biblioteca que existe em Portugal. Não digo por mim mas dito por uma minha ex-doutoranda que visitou todas as bibliotecas e arquivos. Estamos a falar do livro antigo, não do livro moderno. Ela constatou, que Vila Viçosa é a que está em melhor estado. Ora, os estatutos de Vila Viçosa foram feitos pelo punho de Salazar e são outro exemplo de estatutos blindados. Nunca conseguiram mexer naquilo. Mais, se não fosse ele a mandar pagar a conta que o rei D. Manuel II deixou em Londres, sobretudo dos livros que comprava à *Maggs Bros*, os livros ficavam lá. Portanto, ele mandou pagar e os livros antigos portugueses que estavam lá vieram para Vila Viçosa, estão lá todos tratadinhos. Não venham com histórias de política e disto e daquilo, não é assim. Nós temos de ver o que está por trás e temos de por o resto de lado e temos de ver quais são os bons exemplos, Gulbenkian, Champalimaud e este de Vila Viçosa, mas há mais, há aí muitos mais que nós não conhecemos, e temos

de ver e estudar o assunto, e isso não é a minha função, não é. Eu não tenho... Sei onde estão alguns bons exemplos. Mas alguém tem de fazer isso. Sobretudo alguém que depois domine o poder político, para depois não se poder dizer, agora sim, agora não, agora vende, agora não sei quê. Que é para não haver como se vê pessoas que estão a trabalhar, por exemplo, que acho que é um bom exemplo, no Museu da Arte Popular em Lisboa, nem sei como é que aquilo está, ou o de Etnografia aqui no Porto que está encerrado. Não sei para onde é que as coisas foram, pessoas que estiveram trinta anos a dedicarem-se àquele museu. Nomeadamente o Fernando Galhano e outros. A vida toda a trabalhar para aquilo, quase, e depois vem um e dá cabo daquilo. Isso é que não pode ser. Nós temos de estudar os casos, ver o que aconteceu e o que é que não aconteceu, para que não se repita, e depois adequar. E depois diz-se que é preciso muito dinheiro. Às vezes não é preciso assim tanto dinheiro, é preciso mais vontade. Há muitos espaços museológicos que estão a ser feitos com muito pouco dinheiro. É preciso mais vontade que dinheiro. O Museu da Indústria está ali, tudo a monte, numa rua aqui ao lado. Depois temos o Museu da Imprensa que não sei como é que aquilo está, já não vou lá há muitos anos, mas sei que tem máquinas replicadas, sei que há escolas que não têm máquinas para mostrar aos alunos, não só para mostrar, para pôr a funcionar. Não sei se aquilo é o espaço adequado. Quer dizer, eu não faço ideia. As coisas têm de ser vistas... Não é? Não temos uma área metropolitana do Porto? Então é para quê? Só para falar do metro? Temos tantas bibliotecas. Cada uma é o quê? Temos não sei quantos museus. Temos não sei quantos teatros. Cada um é o quê? Tem que ser... Ou seja, o que já foi feito de bom, nesta área, já foram aí coisas bem feitas, os teatros que estavam parados e agora estão a mexer, tem de ser feito também nesta área. E se ainda não apareceram têm de ser bem pensados, não é, porque isto é muito importante. A Imprensa Nacional era tão bem premiada como qualquer outra imprensa nacional nas feiras antigas de Paris, nas feiras universais, ganhava medalhas de ouro por todo o lado, com eventos, com máquinas, com processos que eles criavam... Agora é preciso mostrar isso, documentar, e depois criar um espaço em que tudo esteja integrado e que as pessoas possam... Para que é que eu estou a dizer isto? Porque pode-se ir buscar muita... Que é um dos problemas graves, muita mão de obra que pode ser integrada neste espaço.

Sobre um exemplo de funcionamento de uma escola-laboratório.

Eu quando fiz uma viagem... Eu fiz uma viagem ao Canadá [1990] e nunca estive, até hoje, nunca estive tanto tempo fora do país como quando fui... Era um programa que eles convidavam designers, fui seleccionado, e fui lá fazer um workshop, uma espécie de curso, durante um mês. E percebi muita coisa, percebi como é que funcionava um *atelier*, entre outras coisas. Aqui fazíamos visitas e não passávamos da porta. Lá comecei a perceber como é que se trabalhava em equipa. Ou seja, havia uma pessoa que tinha a área comercial, outra que tinha a área criativa, nós não tínhamos experiência disso. Na escola onde eu estive havia um laboratório... Primeiro a escola estava aberta 24 horas, começa logo por aí, coisa que aqui não existe. Como é que uma escola de artes e/ou de design fecha

às 6 da tarde ou às 8 da noite? Não dá para perceber. Depois queixam-se, ah eles vão para o bar e não sei quê, claro vocês fecham as portas! Mas não é por aí. O que é que se passava, eles tinham um laboratório, uma cabine onde estava o vigilante, quem era o vigilante, era um aluno. Um aluno que não estava lá a dormir, estava a estudar, estava a trabalhar, e com certeza estava ali num lugar que lhe permitia pagar menos propinas, era um acordo qualquer que lhe interessava. Quer dizer, ele não pode ir para ali, vai para um bar. Ali ao menos está a estudar. Isto nos anos 90. Nunca vi isto aqui. Aqui dizem, não há funcionários, o funcionário está cansado, a porta está fechada... Nem toda a gente pode ir para um laboratório às dez da manhã, se calhar dá mais jeito às dez da noite ou às seis da tarde. Portanto, é só andar aí a passear, ver os melhores casos e fazer uma seleção. Museu da Tipografia de Lyon: quando eu visitei eles tinham vidros virados para a rua com a oficina a trabalhar, as pessoas viam trabalhar e podiam fazer encomendas de cartões. Eles faziam na hora. Portanto não é aquele vamos mostrar como é que se imprime uma coisa, nada disso, estão a imprimir. Não é por acaso que o Erik Spiekermann o faz. Claro. O que há mais de diferente do que ter uma oficina tipográfica? Nós podemos ter tudo dentro de portas. Tudo. Inclusive que eu sei que algumas marcas tinham a sua própria fórmulas, não é só os bolos!, as próprias marcas de produção de material escolar tinham as suas próprias fórmulas para fazer os produtos. E onde estão as fórmulas? Não sei porque não estou a estudar essas marcas. Tinha-se de estar a estudar, ver o arquivo, ver o registo, se está no conservatório, se há familiares, se não está perdido num baú. Na família Álvares Ribeiro eu descobri dois documentos que eles nem sabiam que tinham, que tive uma sorte tremenda, mas se não fosse lá não descobria, que eles tinham um monte de papéis que não faziam ideia e dois dos papéis só era a listagem do século XVIII do material todo que a tipografia tinha. Original. Caligrafado. Trouxe, fotografei, fiz a transcrição para português atual e está disponível para consulta: a papinha toda feita. Não conheço mais nenhuma listagem do século XVIII de uma tipografia particular. A Imprensa Nacional sim, na Torre do Tombo, várias. Agora particulares, do século XVIII, está tudo no lixo, foi tudo comido pelos ratos. Portanto, possivelmente ainda há pessoas que têm esses documentos perdidos nos cofres, não sabem o que é que têm. Tem de haver muita gente a investigar. Mas tem de haver também um critério.

E tem de haver esse trabalho de equipa que não existe.

Sim, para não haver duplicações, que é o que está a acontecer. Ao não se falar, ao não se ter uma coisa integrada, pode haver duas pessoas a fazer sobre a Oliva, duas pessoas a fazer sobre... O que não tem jeito nenhum. Somos poucos e ainda estamos a replicar... Se a pessoa dissesse, este parou aqui, agora vou dar continuidade, ainda era o menos. Agora replicar as mesmas matérias... Porque depois acabam por sair coisas redundantes ou sem interesse nenhum. Pouco interesse, porque interesse tem sempre algum. Mas pouco interesse e pouco rigor científico. Porque a verdade é que as pessoas têm menos condições, há menos tempo para dedicar, depois há menos emprego e menos não sei quê, tudo somado afecta. Porque a produção também cai em termos editoriais de produção científica.

Agora, eu acho que é mais falta de organização, falta de visão, menos egoísmo porque claro que se nós temos uma legislação que não está a premiar qualidade mas quantidade, está tudo estragado. Tem de ser por mérito e pela qualidade. A pessoa até pode fazer um artigo em cinco anos, só que é um artigo fabuloso. Agora estar a quantificar assim?

Sobre projetos em grande escala de museografia ou historiografia do design gráfico em Portugal.

Eu tenho muitas dúvidas e tenho sempre muito receio desses projetos porque há sempre os mesmos problemas. São sempre as questões políticas e depois são sempre as mesmas desculpas, porque não há dinheiro, e que aquele não responde, e que aquele não quer falar, e aquele está chateado, aquele é vermelho e aquele é azul. Sempre desculpas esfarrapadas, que não servem para nada, e o interesse principal é nós percebermos o que é que foi feito, como é que foi feito, especialmente para estas gerações novas, perceber o que os nossos antepassados andavam a fazer, muitas vezes nem sabem nem imaginam e muitas vezes têm dentro de portas aquilo que andam à procura lá fora. Agora nesta área é muito importante a pessoa, e eu tive a sorte de ao ir para o doutoramento e conseguir ficar com mais conhecimentos nesta área que me permitiram saber procurar, o que tenho de procurar, como é que tenho de procurar e negociar e proteger-me. São tudo coisas diferentes. É saber procurar, saber negociar, saber proteger, saber conservar. E saber partilhar, não é? Porque há colecionadores que nem sequer abrem a porta, a coleção está fechada. É só para... Está tudo fechado, não está disponível. Eu, o que tenho, está completamente... Quer dizer, não posso ter a porta aberta porque isto é uma empresa privada, mas se alguém me fizer um convite, se me derem condições, eu aceito. Têm é que dar condições, não vou ser eu que vou fazer nascer essa exposição, tenho essas limitações. Se há espaços aí que estão às moscas, não é, só têm de criar as condições para que isso aconteça. Uma exposição dá trabalho não é? Não pode ser uma pessoa pegar num caixote mete quatro coisas, chega lá e expõe lá numa mesa. Não é assim. Uma exposição as coisas têm de ter um critério, tem de haver um programa, tem de ser feito um documento para perpetuar, para explicar porque é que foi feito... Para as pessoas perceberem, não é? E se fizermos só em português só nós é que vamos perceber. E vamos continuar a ter o Portugal desconhecido nas cabeças, porque nós nos esquecemos deles [dos estrangeiros].

Sobre aceitar convites para entrevistas e para mostrar a coleção e sobre comerciantes de objetos gráficos.

É assim, nisso de mostrar é sempre muito complexo porque as pessoas têm sempre muito receio... Eu não tenho muito a abonar destas entrevistas, sobretudo das que vêm da ESAD, porque já fiz para aí três ou quatro, não recusei nenhuma, nunca me deram cavaco, portanto isto até é um recado e ainda bem que está a ser gravado. Não tenho problema nenhum em dizer isto, mas acho uma falta de delicadeza. As pessoas vêm aí e filmam, e depois não dizem mais nada. E isso já aconteceu várias vezes, com pessoas que eu conheço, e isto, quer

dizer, como é que as coleções vão evoluir se o panorama está assim, não é? Claro que não se pode esperar... Eu não tenho nenhum problema em dar esta entrevista, agora estar a mostrar tudo é impossível, primeiro porque não vamos ter tempo, depois há estas situações que eu falei, as pessoas que fazem coleção nunca se abrem totalmente, pelo menos as que conheço. E se são comerciantes, pior ainda. São muito cautelosos a falar, alguns muito reservados, não é, e aqueles que eu conheço que são bons são aquelas pessoas que estudam muito sobre os objetos que têm para os poder saber avaliar. Depois há critérios diferentes em cada país. Por exemplo, os ingleses, se o objeto tiver alguns defeitos, eles desvalorizam bastante. Também depende do valor histórico que aquilo tem. Se for uma peça única, não vale a pena entrar por aí, só há aquela. Há uns [comerciantes] que não mexem, porque não sabem se ao mexer podem estragar o valor da peça. Portanto ela é só preservada, limpa, higienizada, e não se mexe porque depois pode acontecer: *você fez isso? Então já não estou interessado*. Nomeadamente na cerâmica, às vezes está partida e a pessoa não sabe o que fazer porque pode dar cabo do valor da peça. Mas um bom colecionador, ou um bom comerciante, é alguém que sabe o que é que tem e se informa e documenta, porque quem compra gosta de comprar coisas que estão bem documentadas, ou então são oportunidades, também acontece, ele está a vender e não sabe o que está a vender, eu sei o que está ali, ainda sou uma pessoa com grandes conhecimentos, sou capaz de olhar para uma peça e saber se aquilo é antigo se não é antigo, se me interessa ou se não interessa. Os vendedores e os livreiros também fazem isso. Eles são capazes de chegar a um sítio e ver numa estante e começam logo a dizer que aquilo não tem interesse, mas eles já passaram os dedos por dois ou três livros que lhes interessam. Podem estar lá escondidos, só lhes interessa aquilo, o resto até podem ser razão. E dizem, *olhe se quiser tiro-lhe isto tudo daqui* e atiram e assim para baixo. Eles não estão a falar dos dois livros que estão lá que lhe interessam, mas nota-se logo. Claro que se a pessoa mexer... Já está a levantar alarido, mas então começa a mexer em muitos para disfarçar. Há muitos truques, eu já aprendi alguns. Mas é muito complicado. São pessoas muito... Eu tive, só para dar um exemplo, eu tive casos em que o livreiro me disse, *está aqui a chave, vou almoçar, esteja à vontade*. Deixou-me lá dentro. Foi-se embora e deixou-me lá dentro, eu fiz o que quis. Estava à procura de obras do Álvares Ribeiro, corri as estantes todas. Outros nem pensar, outros quase nem me deixavam entrar. Um deles que me dizia que não a tudo, agora telefona. Acabei por conquistar a amizade mas demorou muito tempo, primeiro tive de ser comprador. É que há muita gente que, como eu estava aqui a dizer, depois não diz nada, há muita gente que entra nas lojas e não vai comprar, só está a tirar nabos da púcara, como se costuma dizer, até às vezes são mandados por outros colegas, imagine. Eles todos têm já muitas histórias vividas e se não sabem com quem estão a falar são muito reservados. Depois começam a perceber que a pessoa realmente é genuína, e pronto. Mas demorei muito tempo para conquistar alguns deles. Tenho histórias... Isto da chave não é nada à beira de outros. Há histórias inacreditáveis que vão contra todas as regras de um livreiro. Por exemplo, um livro antigo, pelo qual ele me pediu um determinado valor, e eu só querer, imagine, metade do livro, era o que me interessava porque

eram folhas e editais impressos pela oficina Álvares Ribeiro. Tem de perceber que eu só queria isto. E ele não tem nada: rasga, rebenta com a encadernação, tira as folhas uma a uma que eu pedi e vende-me. Deu cabo da obra. À minha frente. E ele adora-me, foi à defesa do doutoramento, é um dos livreiros mais conhecidos do país, posso dizer, excepcional, e fez isso à minha frente... E a primeira vez que eu entrei lá, ele olhou assim para mim: *onde é que vai?* Que eu estava a subir, para ir mexer não sei onde que era uma zona privada dele, *olhe onde é que vai? Pode pousar tudo que isso não é para vender.* Foi assim que ele me tratou no primeiro dia. Por isso tem de se conquistar porque há muita gente, esses chamados mirantes, os mirones, e até ladrões! Pessoas que roubam e depois vão vender. Pessoas que foram a mando de alguém roubar à biblioteca, por todo o país e lá fora há muitas histórias. Acabámos por descobrir por exemplo, como aconteceu recentemente num leilão, que apareceu uma obra rara, que a instituição que colocava o selo tem um buraco, remendado. Claro. Rapidamente foi tirada do leilão. E a pessoa ficou em apuros. Comprou aquilo a uma pessoa que roubou. Até pode ser... Já me lembro, nem sei como acabou a história. Mas o livro era de uma instituição, alguém o roubou. É que essas pessoas que andam nas instituições também andam nos leilões e também recebem os catálogos. Um livro pode ser roubado e aparecer passados cinco anos num catálogo. Se for um livro parecido eles começam logo a desconfiar, porque já sabem se é um colecionador ou um ladrão... Eles conhecem os clientes todos um por um.

Jorge Silva

Sobre a organização da coleção e as suas dificuldades.

Estou a organizar a coleção. Porquê. Porque eu não coleciono só livros, eu coleciono tudo aquilo que tem bonecos, e por isso tenho coisas que são quase inclassificáveis e vou arrumando tudo para dentro dos armários. Depois chego ao ponto em que já não sei o que tenho. Então ontem à noite comecei a tentar dar um jeito em algumas das partes da minha coleção que são mais difíceis de organizar: os folhetos e as brochuras. Estou a organizá-los por temas, dentro de micas de plástico, e assim já me consigo organizar, embora volta e meia aconteçam coisas muito agradáveis mas que me baralham completamente. Por exemplo há três semanas fui ao Porto comprar a um colecionador 409 cadernos escolares, estes que aqui vemos, que vieram nesta caixa. Ora eu tinha uma coleção altamente bem organizada de cadernos escolares, classificados, no computador. Agora de repente a minha coleção passou de 100 para 500. Ainda não os consegui ver um a um, entretanto na Feira da Ladra comprei mais esta série de 3, que são bastante antigos. Ou seja, isto é sempre uma espécie de recomeço. Aqui há umas semanas atrás também finalmente arranjei coragem para organizar, por temas ainda, os autocolantes só da área do PC [Partido Comunista] dos anos 70, praticamente. Não tenho nenhum autocolante do MRPP [Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado], que são muito giros, mas tenho coisas extraordinárias. E eu estive a organizar, a tirar os repetidos.

Sobre dar e doar colecionáveis.

O que acontece aos repetidos? Olha, um dos beneficiários atualmente é o Bártolo. Tenho ali uma série de caixas na casa-de-banho para lhe dar, para lhe passar. Trocas não, eu não tenho jeito para isso e geralmente dou. Ou dou a pessoas ou dou a bibliotecas. Tenho aí uma caixa com livros de um determinado autor que tem uma Casa-Museu no Alentejo e já por duas vezes que fui deixei livros lá. Estou sempre a comprar repetidos, há coisas que estão muito velhas, arranjo sempre exemplares melhores. Portanto estou sempre nisto, tira, põe, depois vou à Feira da Ladra e apanho coisas muito baratas que até desconfio que já tenho, como é o caso deste, mas na dúvida compro na mesma, depois vejo o que já tenho, qual é que está melhor e tal. Mas é isto aqui, portanto eu passo o tempo todo, ou boa parte do meu tempo livre, roubado à família e aos clientes, é a tratar desta coleção.

Sobre o crescimento da coleção.

Quase todos os dias aparece qualquer coisa nova. Estamos no sítio mais fantástico, que é Lisboa, para fazer compras. Já para não falar dos leilões *online*, que eu controlo diariamente, excepto em agosto. E estou sempre a comprar. Portanto muitas vezes saio daqui enfasiado por causa do trabalho no *atelier*, de design, e vou dar aí um giro a ver se apanho duas ou três lojas de alfarrabistas. Embora o grosso das compras seja ao sábado nas feiras, na Feira da Ladra, na [rua] Anchieta, mas compro agora muita coisa também *online*, sobretudo originais. Estou sempre nisto, quase... É muito difícil para mim... Eu tenho listas

de compras, tenho de controlar os gastos. Depois, quando tu atinges um certo nível, a compra um a um começa a ser muito dolorosa, e se houver dinheiro, disponibilidade financeira, o interesse é comprar de outros colecionadores, tipos que morrem, que se cansam, que se chateiam, que precisam de dinheiro, e já têm conjuntos de coisas.

A história dos cadernos escolares.

Encontrei um tipo na feira de Aveiro que não conhecia, estávamos a falar e ele revelou-me que era também um colecionador mas tinha tido um ataque cardíaco e perdeu o gosto pelas coleções, então estava-se a desfazer de grandes bocados da sua coleção. E daí aparece a história dos cadernos escolares, eu fiquei logo: *cadernos escolares...?* Ele dizia que eram 500 mas acabaram por ser os 409. Ele disse-me logo, *olha eu faço a 1 euro cada um*, eu disse-lhe *então guarda isso, vamos combinar e eu vou ao Porto buscá-los*. Apanhei uma coleção impecável em vez de andar à caça... Os 100 que eu tinha, tinham sido comprados aos poucos, de repente tenho uma coleção que já posso chamar de coleção.

Sobre o desdobramento e alargamento da coleção.

Deixei de fazer listas de compras [do que comprar] há algum tempo. Sei mais ou menos aquilo que quero e é uma questão de tempo até encontrar. Mas não tenho uma lista porque uma das coisas mais espantosas deste colecionismo... A gente pode supor que o colecionismo tem um tecto, não é, tem um número finito de coisas, e tu vais comprando e cada vez te faltam menos coisas para fechares. A minha coleção é ao contrário, cada vez mais aberta e cada vez tenho mais coisas para comprar. Deixei de fazer listas. É mais ou menos de memória. Por exemplo tenho esta coleção quase toda fechada, da *Biblioteca das Raparigas*, mas faltam-me um ou dois números.

A coleção geral é impossível acabar, primeiro porque o tipo de coisas que eu coleciono não estão catalogadas, portanto não se consegue imaginar o que é que existe ao todo. E depois porque pela própria pressão da coleção, da inércia desta coleção, eu vou abrindo cada vez mais rubricas que inicialmente não considerava. Da ilustração, do design gráfico... Os autocolantes, por exemplo, eu não colecionava autocolantes porque era uma coleção que eu sabia que ia demorar muitos anos a fazer, ia estar a apanhar um aqui outro ali, mas a certa altura uma amiga minha ilustradora telefona-me e diz, *tenho uma coleção da minha mãe que são para aí 20000 autocolantes, queres comprar? Ou compras tu ou compra o Pacheco Pereira*. Ela mostrou-me o que era, eu disse, *nem penses em telefonar ao Pacheco Pereira, eu fico com isso*. De repente ganhei uma coleção de autocolantes, 20 000 exemplares caídos do céu.

Sobre a contradição dos colecionadores.

Isso é a parte menos engraçada: eu pensar que não sendo infinito um destes dias tenho de me preocupar com a minha coleção também. Uma contradição dos colecionadores é essa, já deves ter apanhado de certeza, nós dependemos da perda dos outros mas não gostamos muito de encarar a nossa perda, embora eu faça questão de passar a alguém, não vá parar às mãos das minhas filhas que não têm muito interesse por aquilo ou outra coisa pior.

Sobre o colecionador clássico.

Na realidade a maior parte das colecionadores são homens e portanto a compulsão para colecionar é um atributo quase masculino, tenho a certeza que as razões culturais, antropológicas, neurológicas... É uma compulsão, ou seja, pensas muito em fazer séries e encontrar coisas e tornar-te um especialista naquilo. Há tipos que colecionam postais, há coleções mirabolantes, que levam a vida inteira, milhares e milhares e milhares e milhares. Se fores ao Mercado da Ribeira ao domingo de manhã, o que é que tu vês: 95% são homens, tanto os que compram como os que vendem. Às vezes os que vendem lá têm a mulher também ao lado, são da mesma idade e tal, mas são sobretudo gajos velhos, antigos.

Realmente os colecionadores clássicos são muito ciosos, mas sobretudo também não têm instrumentos capazes de divulgar aquilo que têm, aliás, a maior parte deles nem sequer tem os seus materiais bem organizados. Há coleções deslumbrantes de material gráfico e os seus colecionadores muitas vezes andam pela Feira da Ladra com uns caderninhos inacreditáveis, todos rasurados, todos cheios de números, e aquilo é a maneira como eles orientam a sua coleção. Alguns deles depois também escrevem sobre aquilo que encontram e têm, e isso é uma faceta também interessante. A maior parte dos investigadores destas áreas, das artes visuais, tem coleções, maiores ou menores, conforme o dinheiro que têm, mas sobretudo muitos deles são capazes de enunciar digamos pensamento e até história sobre aquilo que têm, em áreas como o *cartoon* e a banda desenhada isso é muito interessante e até comum, em ilustração não, por razões que se podem depois perceber melhor.

Sobre a partilha da coleção.

Eu sou bastante permissivo em relação à minha coleção, sobretudo a divulgar e a transmitir esse conhecimento e com algum desembaraço e algum enquadramento hoje mais estável que eu tenho no contexto do *atelier*, ou seja, uma coisa que a minha idade facilmente não permite mas que o contexto permite é tu fazeres uma divulgação digital das coisas. Assim sendo nos últimos anos tenho tido a ambição de passar isso para fora.

Naturalmente que um tipo que coleccione cinzeiros nunca fará uma exposição ou ninguém lhe pedirá uma exposição de cinzeiros. O que se passa na Arte é uma relação diferente, tu tens acesso público, através de instituições particulares, mais facilitado. Tens um discurso, tens mediadores, tens os críticos, tens os comissários, que conhecem, que criam trânsito e não sei quê. Para a ilustração por exemplo e para o design não tens, comesas a ter.

Sobre o início da coleção.

Desde que me lembro sou um colecionador. Quando era criança eu colecionava tudo: pilhas, bilhetes de eléctrico e de comboio, caixas de fósforos que apanhava no chão, tudo coleções baratas, e uma tendência inata para seriar coisas, para fazer séries de coisas, que hoje faço menos mas com tempo fazia, ou seja, quando compro uma coisa começo logo a pensar numa série. Portanto, ao longo do tempo, sobretudo com brinquedos e bonecos, tinha sempre uma perspectiva não só de ter como de agregar. Do conjunto. Tenho uma coleção engraçada de

dinossauros de plástico, só de plástico, não daquele esponjoso, daquele rijo, tenho em casa, ou por exemplo a coleção de bonecos de Barcelos, de algumas das ceramistas mais conhecidas. Lembro-me que das primeiras coleções que eu tive foram dos bonecos dos gelados, dos anos 60 e 70. Portanto a minha tendência era sempre para juntar. Tenho uma coleção de bilhetes de elétrico e de autocarro muito engraçada. Tenho coleções de cromos que eu fazia religiosamente, só não fazia dos de desporto, achava que perdiam o interesse rápido, por isso colecionava cromos de história, de ciência, a maior parte das cadernetas de cromos que eu tenho são ainda do meu tempo de infância. Depois houve muita coisa que eu perdi ou que a minha mãe deitou fora sem querer. Tenho arguíssimas dezenas de uma coisa chamada *Bionicles*, que são aqueles bonecos [tipo lego]. Depois algumas coisas eu resisti em fazer coleção: relógios *swatch*, eles estragam-se muito facilmente, eu ia comprando e começava a guardar os que já não usava, às tantas comecei a achar que aquilo já era uma coleção, mas depois achei que não, relógios não.

Desde miúdo que eu colecionava coisas. Houve coleções que eu perdi. Fiz coleção de pacotes de açúcar quando era criança, mas depois desinteressei-me, nunca mais peguei nisso. Eu bebia café quando era miúdo, nunca bebi café na minha vida mas pedia café quando era miúdo, nos anos 70, eu ia aos cafés pedir bicas que bebia sem açúcar só para ficar com o pacote, e não bebia café de facto. Era assim uma coisa... Eu quando era criança andava sempre com os olhos no chão da rua. À procura. Eram os bilhetes de elétrico, pilhas, caricas...! Eu colecionava caricas. Eu tenho aqui uma marca, uma cicatriz muito antiga, de ter caído no chão e ter ficado com uma cravada na cara. Colecionava tudo o que podia. Também colecionava aviões de montar, de construir, também durou pouco tempo, durante a adolescência.

Sobre a vida de uma coleção de selos.

Em criança e adolescente tinha várias coleções de selos, uma clássica de Portugal e depois várias temáticas. Tinha uma clássica feita nos anos 70 feita sobre Cuba e a União Soviética, as empatias políticas da época, mas tinha uma mais antiga do princípio dos anos 70 sobre Paleontologia. E tinha duas dezenas de séries, não sei, era o que havia, eram muito chatas. Em 1992 vou a Londres, numa das visitas que eu faço com alguma frequência, e estava a acontecer o centenário da descoberta lá de um fóssil que abriu o interesse comum em Inglaterra para a questão dos ossos e das ossadas. Quando eu vou a Londres não só os correios britânicos tinham acabado de fazer uma série lindíssima sobre dinossauros como inclusive publicaram um catálogo temático que juntava todas as séries que havia sobre dinossauros. Desgraça completa. Comecei a empilhar selos sobre dinossauros até não conseguir mais, juntei para aí uns 3000, séries de tudo e mais alguma coisa, gastei uma data de dinheiro nisso. Cheguei inclusive a fazer um catálogo eu próprio com dinossauros. Não só juntava selos e brinquedos de plástico como também comprava livros sobre dinossauros. Eu já era quase um *pro* naquilo. Essa coleção, por pressão das outras, ficou parada. Continuo a ter, mas já não os compro, não tenho paciência para aquilo, agora estou focado na ilustração e no design portugueses, mais nada, e mesmo assim já é muito.

Entretanto eu tinha perdido a minha coleção de Portugal praticamente quando eu tinha 15 ou 16 anos. E então andava a ver se ganhava balanço para voltar a este tema porque os selos, nesta perspectiva de design e ilustração, convém serem novos, não terem marcas. São mais caros, sobretudo os antigos. No princípio deste ano comecei a tornar-me cliente assíduo de um leilão *online* que começou a pôr à venda vários lotes de selos de Portugal continental. Eu comecei a comprar e de repente tenho uma coleção muito completa de selos portugueses. Entre 1942 e 2007 tenho os selos todos novos, impecáveis, tudo completo. Daí para a frente ainda não me dei ao trabalho de os comprar, até porque são baratos, os selos mais recentes são baratos. Os selos antigos têm menos interesse para mim, alguns são muito caros, os selos do século XIX, não estou muito interessado. Se um dia conseguir, tudo bem, mas não estou muito preocupado.

Sobre o colecionador que tem filhos.

Um dos traços mais característicos desta doença é quando se tem filhos. Eu tenho uma filha com 11 meses e tenho uma com 12 anos. A de 12 anos aqui há uns anos atrás, engraçou com uns bonecos, *puppets* não sei quê, uns bonecos cabeçudos de animais, com a cabeça que oscila... Bom, eu não descansei enquanto não encontrei mais de 100. A mãe facilmente achava que não só era um disparate como era eu a comprar, digamos assim, a abusar daquela coisa do consumismo e até estar a inspirar na criancinha uma certa maldade. Na realidade aquilo que eu fazia era uma espécie de transferência do meu prazer de juntar coisas. Há dois anos atrás, a Clara, com 12 anos, fez uma limpeza na sua bonecada para dar a essas cooperativas ou associações de reciclagem de brinquedos, imensa tralha, peluches e não sei quê, e no meio disso tudo iam os cento e tal bonecos. Eu fiquei escandalizado com aquilo! E disse-lhe *nem pensar que tu vais deitar isso fora, vais guardar isso ou guardo eu*. Eles ainda por cima são giros, não é. E eu gastei uma pequena fortuna naquilo porque os bonecos até eram caros. Eram 6 ou 7 euros cada um, multiplicas isto e dá muito dinheiro.

Sobre a relação da coleção com projetos editoriais.

Agora quando chegaste eu estava a escrever um texto de prefácio para o novo livro da *Coleção D* sobre o Luís Filipe de Abreu. A parte gráfica do livro, as imagens, vêm todas dali [da coleção] portanto eu tenho essa tendência também muito grande de fazer reutilização do material que tenho e que vai ter o seu cúmulo agora daqui a dois meses quando sair o primeiro livro da coleção *Almanaque*, com uma editora de um amigo meu, a Abysmo do João Paulo Cotrim, que vai ser uma coleção de livros sobre a minha coleção. Não é muito original porque estamos a copiar o conceito da coleção *Ephemera* da Tinta-da-China sobre as coleções do Pacheco Pereira. Claro que a minha vai ser mais gráfica. Eu estou seriamente empenhado em fazer uma divulgação das minhas coleções, sabendo eu que a coleção ainda assim é uma coleção que está em crescimento, eu não tenho fundos ilimitados, já gasto dinheiro demais do que se calhar queria ou devia, mas obviamente que a coleção vai crescendo. Há coisas que eu já posso mostrar com ar de coisa, não diria completa, mas pelo menos muito consistente. O primeiro livro vai ser sobre publicidade, publicidade ilustrada. Portanto

estou a fazer uma pesquisa que eu calculei em cerca de 300 mil páginas que eu tenho de ver até setembro, da minha coleção toda que eu tenho em casa e aqui. Também irá acontecer o lançamento público de um site, uma coisa chamada *Biblioteca Silva* onde eu teria acessível algumas dessas imagens. Seria um começo. Uma biblioteca privada, que à partida usa as minhas capacidades não só como designer mas também no contexto do *atelier*, que permitisse uma consulta fácil mas sobretudo visual, e também recreativa, um bocadinho quase como o blogue, que não tenho estado envolvido mas que também tem essa qualidade de lazer, recreativa. O que significa que eu vou ter de fazer uma encomenda a um programador de sites que trabalha connosco, ou seja, vou fazer este trabalho com meios relativamente pequenos, os sites das bibliotecas normalmente parecem coisas muito complicadas. Muito chatos. Mas eu quero fazer exactamente o contrário disso, eventualmente digitalizando tudo. Já contratei um tipo para durante duas ou três semanas de setembro ir para o *atelier* só digitalizar imagens e tratá-las, produzir os dados para essa biblioteca digital. Porque eu tenho milhares de imagens digitalizadas, com qualidade até, mas não têm nenhuma informação, não têm dados, não é, não as consigo pôr a circular dentro de um site, não pesquisando não servem para nada.

Sobre conseguir informação sobre as imagens.

Para mim não é relevante. Há coleções que são tramadas de classificar, uma delas é a dos cadernos escolares. Não tens datas, nem autores, nem editores, excepto raríssimas excepções. Os rótulos de hotel, que são aquelas coisas que antigamente se colavam nas malas, é uma coleção muito engraçada, tenho para aí uns 400, essa é um pesadelo, não fazes ideia de quando é que aquilo foi feito, por quem é que foi feito e onde é que foi feito, embora pelo menos tenhas o hotel e a terra do hotel. Essa coleção é impossível de classificar. Os únicos dados a que podes aceder numa pesquisa é o nome do hotel, e a terra. Mais nada. Hotéis, pensões, residenciais, apartamentos. É uma das coleções mais bonitas, mas é um pesadelo. Agora é assim, eu vou matar-me a andar aí a correr o país à procura de hotéis? Nem quero saber, alguém que o faça por mim, eu não vou fazer isso.

Sobre a variedade dentro da coleção e a aplicação.

Eu tenho tudo aqui: (mostra-me o telemóvel) Livros, de A a Z, que é uma coleção que eu tenho mais estruturada do que as outras; depois, colecionáveis, que são aqueles fascículos que acabaram para aí nos anos 90, que as pessoas encadernavam; guias e catálogos; almanaques; revistas de A a E; revistas de F a J; revistas de L a Z; revistas de bordados, que é uma das minhas pancadas, já tenho umas 300; jornais; periódicos do século XIX; tenho uma coleção interessante também, uns milhares, infanto-juvenis, que são as revistas que se fizeram para aí a partir dos anos 20, o *Cavaleiro Andante*, o *Mosquito*, o *Papagaio*, o *Pim-pam-pum*, que tinham muita ilustração, muita banda desenhada; BD, também tenho uma coleção muito pouco expressiva porque é muito inflacionada, é uma coleção cara de se fazer. Há muitos administradores de empresas que têm capacidade financeira a comprar BD; Humor, também tenho uma coleção muito grande

de jornais, revistas e livros de humor; *cartoon*, sátira, *etc*; partituras; folhetos, de uma forma mais ou menos indiscriminada; postais; papéis de prateleira, é uma das coleções mais específicas e mais bonitas que eu tenho, e depois eu tenho tudo numerado, isto é muito bonito, é feito em papel de jornal, em bandas, e depois as pessoas mais pobres punham nas prateleiras dos seus louceiros. É muito giro! Tens desenhos muito engraçados, alguns até hilariantes. É uma coleção pequena mas ainda se encontra um novo volta e meia, tenho para aí uns 50 no máximo. Cadernos escolares; fósforos, carteiras e caixas de fósforos; rótulos de hotel, cá está, tudo numerado também. Portanto sei sempre mais ou menos quanto é que tenho de cada coisa, embora agora por exemplo comprei uma coleção de 200 e tal e ainda não digitalizei nem meti aqui. Já está desatualizado, já não são 300 e tal, são 500 e qualquer coisa. Organizados por ordem alfabética às vezes organizados também por cores. Portanto até há um tempo atrás eu tinha isto no tablet mas o tablet era um bocadinho chato, na Feira da Ladra não me deixava muito tranquilo, e então lá arranjei um bocadinho de paciência e com a ajuda da malta lá do *atelier* copiei a app que tinha no tablet para aqui, e uma coisa que eu não pensava ser possível, porque isto são PDFs de alta qualidade, alguns têm centenas de megabytes, estão aqui dentro. Portanto eu agora vejo muito mais facilmente, vou a qualquer lado é só tirar do bolso. E deixo muitos colecionadores invejosos. Eu sou o único entre eles que tem uma coisa destas, acham que isto dá muito trabalho, e dá.

O que é que eu tenho mais... Discos; selos, os selos tenho guardados de uma coleção que eu tinha de quando era miúdo, está desactivada, mas os selos são uma das coisas que mais ilustração tem, e melhor. Tenho jogos também, calendários, e ex libris que foi uma das últimas coleções que eu fiz, tenho algumas coisas mas é ainda muito pouco. Há peças magníficas de design e ilustração, mas esta uma coleção que embora tenha bastantes mais, ainda tenha umas dezenas largas, ainda não tive tempo de analisar. É uma coleção de exposições internacionais, de listas sobre ex-libris e ex-libristica entre os anos 20 e os anos 70, com colecionadores brutais, desapareceu, foi tudo à vida.

Aqui na aplicação, por exemplo, os livros, como é que eu tenho isto, vais à letra C... Esta foi, nos tempos mais recentes, a coleção que eu comecei a trabalhar mais, os livros, que era aquilo que era mais óbvio em termos de ilustração não é, as editoras, portanto, na letra C tenho 1322 livros. Tenho aqui um código de cor que me orienta a mim mas também pode orientar alguém que esteja a ver isto, sobretudo o mau estado é importante para mim marcar, e há uns que são muito recentes, que são livros já deste século... Este [esta cor] é o que me falta desta coleção. Isto [outra cor] é o que eu tenho desta coleção mas ainda não tive tempo de digitalizar. Às vezes ponho uma ou duas só para saber o que é. Até porque é grande, ocupa espaço. Isto é cronológico. Isto são as edições recentes, estão em azul. Tem uma vantagem que é quando eu estou a fazer a contagem dos números para os pôr lá em cima não me perco, já sei que são os azuis. Quando agora comprar mais três livros desta série por exemplo, ponho estes em verde. É uma coisa doida não é? [ri-se] Agora é assim, se tu me disseres, ah, gostava de ver livros do Sebastião Rodrigues do ano de 1959, não consigo encontrar. Não há

busca aqui, isto é um PDF. Uma paginação em indesign, tem as suas limitações. Não tem base de dados, quer dizer, a minha base de dados é isto. Se me disseses assim, eu gostava de ver um livro da editora não sei quê, eu apanho facilmente. Mas se me disseses eu gostava de ver um livro desenhado por um tipo qualquer, ou eu me lembro ou não consigo. Por isso é que eu quero a *Biblioteca Silva online*, obviamente que resolve esse problema. Estamos a falar... Eu já tive isto em papel, não tenho aqui, tenho em casa, a versão inicial disto era em papel, mas quando chegou às centenas de páginas, que eu fazia ali no *atelier*, comecei a achar que era um abuso, já não tinha argolas para fazer aquilo, e foi aí que eu comecei a passar para o digital. Mas ainda tenho antigas versões, chamava-se *Biblioteca Silva* já, tinha uma citação sobre livros na última página, e já eram um avanço, tinha os bonecos.

Sobre a relação emocional das pessoas com os objetos ilustrados.

Sobretudo em objetos ou em bens que são muito importantes para as pessoas, como os livros. Porque hoje em dia isso está muito mais relativizado, mas em gente dos 40 ou 60 anos, os livros dos anos 60 e 70 são uma coisa a que eles são muito sensíveis. Mais ainda por exemplo aos livros infantis. Eu percebo até pelas reacções no *Almanaque*, no blogue, os comentários que fazem, uma boa parte deles são sobre os livros infantis, e são coisas muito de nostalgia, de saudade...

Sobre os colecionadores partilharem a sua coleção e que tipo de responsabilidade têm.

Eu gosto imenso de mostrar e fazer. E isso podia-me tirar alguma credibilidade como colecionador, mas acho que não. Isto é um país pequeno e depois estás a falar de coleções que têm um foco profissional muito forte, não é por acaso que à volta do design... Falaste com o Nuno Coelho, podíamos juntar aquele do equipamento que tem aquela coleção em Évora, o Paulo Parra, eu, o Bártolo, eventualmente mais algum, o Antero, que também que é designer, são pessoas que são ao mesmo tempo designers, professores e são colecionadores. Juntam logo aí três vertentes que encaixam aí muito bem. Como é que eles têm tempo para fazer tudo, ninguém sabe, mas encaixam estás a perceber, têm a capacidade de discorrer ou de pensar, de projectar algum conhecimento sobre aquilo que têm. E também ao fim ao cabo de escolher e de avaliar aquilo que têm e aquilo que compram de uma maneira mais criteriosa. O colecionador acaba por ser também um especialista, a não ser que seja um Berardo, ou um Pais do Amaral que têm dinheiro suficiente para pôr alguém a ser especialista por eles. Estes outros colecionadores... É que nós estamos a falar de pintura. Ainda há bem pouco tempo atrás o Pedro Cabrita Reis vendeu a sua coleção à Fundação EDP no valor de mais de 1 milhão de euros. Ou seja, foi amontoando com o conhecimento muito especial, muito próprio, uma série de coisas referenciais para ele de artes plásticas. O campeonato do design é mais pobrezinho, não é, é mais natural que encontres tipos como eu que fazem uma espécie de ponte à volta daquilo tudo. O Bártolo é um bom exemplo. Colecciona, escreve, ensina... Portanto, é quase uma coisa natural, não é. Só tem a ver com o facto de a escala ser pequena e não haver muita especialização nem muito dinheiro. Nós cobrimos um bocadinho esses buracos.

Sobre a produção de conhecimento academicamente em História do Design.

O problema das dissertações de mestrado é que são obrigadas academicamente a fazer conversa sobre o princípio da indústria ou da arte ou não sei de quê. Isso é uma das coisas que mais me arrepia, que é um vício na academia que não tenho maneira de combater também. Eu tenho algumas teses de mestrado ligadas à ilustração infantil e coisas assim, de escolas de design mesmo, aquilo é irritante, temos de estar a ler uma série de capítulos... Quer dizer, aparentemente a gente tem que ler aquilo porque já não se lembra de nada, mas quer dizer, aquilo é palha dentro da coisa não é, e depois é uma coisa muito fechada, tu vês-te aflita para apanhar na net uma tese, ou sabes de alguém, ou falas com alguém, olha manda-me, está bem eu mando-te, algumas das que eu tenho foram de pessoas com quem me fui cruzando com muita facilidade, senão eu não tinha acesso a elas. Às vezes fazes uma pesquisa na net, mas depois percebes que aquilo está barrado ou então só tem o abstract e tem o índice, algumas só aparecem com o índice, é essa coisa do secretismo também, na realidade nos últimos anos, até por força da ramificação dos saberes, cada vez há mais gente a fazer teses sobre estas coisas, e portanto podemos dizer que se calhar, em relação à maior parte dos assuntos, já houve alguém que fez qualquer coisa. Onde é que isso está? Pessoas como o Bártolo estão a tentar recuperar e ganhar tempo e criar massa crítica e arquivo.

Sobre fazer História do Design na prática em Portugal.

Ninguém paga para isso. Quer dizer, tu podes ter o método mas depois no terreno tu não tens as coisas, não é fácil, quer dizer, tens verdadeiros elos perdidos que não consegues descobrir facilmente, tens de escavar muito. Se tu pudeses juntar tudo numa rede de dados universal, mas o problema é que as pessoas não fazem isso, não guardam. Eu falo por mim, quando eu tive de fazer o meu livro agora há pouco tempo, de repente chego à conclusão de que metade daquilo que eu queria mostrar ou dizer não tenho disponível, não juntei, não guardei, e eu sou uma pessoa que gosta de guardar coisas, até as minhas. É uma coisa geral. Tudo bem que podes ter a metodologia, mas depois esbarras na prática com todas as dificuldades, com a perda de memória, com a falta de registos seguros, com tudo, ninguém liga muito seriamente a isso, os próprios designers, os próprios artistas, os ilustradores, a maior parte deles, nunca deu muita importância ao trabalho que fazia como ilustrador por exemplo, gostavam todos era de serem artistas plásticos. Fiz uma exposição retrospectiva do Luís Filipe de Abreu, já no contexto do livro que estava a tentar fazer sobre ele, ele foi o maior desenhador de selos, o mais prolífero, e também desenhou as últimas séries de notas do banco de Portugal antes do euro. Eu quis mostrar os selos todos na exposição e queria pôr também as notas junto dos selos, mas tive que as comprar. Ele não tinha notas, nem tinha os selos. Comprei as duas séries de notas e custaram-me 400 e tal euros. Os selos custaram-me 200 e tal, foram mais baratos. Ele tinha maquetes das notas, algumas, mas não tinha as notas. Ele andou anos à volta daquilo, nos anos 80 e 90 ele andou anos à volta daqueles desenhos. Portanto é

um trabalho árduo mas a verdade é que, à medida que o tempo vai passando, há um daqui que faz daquele, um dali que faz do outro, aquele faz do bisavô, e de repente, ao fim de uns anos, tu tens já muita coisa feita. Mas continua escondida, fechada.

Sobre as dificuldades de encontrar espólios.

Um dos livros da *Coleção D* que eu queria fazer era de um tipo chamado Alberto Cardoso, um homem fantástico que trabalhou muito na publicidade. Eu conheci uma miúda, secretária de uma revista que eu conheço muito bem, a Rita Cardoso, que andou anos para me dizer que era neta do do Alberto Cardoso, um dia lembrou-se, estava lá na revista, *olha tenho uma coisa que ando para te dizer e tal, o meu avô era o Alberto Cardoso*. Tch! Comecei logo a vibrar. *Vamos fazer um livro sobre ele! Onde é que está o espólio dele?* O homem trabalhou para burro. Trabalhou, trabalhou, trabalhou. *Ab... O meu pai... Mas eu não me dou com o meu pai e tal. A minha tia é capaz de ter e não sei quê, o meu primo... Falas com ele*. Mandeí um email a explicar tudo o que ia fazer e não sei quê. Até hoje... Isto já foi há mais um ano, nunca consegui falar com o primo. Ela não fala com o pai, o pai acho que é meio avariado. Aparentemente também nenhum deles tem grande coisa sobre o avô. E a única coisa que eu tenho, que é a papelada que eu vou comprando dele, impressões de anúncios que aparecem nas revistas, uma coleção de cartazes que eu agora comprei há pouco tempo num leilão, e depois um espólio interessante do Paulo Marcelo que conseguiu deitar a mão aos arquivos da fábrica Oliva, de máquinas de costura, que já fez um livro sobre a Oliva com muito material gráfico desse tal Alberto Cardoso. Mas eu não consigo fazer um livro da *Coleção D* sem me entender com os herdeiros do Alberto Cardoso. Como não tenho tempo para andar atrás deles, não faço. Portanto metade dos problemas que tu tens tem a ver com a disfuncionalidade destas famílias. Famílias com contas sérias a ajustar. Com a *Coleção D* tenho apanhado com cada coisa... Incríveis, incríveis. Coisas de ódio mesmo. Só na segunda geração é que normalmente isso se recompõe, mas a primeira geração... Fogo... A maior parte, uma boa parte digo, dos grande designers e ilustradores desta época foram umas grandes bestas como maridos e pais.

Sobre a relação dos colecionadores com a família e o trabalho.

Não é só a questão da proximidade, dessa insensibilidade, dessa proximidade, depois é o facto de tu teres pago no corpo as ausências, as falhas, dessa... Ou seja, o valor dessa coleção foi conseguido à custa de perdas e limitações noutras coisas. Quando eu fico uma noite ali no *atelier* a trabalhar, ali a organizar aquela porcaria, ou quando aos sábados depois de fazer a volta das feiras me ponho a digitalizar coisas, há outros sítios onde eu não estou, ou há coisas que não estou a fazer, até mesmo do *atelier*. Não é possível criar um mundo paralelo.

Sobre o espaço nas coleções.

O espaço é cada vez mais também um bem importante. Todos os colecionadores têm problemas de espaço. Uma das características dos colecionadores é es-

conderem a coleção das mulheres, é o mais típico. Ou esconder o saco ao entrar em casa. Mas a contaminação da parte doméstica por esse mundo que é só seu... É uma coisa que não é fácil, não é? Pode até ser dramático. Há uma exclusão dos outros. E essa exclusão é tão forte que quando a criatura morre, os filhos olham para aquilo... Pode haver um ou outro que até andou por lá e tal, mas no geral os vinte mil livros que eu tenho de repente são um problema... de espaço. Quer dizer, não são mais do que isso, um problema de espaço. Porque o valor que eles têm, as subtilezas que eles têm, não dizem nada a mais ninguém senão àquele gajo... E claro, quando tens uma coleção de arte importante, aquilo dá para alguma coisa nem que seja para converter em patacos, não é? Eu acho que são raras as situações em que há uma continuidade de família, em que tu continuas a obra do pai. Há um colecionador de cartoon, caricatura da segunda guerra mundial, da primeira república, que é advogado e é uma coleção que ele tem e que ele herdou do pai e foi-na desenvolvendo, que é o Ricon Perez. É um raro caso que eu conheço que tem uma riqueza de segunda geração, não a construiu de raiz.

Sobre as instituições públicas não investirem em construir as suas coleções e preservar objetos relevantes para a memória colectiva.

Aparentemente não têm nenhum fundo disponível para ir a um sítio destes licitar e tentar apanhar aquilo. É muito assustador e deprimente isso sabes, a primeira coisa que uma biblioteca devia fazer, se não conseguisse ter doadores, e não há, é ter algum fundo de maneio para poder ir a uma coisa dessas, mas é impossível. O Estado não deve deixar que uma pessoa qualquer de um biblioteca vá para um leilão enterrar 5 milhões. Depois estão sempre à espera que alguém lhes deixe alguma coisinha. Tanta coisa extraordinária que ainda há aí. Nos últimos anos, até por causa crise, apareceram mais coisas no mercado. Para conseguires uma coleção fabulosa de qualquer coisa tens de quer tenaz, mas consegues.

Sobre o futuro das coleções no mundo digital.

Eu acho que a percepção disso vai alterar muito porque nós temos uma vida cada vez mais desmaterializada. A verdade é que com os selos ou as moedas houve um declínio. Eu trabalho na INCM [Imprensa Nacional Casa da Moeda], dou uma ajuda sobretudo de consultoria lá na área das moedas comemorativas, e os números são terríveis. Aquilo era um fenómeno assente sobretudo no coleccionismo e tem caído de uma forma brutal nos últimos anos. E a filatelia... Eu não vejo ninguém a colecionar selos, não há miúdos a colecionar selos. Ou então começam e acabam logo. Os cromos ainda fazem mas... O que eu acho é que havia álibis para as coleções. O maior álibi para as coleções e que veiculava todas as associações a isso aliás era o da cultura. É um suplemento cultural. As coleções, uma coleção de selos, ou até mesmo caixas de fósforos ou não sei quê, era outra maneira de chegares ao mundo, de tu enriqueceres. Agora isso vale alguma coisa? Pode ser como investimento económico, mas quem é que está para isso? Não se consegue com meia dúzia de selos, não serve para nada. Eu acho que há-de sempre haver coleções porque podemos pensar que nós vivemos, há uma matriz qualquer que faz que a gente acumule conhecimento e tenda a guardar

as coisas que são símbolos desse conhecimento. Há ainda, embora também haja mulheres colecionadoras, sobretudo o arquétipo ou matriz dos homens se manterá também. Mas cada vez tens menos... Coisas que possas colecionar. Cada vez mais aquilo que tu tens são ecrãs que te mostram as coisas. Fazer uma coleção de ilustração a partir dos anos 90 para hoje é de uma irrelevância assustadora. Vais o quê, fazer prints? Eu vou lá ter uma coisa que um tipo qualquer carrega no botão e tem outra igual? Quer dizer, isto só falando de ilustração, mas há coisas como a serigrafia e não sei quê. Mas até em relação à serigrafia tenho noção que já devem ter havido tempos mais brilhantes. Sobretudo porque antes elas funcionavam como uma caução cultural. Tu compras aquilo porque fica-te bem. Não tens dinheiro para comprar um quadro original, mas compras uma serigrafia do não sei quem, aquilo é bonito, é bem-feito, tecnicamente é primoroso, tens arte. Compras uma arte barata mas é arte. Mas essa motivação é cada vez menos interessante porque também tens um nível cultural maior. Portanto, a desmaterialização acho que é o principal inimigo das coleções. Até por causa do espaço que elas ocupam.

Sobre a vida de uma coleção de gatos.

A minha casa está cheia de bonecada e tralha por todo o lado, e muitas deles arrumo-as, guardadas, escondidas mesmo, aqui há um ano atrás desfiz-me de uma coleção de gatos que tinha. Eu já não podia mais ter coleções, já não podia. Então guardei um para mim, dei alguns, dei à minha namorada, alguns ficaram pelo *atelier*, para a malta de lá, e eram tudo gatos em madeira. Gatos em madeira, alguns em porcelana também, mas sobretudo madeira. Muitos deles eu tinha-os trazido da Tailândia de uma viagem nos anos 90, uma coisa... Uma mala carregada daquilo. Alguns eram tipo cofre, caixa. Tinham coisas lá dentro. Depois comprava-os em Londres também. E então apanhei uma senhora que faz coleção de gataria, que é ilustradora e banda-desenhista, e eu soube disso e disse-lhe, *se quiseres eu trago um saco*, e ela *sim, sim*, e foi uma vez num fim de semana que fui lá a casa dela em Cascais e deixei-lhe lá umas dezenas de gatos que tinha, E tinha imensos gatos. Despachei quase tudo. Hoje tenho lá um muito pequenino.

Sobre deixar coleções.

Às vezes também... Deixei de fazer coleção de banda desenhada estrangeira, de ilustração estrangeira, que eu tinha, ainda tenho centenas, álbuns pop-ups, tenho cento e tal pop-ups, a partir de certa altura, quando eu comecei a especializar-me nisto, nas coisas portuguesas, no design e ilustração, eu comecei a abandonar tudo o resto, em termos de investimento... Até mesmo artesanato deixei de comprar. Portanto agora todo o dinheiro que eu tenho é focado na papelada e em Junho pela primeira vez comprei cerâmica ilustrada, um conjunto de pratos do Lima de Freitas, e um conjunto de cinzeiros da TAP também com ilustrações de um tipo chamado Abílio.

José Bártolo

Sobre o início da coleção.

Eu sempre gostei de colecionar objetos impressos. Livros, jornais... E de uma forma menos criteriosa, mas relativamente criteriosa a partir de determinada altura. Para aí a partir da adolescência, um bocadinho antes, comecei a ter esse instinto colector. E nomeadamente alguns jornais de que gostava, jornais de música, o Sete, guardava-os todos, e guardava com muito critério e acabava por os usar bastante. Uma coleção mais pensada, mais estruturada, ligada a artefactos com interesse gráfico e com interesse para a História do Design em Portugal, isso é mais recente, tem 10 ou 12 anos. Acho que de uma forma mais sistemática, mais constante, a partir de 2006 mais ou menos.

Sobre o crescimento da coleção.

Como outras pessoas com quem a Sofia já falou, eu acho que comigo também existem determinadas coisas que me interessam mais e outras que são interesses mais paralelos, mas que se surgir a oportunidade procuro comprar. Por volta de 2004, 2005, comecei a comprar de uma forma mais constante publicações do SPN ou do SNI. E interessaram-me duas coisas em paralelo: por um lado, os catálogos das representações de Portugal no estrangeiro, mesmo sendo alguns anteriores ao SPN, e depois as diversas publicações do Estado Novo.

Às vezes há coisas que vêm ter à coleção, mas raramente, outras vezes estão prometidas. Por exemplo, ainda agora quando fiz a exposição aqui em Matosinhos, uma senhora aqui de Matosinhos falou comigo para me oferecer a coleção de revistas, essencialmente revistas de ilustração e estrangeiras, como a *Blanco y Negro* espanhola.

Sobre os catálogos das representações portuguesas.

Eu acho que comecei um bocado por aqui, pelos catálogos. Este é da exposição do Rio de Janeiro, que é de 1922, acho eu, depois Sevilha 1929. Esta é da exposição colonial de Antuérpia, depois há da exposição colonial de Paris, Bruxelas 37, Nova Iorque 39, e depois tenho muito mais. Este é de Bruxelas 58, tenho também o de Osaka, tenho assim os programas. Depois, a par dos catálogos há outros materiais, há postais, há essas coisas, e tenho também algumas coisas assim, isto é o álbum da exposição de Arte Popular em Genebra. As fotografias estão com imensa qualidade, impressas, dá para perceber bem o que era o pavilhão de Portugal.

Depois há alguns eventos dos quais tenho um bocado mais de material, por exemplo da Exposição do Mundo Português. Como foi um evento para o qual se produziram mesmo muitos, muitos materiais também acabo por ter muita coisa: o guia da exposição, isto que já é do cortejo, os programas oficiais, que pelo menos foram feitos nestas duas cores mas o conteúdo é exactamente igual, têm o mapa do Fred Kradolfer, que é bastante bonito. Depois tenho também festejos de outras cidades que não Lisboa, este é o álbum de Guimarães, este é o livro do Paulo Ferreira que foi feito para as comemorações. Este é posterior a 40, mas

é com a direcção gráfica do Manuel Lapa com as contribuições dos Novais, e é assim o grande photobook da Exposição do Mundo Português. Era quase sempre comum fazer uma edição mais especial, com outro tipo de papel e que podia estar numerado, cerca de 50 exemplares, e depois uma tiragem maior, ao que eles chamam tiragem em papel vulgar, que são 6.000 exemplares. Depois também coisas deste género, esta caixa de chocolates de Regina, uma edição especial para o Mundo Português, as fotografias, agora vou comprar mais uma série de fotografias do Alvão. E este tipo de coisas, fósforos, cadernetas. Que podem ser mais difíceis de encontrar mas quando se encontra é muito mais fácil comprá-los! Tenho também o programa do Ciclo de cinema português no âmbito da Exposição do Mundo Português, tenho assim muitos desse tipo de materiais. Estes livros [o *photobook* e o programa] encareceram foi muito. São ambos livros bastante caros hoje em dia. Eu alguns tenho repetidos. Esta por exemplo comprei mais caro, tipo 50 euros, 70 euros, e este comprei-o há pouco tempo por 10. Eles até têm preços marcados diferentes, este está marcado 50, este está marcado 40. Mas publicações do Secretariado de Propaganda Nacional ou depois do Secretariado Nacional de Informação tenho mesmo muita, muita coisa.

Sobre a coleção das revistas.

Revistas portuguesas do final do século XIX tenho alguma coisa mas não tenho muito. Depois de 1900 em diante é que tenho mesmo muito, muito, muito. A partir d'*A Paródia*. Tenho *A Paródia* completa e tenho aquelas publicações mais importantes da primeira década, dos anos 10, dos anos 20, e depois daí para a frente tenho bastante. Mesmo dos anos 70, 80, que não tinha tanto, porque dos anos 90 reparei que tinha várias coisas que tinha guardado porque... Porque já era adulto! Mas dos anos 80 e dos anos 70 tinha muito pouco, e comecei a procurar mais e a investir mais tempo e um bocadinho mais de dinheiro para ter mais coisas dessa altura. As revistas são um foco que eu tenho procurado divulgar, com a edição dos fac-simile do *Público* e com a *Almanaque*. E das revistas tenho também alguns originais, tenho algumas maquetes, tenho aqueles cadernos de estudos para a *K* que o Luís Miguel Castro me deu, por exemplo.

Sobre o terceiro foco, a cultura e a História do Design.

Está já directamente ligado com uma cultura do design e com uma preocupação em pensar disciplinarmente o design e em o promover, o divulgar, o expor, comercializar, e aí tenho coisas bastante diversificadas, desde os catálogos também, das exposições, e acho que tenho praticamente todos aqueles importantes. Tenho coisas mais antigas, mas um bocadinho menos com essa consciência disciplinar. Eu acho que essa consciência começa com a exposição de Artes Decorativas de 47. Tenho esse catálogo e depois tenho os catálogos seguintes, das exposições de 71 e 72 e depois dos anos 80, 90. E uma coisa que não é muito fácil encontrar são os catálogos mais comerciais e isso eu tenho procurado nos últimos tempos e tenho comprado, tenho vários catálogos quer anteriores quer depois contemporâneos do Daciano da *Longra*, do mobiliário.

Sobre material de arquivo pessoal.

Isso tem a ver com coisas que surgem na sequência de um projeto. Eu tenho uma coleção de cartazes que vai crescendo mas é difícil colecionar cartazes, depois também é difícil conservar cartazes. Grande parte do material está no meu escritório aqui mesmo ao lado de casa. É aí que tenho os livros mais antigos, a parte de hemeroteca, os jornais, muitas revistas, e é aqui que tenho também os cartazes. Tenho muitos cartazes que o João Machado me deu porque tenho trabalhado com ele, para fazer a exposição, depois fiz o livro, tenho essa proximidade, tenho essa relação de amizade. Com o José Brandão, também. Aí são coisas que estão fora do mercado e por isso... Mas também tenho coisas fora do mercado que não foram oferecidas, foram compradas, e aí tem a ver com fazer algum tipo de investigação, perceber onde podem estar alguns espólios, seguir alguns contactos.

Sobre a construção de arquivo, o trabalho dentro da coleção e a procura de espólios.

Eu tenho a preocupação de fazer alguma coisa com os materiais, ou seja, trabalhá-los ou estudá-los, divulgá-los, portanto quando estou a trabalhar num projeto ligado a uma parte do arquivo, compro mais. Foi o que aconteceu por exemplo com a exposição *Almanaque*, a exposição das revistas. Eu sentia que já tinha um conjunto interessante de revistas para fazer uma exposição, mas comprei muita coisa, também para nalguns casos ter uma revista em melhor estado, para expor. Depois da *Almanaque* fui continuando a comprar e tenho muita coisa.

Eu gosto de colecionar basicamente para ter arquivo, ou seja, para ter os documentos e produzir algum conhecimento sobre eles. Aquilo que a coleção me permite é tempo. É não estar condicionado por horários, por qualquer tipo de restrições para mexer nos artefactos. E eu quero esse tempo porque gosto das coisas, tenho uma paixão por as conhecer, por me demorar e perceber determinados detalhes, mas gosto depois de conseguir construir um conhecimento associado às coisas, faço-o gerindo o tempo possível, e depois gosto que esse conhecimento seja partilhado. E portanto, uma publicação impressa ou uma exposição, pressupõe sempre um tempo relativamente longo para reunir as peças e para as conhecer, mas depois mesmo que os prazos sejam relativamente apertados, mesmo que eu tenha de fazer uma exposição em três meses, esse tempo permite-me sempre investir, e comprar mais, e contactar pessoas, e depois às vezes aí surgem as tais ofertas, mas o tempo é mesmo muito importante, por exemplo, eu já dei este exemplo algumas vezes, mas é um exemplo entre vários: isto é uma coleção muito popular e até com uma tiragem brutal do início do século, a *Biblioteca Horas Românticas*, livros de bolso com alguma qualidade, com uma encadernação com capa rígida cartonada e isto é da Editorial Nacional Editora, que depois se torna a Editora, que antes era a Corrazi. Há aqui umas associações, eu tenho dedicado algum tempo, embora nunca tenha escrito muito sobre isso, sobre a história das editoras, em muitos casos as editoras faziam também a produção gráfica, e era muito frequente duas editoras fundirem-se, uma comprar a outra, mudar o

nome, e portanto elas acabam por ter vidas por vezes relativamente curtas. Mas esta é uma importante, que tinha distribuição em Portugal e no Brasil e chega a ter tiragens incríveis. Eu fui começando a prestar atenção a quem assinava as gravuras, que tanto podia ser o gravador como o impressor. Por exemplo quando comecei a colecionar estes livros não fazia ideia quem era este *P. Mar GR* ou *GS*, *GR* é fácil perceber que é gravura, mas o *P. Mar* se não tivesse os livros se calhar não tinha prestado atenção, não tinha visto as várias formas, porque existiam variantes de ele assinar, e depois ficar a conhecer melhor a pessoa, é o José Pires Marinho, que é um gravador muito importante da viragem do século XIX para o século XX. Talvez seja ele em Lisboa e o Marques de Abreu no Porto os maiores. E depois a partir daqui também chego aos espólios. Eu por acaso não consegui ainda chegar a nenhum herdeiro, não sei onde pode estar o espólio do José Pires Marinho. Do Marques de Abreu, sim, do Marques de Abreu conheço a Conceição Marques de Abreu. Ela só quer vender. Penso que o Antero também já lhe fez uma proposta. Ela só quer vender a coleção, ela tem muitas, muitas, muitas gravuras e matrizes, e depois das publicações do Marques de Abreu tem as maquetes. Ela queria vender a uma instituição pública e não a um privado. Mas pronto, depois também é um trabalho meio forense que eu gosto de fazer que é pegar numa pista e ir à procura de informação, às vezes é mais rápido, outras vezes demora muito tempo, mas as descobertas são interessantes. Há um trabalho também que eu tenho feito já relativamente exaustivo, cobrindo pelo menos as primeiras sete décadas do século XX que é a identificação das assinaturas. Porque era um trabalho que às vezes não era fácil. Às vezes quando estava a mexer muito em determinados materiais via a assinatura e já conseguia identificar o autor, mas depois passados três meses quando deixava de estar tão ligado àquilo esquecia-me e já não me lembrava se era um nome ou era outro... Então comecei a digitalizá-las e a identificar. Tenho identificado. Há assim várias coisas que eu tenho mais ou menos feitas e que já estive até para publicar. Por exemplo, nos Designers Portugueses, estava para incluir uma dupla página de uma espécie de árvore genealógica, em que se estabeleciam as ligações entre o designer biografado e outros, de quem é que tinha sido aluno, com quem é que tinha trabalhado em *atelier* e por quem é que podia ter sido influenciado, quem é que por sua vez influenciara, para permitir numa leitura muito rápida nós situarmos o designer e para percebermos referências que às vezes não são até nada óbvias, mas que são interessantes. E tenho procurado pensar variações em termos de produção de algum tipo de informação e do tratamento de informação ligados à História do Design em Portugal. Não sei bem o que é que vou publicar ainda este ano e no próximo ano, também há várias possibilidades, mas sei que vou continuar a publicar com frequência nesta área.

Sobre a importância do registo do conhecimento oral.

Eu acho que era o Walter Benjamin que, referindo-se à História, dizia que ela era como a Bela Adormecida que acordava pelo príncipe que lhe desse um beijo e a despertasse. E os documentos que pertencem a um arquivo são silenciosos até que nós consigamos que eles dialoguem connosco, ou seja, a informação está

lá e ela é enunciável, depois implica que nós tenhamos capacidade para a extrair. Paralelamente, há informação como não foi publicada, não está documentada e pode ser muito difícil reconstituir, ou seja, está apenas na memória dos protagonistas, implica que o acesso a ela seja feito através da oralidade. E é mesmo, mesmo, mesmo fundamental. Se nós recuarmos ao século XIX, aí sim, perdemos esses interlocutores, ainda que sejam descendentes. Ainda que por exemplo, eu estava a falar da Conceição Marques de Abreu, a neta do Marques de Abreu. Ela é neta mas o pai trabalhou de muito perto com o Marques de Abreu e portanto ela tem ainda memórias, mesmo que indirectas, e tem um conhecimento que lhe foi transmitido pelo pai, ou seja, consegue ainda falar. Preserva ainda conhecimento que não está publicado. Já depois de ter saído o livro da Imprensa Nacional sobre o Fred Kradolfer o Jorge Silva encontrou um senhor muito mais novo do que o Fred Kradolfer que tinha ainda trabalhado com o Fred Kradolfer no *atelier*, tinha imensa informação que também não está publicada. Aí, no caso do Fred Kradolfer, estamos já perante um designer do século XX e não as pessoas, não os próprios, ou pessoas da geração do próprios, mas pessoas de uma geração seguinte. E no caso da segunda metade do século XX, os designers estão quase todos vivos. Vão morrendo, obviamente. Morreu o Carlos Rocha, morreu o Robin Fior, mas eu acho que esse trabalho é fundamental. Esse trabalho de conseguir fixar conhecimento, informação que está na memória dos próprios, senão ele perde-se e é impossível recuperar.

Sobre o futuro da coleção.

Há uma hesitação na resposta porque há também uma consciência que há focos de interesse que hoje se calhar não são muito claros mas daqui a três ou seis meses vão surgir. Por outro lado, dentro daquilo que eu já coleciono, há muito espaço para a coleção crescer, portanto... gostava que ela crescesse. Há um interesse que nunca resultou num investimento tão, tão forte, ligado à tipografia, pode ser um campo de crescimento... Mas por exemplo, as revistas. As revistas, se eu tivesse outra possibilidade de compra, se estivesse disponibilidade para gastar sempre muito mais dinheiro, tinha muito mais revistas. Eu só tenho dois números da Contemporânea, por exemplo, e há um alfarrabista até aqui no Porto que tem a Contemporânea completa. Portanto há áreas, há focos de interesse nos quais eu sei que vou continuar a investir mais. Depois passa também muito por aquilo que eu vá publicando. Eu estou a trabalhar agora numa publicação sobre História do Design Gráfico em Portugal que eu quero que seja uma publicação rigorosa, consistente, mas assumidamente sintética. Eu estou-lhe a pensar chamar uma *História Concisa*, citando directamente o Richard Hollis. E à medida que tenho reescrito os textos tenho recuado mais no tempo. Primeiro estava a começar no século XVIII na criação da Imprensa Régia, que depois vai ser a Imprensa Nacional Casa da Moeda, e depois fui recuando no tempo e agora estou a começar essa História na passagem do século XIV para o século XV e isso está-me a despertar um interesse pela gravura antiga, está-me a despertar o interesse pelo livro antigo, que são coisas que eu nunca comprei tanto, porque sempre me concentrei mais no século XX. Também são objetos que implicam

mais tempo de procura, mais ponderação na aquisição, são também investimentos maiores em termos de custo, não sei. Se daqui a dez anos tivesse uma coleção interessante de incunábulos antigos, gostava.

Sobre o futuro público da coleção.

Passa por torná-la pública, sim, mas não há um plano propriamente, ainda. Há uma ou outra possibilidade, inclusivamente não sei... Há uma ou outra possibilidade. Mas sim, sim. E sempre um interesse em que os objetos sejam trabalhados e que exista uma produção de conhecimento que é suportada por eles.

Nuno Coelho

Sobre o início da coleção.

Começou com uma exposição *Low Budget: Objetos do Quotidiano* que eu fui ver do Matthias Dietz e Mats Theselius em 1997. A seguir à exposição havia aquela loja [do museu], e então aí comecei a comprar embalagens, assim mesmo, ah, ok, vou fazer uma coleção das embalagens antigas portuguesas. Não só portuguesas, porque também depois quando eu comecei a viajar comecei a estar atento ao design que havia em outros países. Eu andava também fascinado com um livro que não sabia nessa altura, porque não conhecia assim tão bem, mas tinham sido o Matthias Dietz e Mats Theselius a fazer, que também é um livro sobre o design da antiga República Democrática Alemã. Ou seja, a Alemanha de Leste. Essa coleção toda está depositada num museu que não é um museu de design, mas é um museu em Leipzig. Então, depois, quando fui a Berlim, acho que até foi da primeira vez que fui a Berlim, contactei o Matthias Dietz e ele foi super acessível, teve uma hora comigo só a conversar, eu perguntei até sobre essa coleção da antiga República de Leste e ele disse-me que não estava visitável, que estava lá depositada no museu. Eles os dois, mal o muro caiu, foram para a República de Leste e compraram tudo o que podiam [antes que o mercado livre inundasse as lojas e estes produtos deixassem de ser vendidos]. Quando fui a Berlim pela primeira vez também comprei alguns produtos que eu já conhecia do livro. De repente aqueles objetos tornam-se conhecidos, de repente, *olha a embalagem da farinha!* A partir daí comecei a estar mais atento a esse tipo de coisas. Quando fui a Berlim já tinha começado a fazer a tese, pelo menos a tese de mestrado, que nunca cheguei a concluir, mas já estava em investigação de campo. Uma coisa que o Matthias Dietz diz é que, na apresentação da exposição em Lisboa o conceito da exposição foi subvertido porque os curadores da exposição em Lisboa decidem convidar artistas de renome em Portugal para também escolherem um objeto que fizesse parte da exposição. O Matthias Dietz dizia que o carácter da exposição foi assim completamente subvertido porque supostamente tudo na exposição devia ser anónimo. Trazer personalidades para escolherem um objeto, é de repente focar a pessoa e não tanto o objeto.

Então comecei a fazer a coleção em 1997 e em 1999 sou ainda estudante de licenciatura nas Belas-Artes. Tivemos de fazer um trabalho teórico sobre um tema qualquer, e eu decido que o tema do meu trabalho eram embalagens antigas. Faço o que é o meu primeiro texto sobre este tema, ou seja, pela primeira vez teorizo o meu interesse sobre ele. Depois, em 2003, o Maus Hábitos, que tinha aberto em 2000 ou 2001, tinha uma grande programação de arte contemporânea, na altura era mais galeria do que par, e pela primeira vez o Daniel Pires, o diretor do Maus Hábitos, decide fazer uma exposição dedicada a pessoas que não sejam artistas plásticos, ou seja designers, fotógrafos, arquitetos, etc. Ele convida-me para ter uma sala só para mim e eu em vez de apresentar o meu trabalho de design gráfico, que não achava isso interessante, quis mostrar uma coisa ligada ao design mas que não fosse trabalho pessoal, apesar de acabar por ser trabalho pessoal porque era a minha coleção privada. Decido apresentar aquela

coleção, com uma folha de sala com o texto que tinha escrito para a tal cadeira teórica a acompanhar a exposição.

Sobre o ponto de viragem da coleção para a Confiança.

Ao fazer a coleção tive contacto com a Confiança, ou seja, conheci a Confiança e outras fábricas, e foi a exposição que teve um grande impacto, eu não sabia porque fiz aquilo só para apresentar a minha coleção, mas de repente aquilo sai no jornal, sai na televisão, as pessoas reagem muito bem, vêm todas falar comigo, foi uma coisa que eu não estava nada à espera, e houve um amigo meu naquele momento que me disse, *Ah, olha que aqui a Confiança, eu tenho uma pessoa lá que conheço, se quiseres ponho-te em contacto com ela*. Então ele pôs-me em contacto com uma pessoa que era engenheira química na Confiança. Eu não queira chegar lá, bater à porta e ser rejeitado, não, então combinei com ela por telefone, não a conhecia, bati à porta, disse que queria falar com ela e então expliquei que gostava de estudar as embalagens da Confiança, se me podia encaminhar, com quem devia falar, e ela apresentou-me à administradora da altura. Expliquei o que queria e a partir daí tive a porta aberta. E passado pouco tempo estava sozinho nos armazéns com estes rótulos todos. Eles iam deitar isto tudo fora. Então aí o meu trabalho de campo foi tentar recolher todos os rótulos diferentes. Aquilo era um armazém gigantesco, não podia trazer tudo. Eles estavam em processo de transferência. No ano anterior tinham vendido o edifício para garantir viabilidade económica, durante três anos estiveram a passar a produção para uma fábrica nos arredores e estavam a guardar apenas os cunhos de bronze. O cunho é o que dá forma ao sabonete, e estes eram de bronze. Também estavam a guardar os frascos de vidro dos perfumes. O papel, os rótulos... iam deitar tudo fora. Então eu estive, durante muito tempo, a tentar identificar todos os que eram diferentes. Depois nos últimos dias, ou seja, isto foi num período de quatro meses em que eu ia lá um dia por semana, tentava recolher, e no último dia estive a carregar malas de rótulos para não serem deitados fora. Tentei identificar todos os rótulos diferentes, trouxe para aí dez de cada, não tinha espaço para mais. Fiquei com 960 rótulos diferentes, portanto imagina o volume de papel que tenho em casa.

São seis caixas deste tamanho [ilustra com os braços]. É um volume assim grande, bem acondicionado. Não é assim tanto. Mas depois tenho não sei quantas caixas com o produto mesmo, por exemplo: isto [que vemos na exposição na Casa dos Crivos] são rótulos que são espalmados, mas depois tenho cerca de 300 produtos diferentes embalados, com o produto lá dentro. Têm mais volume, são sabonetes, perfumes, sticks para a barba... E isto é só sobre a Confiança porque depois tenho toda a minha coleção [de outras embalagens].

Sobre o crescimento da coleção.

Ultimamente não tenho andado tão ativo, até porque já é muito mais difícil encontrar produtos do que antes. Na altura entravas numa drogaria e tinha quase sempre uma estante mais escondida com montes de produtos. Agora já não, agora já não há tanto. Eu próprio também não tenho dedicado tanto tempo

a ir à procura, apesar de já não ser tão fácil encontrar produtos antigos. Agora cresce pontualmente. Nunca deixo de ir a uma Feira da Ladra e compro mais uma coisa, mas pronto, houve uma altura em que eu era mais atento. Com o doutoramento de repente eu fiquei muito focado na Confiança. De tal maneira que eu estava, e ainda estou porque agora estou a preparar o livro e uma segunda exposição, que as minhas palavras-chave no google são só Confiança, fábrica Confiança...! E este livro, por exemplo, é persistência. Eu disse logo, eu hei-de encontrar este livro, e muitas vezes é por puro acidente. Vou-te dar um exemplo, naquelas fotografias lá do fundo estão a celebrar-se os 75 anos da Confiança e eles estão a oferecer uma medalha deste tamanho [ilustra com uma mão] com o símbolo da Confiança, que é uma mulher que representa a indústria, deram uma medalha de bronze a todos os operários que tinham mais de 25 anos na casa. Uma vez entrei num antiquário em Lisboa, a pensar vou ver o que eles têm aqui, e vejo uma montra com sabonetes, encontro lá uns da Confiança, muito antigos mesmo, do início do século, uns que eu próprio nunca tinha visto, conhecia o rótulo mas nunca tinha visto com produto, comprei-os logo e comecei a vaguear pelo antiquário, imensa tralha em todo o lado, vejo assim umas medalhas muito pequenas, não sei porque é que fixei nas medalhas, mas lá estava a medalha comemorativa dos 75 anos. Às vezes é assim. Como estou muito focado na Confiança, qualquer coisa chama a atenção e vais atrás. Obviamente que quando andava mais disperso, tudo o que podia ser coleção ia-se fazendo, agora estando mais focado na Confiança fico muito... Pagar imenso por um objeto, antes era incapaz, mas sei que isto é importante e numa investigação é preciso investir dinheiro.

Sobre a especificação na Confiança e o facto de a coleção crescer em memória e não só em objetos físicos.

Agora são cada vez coisas mais específicas, são mas difíceis de encontrar! Depois há outra coisa, que é: se há uma hipótese de reconstituir a história desta fábrica, então eu não vou deixar escapar a hipótese de ter um objeto que... Repara, eu tenho 9500 rótulos em casa que não me custaram nada, não é? Nunca investi muito dinheiro nos rótulos, que acaba por ser o centro da minha coleção sobre a Confiança, mas depois comecei a investir em certas coisas que antes via como complementares mas que depois passei a ver como chave, porque são todas essas peças que sustentam o resto. Eu cheguei á Confiança por causa dos rótulos, da imagem gráfica, mas de repente não podes falar dos rótulos sem conhecer a história da fábrica, então fui tentar reconstruir tudo à volta.

Sobre a criação de um museu da Confiança.

Há umas ideias. A Câmara de Braga comprou o edifício e quer fazer ali um edifício com várias valências, incluindo um espólio museológico sobre a memória da fábrica ou das fábricas de Braga, porque o edifício da Confiança é o único que existe. E depois... É assim, se não sou eu a comprar vou dizer à fábrica para comprar, esperar e deixar que desapareça? Então é de impulso, tenho de comprar para assegurar que pelo menos aquela peça está segura. Eu sei que há pessoas e

coleccionadores que não são assim, mas eu pessoalmente neste momento como estou a tentar fazer esse espólio museológico da Confiança, também não me importo de investir sabendo que há um futuro para isto, que não vai ficar apenas arrumado num canto.

Sobre a disposição e preservação da coleção para o futuro.

A minha coleção de produtos antigos sem ser da Confiança também está em caixas, não é? Em minha casa. E tenho alguns em exposição num mostruário em casa. Há sempre um primeiro momento em que as pessoas entram em minha casa e ficam ali hipnotizadas a ver aquilo!

Agora estava a deixar passar um bocadinho esta fase porque eu próprio estou a começar a pensar que mecanismos é que posso usar para isto ser bem preservado. Porque, por exemplo, uma vez numa caixa uma lata abriu e estragou todas as embalagens que estavam dentro daquela caixa. As condições não são ideais, porque não tenho espaço, não tenho meios, etc. Portanto estou a tentar encontrar, a desenhar um mecanismo, tal como o alemão e o sueco fizeram ao cederem a sua coleção a um depósito numa instituição, essa instituição passa a garantir a preservação, a conservação e faz exposições com os objetos. Um bocadinho se calhar um pouco como o que está a acontecer agora com a Casa do Design em Matosinhos, eles querem ter depósitos de coleções privadas, recuperar, estudar, digitalizar, depois fazer exposições, mas a coleção nunca deixa de ser do proprietário. Neste momento a minha coleção está lá fechada em casa, em caixotes. Era importante que essa coleção também pudesse ser mostrada ou que pudesse ser estudada. Porque há pessoas que podem querer estudar. Quer dizer, podem-me contactar, mas eu não tenho aquilo sistematizado, não tenho tempo.

Pedro Carvalho de Almeida

Sobre o início da coleção.

Eu começo a ter um interesse particular pelas Sanjo por uma questão emocional, quando era miúdo, aí por volta dos 10 anos, quando sou confrontado com a primeira embalagem, as primeiras sapatilhas. Foi a questão das cores, das texturas, dos materiais, do cheiro, dos próprios grafismos... E tenho hoje uma caixa com umas sapatilhas idênticas àquelas que me bateram forte quando eu era miúdo. Consegui até dois pares numa sapataria aqui no Infante que já não existe. Eu diria que em termos de coleção a Sanjo acaba por ser o ponto de partida, tem esta componente emocional por um lado, que vem da infância, e por outro tem esta preocupação da relação entre aquilo que é o design e a própria indústria portuguesa e aquilo que é também a relação entre a indústria portuguesa e o seu contexto.

A minha coleção tem quatro partes, a Sanjo, a Cortebel, marcas portuguesas de sapatilhas dos anos 70, 80, 90 e depois o núcleo de marcas portuguesas do período do Estado Novo reconstituídos graficamente pelos alunos.

Sobre o aprofundamento do tema das Sanjo e o início da sua investigação.

Retomo esse tema bastante mais tarde, depois das marcas portuguesas sucumbirem à internacionalização e à importação das grandes marcas estrangeiras, ou seja, ao nível das sapatilhas à entrada das adidas, das puma, das nike, que se dá no início, meados dos anos 80, por isso acompanho todo este processo de transformação do mercado quando deixam de existir as marcas portuguesas e começam-se a ver as estrangeiras que trazem outras propostas, coisas muito mais evoluídas que nós em Portugal não tínhamos. A Sanjo era aquele modelo, digamos, muito monolítico, era praticamente apenas um modelo em dois ou três cores e pouco mais. Começo a trabalhar mesmo a sério na questão das Sanjo quando no meu mestrado em 2002/2003 e começo a visitar as minhas memórias antigas e a questionar-me do que é que seria da Sanjo e em que estado é que ela estaria. O que eu vou encontrar nessa altura é uma marca já muito desvirtuada com outro tipo de referências e de modelos, desenhos copiados de outras marcas, incluindo até o próprio registo gráfico da marca inscrito nas sapatilhas, que antes era um círculo na zona dos tornozelos, passa a deixar de ser apenas isso e passa a ter semelhanças com *puma*, com *nike*, com *converse*, como se a própria marca quisesse dizer, nós fazemos tão bem como os outros. Houve esse desvirtuar das características que faziam da sanjo uma marca muito própria e única e diferente daquilo que existia. Começo-me a aperceber deste fenómeno da perda de alguns elementos identitários em favor da adopção de elementos mais genéricos, mais globais, transversais a todo um conjunto de marcas.

Sobre a investigação e o crescimento da coleção a ela associada.

Estudei profundamente a Sanjo numa perspectiva de recolha das próprias sapatilhas, isto na primeira década de 2000. A minha expectativa de encontrar

sapatilhas era pouco animadora, tinha convicção que, tendo descoberto que a fábrica tinha fechado em 1995 ou 1996, iria ser muito difícil encontrar o que quer que fosse, mas, em trabalho de campo e correndo o país quase de lés-a-lés, fui encontrando sobretudo em lojas antigas um conjunto de stocks que fui comprando e que fui juntando.

Sobre o significado da recolha para a historiografia da Sanjo.

Neste momento tenho mais de 300 e tal pares de sapatilhas Sanjo originais, das diferentes épocas, que em conjunto nos ajudam a perceber os momentos de transformação da marca, as fases por que passou. Essas fases podem ser vistas através das características do produto mas também estão relacionadas muito directamente com os tipos de gestão que a empresa teve e a forma como lidou com o design, bem como a influência que o contexto histórico teve no modo como esta empresa se relaciona com o design. Nota-se perfeitamente que nos modelos dos anos 80, sobretudo, há uma grande dificuldade da marca conseguir uma consistência e coerência ao nível do uso da marca. Tenho modelos desta época, do final dos anos 80, início dos anos 90, em que o mesmo modelo tem representações da marca muito diferentes, apresentando quatro ou cinco logotipos diferentes. Um na pala, um de lado, outro na sola, outro na palmilha. Dá-nos muita informação acerca da forma como a marca estava a sentir dificuldades em gerir a sua identidade, mas a marca é gerida pelas pessoas que estão à frente dela e isso revela a dificuldade dessas pessoas, seja por razões económicas, por terem etiquetas em stock e em vez de mandarem fazer novas usam as antigas, e o mesmo se passa com as embalagens. Cada época tem a sua abordagem própria e isso é muito interessante ver e só é possível ser visto através da coleção.

Sobre o complemento da coleção do produto com coleção de contexto.

Como não existia nenhuma investigação anterior nem existia nada escrito sobre a marca, o produto talvez não fosse suficiente para se conseguir perceber tudo acerca daquela marca. Por isso para além da coleção das sapatilhas e dado que a informação da investigação, foi importante ter-se recorrido a notícias em jornais, por exemplo, que estavam em bibliotecas, ou em publicações que entretanto fui descobrindo por intermédio dessas bibliotecas ou em arquivos, publicidades, fotografias de contexto, e a partir daí também se perceber o impacto que a marca teve a nível social. Por exemplo, em fotografias de publicações, seja jornais seja revistas de desporto dos anos 50, 60 e 70, consegue-se perceber que as sapatilhas Sanjo faziam parte ou eram usadas por grande parte das equipas. O Futebol Club do Porto usava Sanjo no futebol, no basquete e no andebol, o Benfica a mesma coisa, o Sporting, a Académica de Coimbra, todos esses grandes clubes usavam as sapatilhas. Por exemplo as publicidades são muito poucas, o que nos permite concluir que a marca não precisava de comunicar muito porque a produção estava vendida quase logo à partida, o que tem que ver muito com as condições do contexto de Portugal porque com a protecção à indústria portuguesa e as limitações à importação só havia Sanjo, funcionava quase como um monopólio, para se criar uma fábrica nova era preciso uma autorização do

governo do Estado Novo, do regime, e havia muita limitação a isso. A Sanjo como foi fundada um pouco antes do Estado Novo, acabou por adquirir esse monopólio e não tinha concorrência, por isso também não tinha grande necessidade de comunicar a não ser que fosse quase por uma forma de cortesia, porque, para além desta recolha de materiais de contexto, senti necessidade de entrevistar pessoas para completar a investigação, pessoas que estiveram ligadas à administração ou à produção ou que estiveram ligadas à comercialização das sapatilhas, um dado que me deram foi que a produção da Sanjo estava vendida com 3 anos de antecedência. Não havia necessidade de fazer publicidade como hoje se faz. Todo esse processo da Sanjo levou-me a desenvolver uma abordagem metodológica para a reconstituição de marcas através desta ideia da arqueologia do design ou arqueologia de marcas.

Sobre o tipo de materiais que existem na coleção.

O meu arquivo da Sanjo é composto pelos produtos, as embalagens, as etiquetas, pelas entrevistas a funcionários, a administradores, a pessoas que trabalharam na empresa, pessoas que as venderam, distribuidores, lojas, é composto ainda por imagens da imprensa, de publicações periódicas, de publicações locais de São João da Madeira (de onde as Sanjo são originárias), outros suportes como calendários, nos anos 80 muitas das marcas portuguesas faziam comunicação a partir de calendários.

Sobre a extensão da coleção à Cortebel.

Depois da Sanjo comecei a desenvolver um projeto que colocou a atenção numa outra marca portuguesa também de sapatilhas, a Cortebel. Não tem uma história tão profunda nem tão rica mas é igualmente interessante. Começa em 1965 e tem um pico de desenvolvimento por introduzir uma tecnologia nova que é a injeção, que permite a sola ser injectada directamente na parte de cima através de um PVC termomoldável. o PVC derrete com o calor, adapta-se à forma quando é injectado e adquire a forma de uma sola portanto é uma peça única. Enquanto que as sapatilhas Sanjo tinham um processo diferente que era a vulcanização, que não era uma peça única mas um conjunto de peças que eram quase coladas e depois iam a cozer. Era uma sola mais complexa, com mais elementos, com mais fases, e a Cortebel introduzindo a injeção faz com que o processo seja mais rápido, muito mais barato, muito mais fácil, mas tem o contra de ser um PVC que não é borracha, não tem a mesma aderência, para o desporto não é tão bom, sobretudo desportos de pavilhão com piso de madeira, para os quais a Sanjo era brutal. A Sanjo resultava muito bem por causa da aderência da borracha. Em termos de a resposta aos requisitos do desporto a Cortebel não responde da mesma maneira mas permitiu produzir as botas para o exército que foram usadas durante a Guerra Colonial e que estão presentes também em muitas fotografias da época. A bota militar da Cortebel acaba por assumir um papel muito importante e adquire também um valor de ícone do calçado português, por ser usada a Guerra Colonial e ter alguma relação ao regime. Por outro lado, o outro produto que eles tinham, o modelo convencional de sapatilha para uso

corrente, para desporto e ginástica, não obstante fosse em PVC, era mais barato e estava mais acessível a um grande número de pessoas, elas foram a Sanjo dos pobres. Até porque há ali um conjunto de elementos parecidos com a Sanjo que nos dá a sensação que era uma alternativa com um preço muito mais baixo e isso faz com que, por exemplo, enquanto nós vemos fotografias das Sanjo usadas em contexto desportivo, nós vemos as Cortebel a serem usadas em contexto popular, nas manifestações do PREC, ou durante o processo do SAAL, há uma fotografia do arquitecto Alves Costa que é absolutamente genial e que é reveladora disso mesmo, portanto é uma fotografia tirada num bairro social, e seis ou sete indivíduos ostentando cartazes de manifestação estão todos em Cortebel, seja a bota militar seja a sapatilha. A Cortebel tem outra vantagem para mim em relação à Sanjo que é o facto de a fábrica ainda existir, ainda está no activo e ainda produz. Isso fez com que eu tivesse acesso aos processos, ao arquivo da própria empresa, que não é bem um arquivo mas stocks de produto que estavam lá perdidos, ou seja a recolha dos elementos da Cortebel foi feitas directamente na fábrica. Foram encontrados também outro tipo de elementos como matérias primas em stock há mais de 30 anos, e isso levou também à possibilidade, além da proposta de construção do arquivo, se pudesse avançar também em produzir utilizando os moldes que são parte do legado industrial da própria empresa, a partir das matérias primas que foram encontradas.

Sobre a falência da Sanjo e a separação do seu património.

O que está a acontecer na Sanjo é que a empresa toda ela foi desmantelada em 96 e vendida. Houveram leilões todos os fins-de-semana durante um ano e foi tudo vendido desde documentos, mobiliário, equipamentos, ferramentas, máquinas, matérias-primas, tudo isso, incluindo o nome. Houve alguém que comprou o nome e ganhou o direito de produzir o que quer que seja debaixo daquela designação, onde quiser. Assim as Sanjo com esse nome passaram a ser produzidas na China, uma espécie de réplicas, mas todo o conhecimento que foi desenvolvido ao longo de décadas, sobretudo no apuro do desenvolvimento técnico e tecnológico da produção da borracha que era o grande segredo das Sanjo, tudo isso perdeu-se. Consegui descobrir um documento que tem a fórmula da borracha original das Sanjo mas está em posse da família do engenheiro que a desenvolveu e que não quer divulgar.

Sobre a Sanjo no Museu da Chapelaria em São João da Madeira.

Não há. A única entidade que tem Sanjo é o Museu da Chapelaria em São João da Madeira, que foi edificado numa parte da fábrica original das Sanjo, a Empresa Industrial de Chapelaria. A Empresa Industrial de Chapelaria era uma fábrica muito grande de São João da Madeira, que vem desde 1891, uma empresa familiar, uma das mais importantes do país e da Península Ibérica no século XX, havia um departamento que se dedicava à produção de borracha e foi aí que começaram a ser desenvolvidos os primeiros testes de calçado e foi aí que depois foi feita e desenvolvida a marca, e depois da empresa ter falido e ter sido vendida, a maior parte do edifício foi deitada abaixo, mas o corpo central foi

aproveitado e reedificado, e nele construído um museu dedicado à chapelaria. Na altura quando eu estava a fazer o doutoramento propus a realização de uma exposição [no Museu da Chapelaria], mas depois optei, até por razões de confidencialidade do próprio doutoramento, por indicação dos meus orientadores e até pelo processo e pela forma como o próprio museu lidou com esta questão, eu decidi, decidimos, afastar-nos e optarmos por não fazer a exposição lá. De qualquer forma o museu de chapelaria decidiu avançar com essa exposição e implementou algumas das ideias que tínhamos proposto como a recolha de sapatilhas que pudessem ser doadas por utilizadores ou pessoas que ainda as pudessem ter. Assim apareceu um conjunto de pessoas que forneceram as sapatilhas para essa exposição e julgo que uma parte dessas sapatilhas doadas hoje estarão na posse do Museu da Chapelaria, que entretanto avançou também, junto com a Câmara, no desenvolvimento do Museu do Calçado Português, que tinha já um ponto inicial de desenvolvimento no Centro de Formação para a Indústria do Calçado. No âmbito do curso havia uma pequena coleção de sapatilhas, um pequeno espólio. Eu julgo que esse espólio terá transitado para aquilo que poderá ser o Museu do Calçado, que eu ainda não visitei, por isso não sei exactamente o que haverá lá de Sanjo, mas à parte dessa entidade, eu não tenho conhecimento de haver alguém no mundo que tenha uma coleção e suspeito e tenho quase a certeza que nem o próprio museu terá uma coleção tão vasta e tão rica como aquela que eu tenho.

Sobre um segundo desdobramento da coleção.

Entretanto abri o leque, mais recentemente, a outras marcas portuguesas de sapatilha, sobretudo dos anos 70, 80 e 90, ou seja, do final, das últimas décadas do século XX. Porque coincide com o fim do regime, o 25 de Abril, coincide também com a abertura de fronteiras à importação, coincide também com o fim da legislação que impunha a obrigatoriedade de pedir ao governo autorização para dar início ao desenvolvimento e produção de novas marcas. Significa que outros industriais começaram a investir em sapatilhas, mas é também um período muito conturbado em termos do design porque quatro décadas de regime conduziram a uma forma muito rígida de pensar a produção, uma forma muito monolítica, de muito pouca diversidade, muito agarrada às mesmas tecnologias, e com a entrada das novas propostas das marcas internacionais, com a entrada das novas tecnologias de produção, com o aparecimento de novos computadores...

[olha em frente e salta no banco]

Pareciam umas Sanjo ali! É que tenho esta tendência, de olhar para os pés das pessoas.

Como estava a dizer, com a acessibilidade dos computadores e a pouca cultura do design aparecem as coisas mais estranhas. Ao nível da tipografia, das fonts, ao nível até do próprio tratamento gráfico, são coisas muito estranhas no sentido de contrariarem quase todos os princípios que nós aprendemos num curso de design, são um contraponto, são a antítese de tudo isso, e decorrem de uma cultura fraca em termos de um entendimento de design. O que faz com

que esta profusão de marcas, ou até logótipos muito complexos, com cores e formas muito óbvias, ou pouco elaboradas, ou muito complicadas, aparecessem, e aquilo que eu considerava como algo muito desinteressante do ponto de vista de design, começo a olhar hoje com outros olhos porque vejo que mesmo estas incoerências são reveladoras do próprio contexto da época e nos dão muitas pistas sobre aquilo que era a cultura do design na época, aquilo que era a cultura da produção industrial do calçado, e aquilo que hoje é possível fazer-se. Porque muito do que ali está também acaba por, quer gostemos ou não, ter algumas particularidades que são próprias da época e que são interessantes por causa disso mesmo. Tem esse valor histórico. Na altura havia uma espécie de rejeição daquilo que eram os produtos menos nobres, ou mais baratos, ou mais populares, em favor daquilo que eram sapatilhas mais elitistas, mais caras, com outros materiais, com outra qualidade, seja de design seja da própria produção. Isto fez com que estas marcas portuguesas caíssem no esquecimento e a maior parte delas tivesse mesmo falido. Comecei então a procurar marcas representativas desta época e comecei a colecionar. Além das Sanjo e das Cortebel, hoje tenho reunidos exemplos de marcas de sapatilhas com embalagens, os produtos e alguns suportes de comunicação como brindes, calendários, porta-chaves, esse tipo de objetos. Tenho cerca de 30 marcas de sapatilhas dos anos 70 aos anos 90.

Sobre a arqueologia das marcas trazer para a investigação histórias individuais.

Eu diria que as histórias podem ser o resultado imediato mais tangível. Mas para mim a grande questão é o que é que nós podemos fazer com essas histórias? Para mim o fundamental é nós olharmos retrospectivamente para o passado e conseguirmos fazer algum sentido disso, aprendermos com o passado para percebermos qual é o momento em que estamos hoje e a partir daí podermos projetar o futuro. Havia alguém que dizia que o conhecimento não é uma coisa estranha que aparece do nada, o conhecimento constrói-se em cima de conhecimento. Para mim o que é essencial nos arquivos é perceber-se trajetórias de desenvolvimento histórico e perceber-se para onde é que elas estão a apontar. Para mim esta questão das histórias, que é muito interessante e que é muito importante, é uma forma de nós também preservarmos um pouco daquilo que é a cultura associada aos objetos, as dimensões culturais ligadas aos objetos e, no meu caso, às sapatilhas. As histórias são também uma forma de nós percebermos o que é que hoje pode ser feito, em que direcção nós podemos caminhar.

Sobre o cruzamento com outros trabalhos que se debruçam sobre marcas portuguesas.

Comecei a trabalhar esta componente das marcas portuguesas quando estava precisamente a desenvolver o meu mestrado por isso ambos se organizaram desta forma: identificar, analisar e revalorizar. O meu caso da Sanjo despoletou uma questão: que outras marcas portuguesas existem que também têm vindo a ser esquecidas? Estamos a falar de uma altura em que a Catarina Portas ainda não tinha a loja, e estamos a falar de uma altura em que este tema das marcas

portuguesas ainda não estava lançado, portanto estamos a falar de um exercício um bocadinho pioneiro nesta área, um pouco à semelhança do que aconteceu também com o Undesign, a exposição do Nuno Coelho, e depois a seguir a da Viarco. São projetos que são desenvolvidos na mesma altura: o Nuno Coelho com a Viarco, eu com a Sanjo. Na altura a Catarina já tinha interesse nestas questões, ela soube da minha exposição na Universidade de Aveiro resultante do trabalho com os alunos.

Sobre um terceiro desdobramento da coleção.

Outra coleção que eu tenho é a coleção de projetos que fui desenvolvendo com os meus alunos da Universidade de Aveiro, sobretudo no âmbito da investigação em design na disciplina de Design Estratégico. A primeira parte do exercício era identificar marcas e produtos portugueses do século XX que tivessem uma longevidade, o seja que tivessem uma história que atravessasse grande parte do século XX, recolher esses objetos e trazê-los para a aula, depois passava por avaliar o seu valor histórico e simbólico, e analisar o seu potencial de desenvolvimento, o que é que nós podíamos explorar em termos de tipografia, ou do próprio imaginário, ou em termos de processo, de materiais, etc. A segunda parte era exatamente propor desenvolvimentos que pudessem beber nessas influências e então apontar caminhos para o futuro dessas marcas. O exercício prático consistia em fixar os elementos desses objetos graficamente num suporte bidimensional com o formato da azulejaria portuguesa, 15x15cm, o que significa que cada aluno, não obstante os objetos que tivesse identificado, fossem garrafas, ou bolachas, ou lápis, ou livros, ou revistas, o que quer que fosse, todos os objetos iriam poder estar lado a lado de uma forma uniformizada, possibilitando ali pequenas janelas de observação, pequenos momentos dessas marcas. Este trabalho foi desenvolvido entre 2004 e 2007 com as diferentes turmas que tive, chegámos a constituir um universo de mais de 200 marcas. Por isso tenho uma coleção de postais produzidos pelos alunos com base na recolha desses objetos. Os trabalhos também foram enviados como postais para a Austrália, onde estiveram expostos. Foram produzidas duas versões, uma versão bidimensional, plana, que já mencionei, e uma versão tridimensional, ou seja 15x15x15cm, onde havia a oportunidade dos alunos fazerem objetos com características que podia ser desdobráveis, podiam ser caixas, com outro grau de interação, que estiveram em exposição na universidade de Aveiro. Os postais e esses tridimensionais depois foram para os Estados Unidos e hoje estão na Intel. Os tridimensionais estão na Intel. Na altura estava a trabalhar com uma amiga minha que estava no Melbourne Institute of Technology na Austrália e produzimos esta colaboração, portanto eu depois fui lá fazer um workshop onde produzimos postais também com base em questões identitárias da Austrália e fizemos uma troca.

Rita Múrias e Paulo Barta

Sobre a disposição dos letreiros no espaço limitado.

Nós tínhamos aqui um letreiro, que era o tal do coelho, e outros, amontoados nos vidros, mas veio cá uma vez um senhor e ele lá nos explicou o método antigo que se usava quando não havia grandes condições, que é o nosso caso. Pusemos esta rédea, eles ficam atados com o fio e não há maneira nenhum de se partirem. Nós quando começámos aqui com o espaço nunca imaginámos que íamos ter tantos letreiros. Eu trabalhava aqui. Fui expulsa! Tinha esta parte toda organizada para trabalhar, mas já não dá, não há condições.

Sobre letreiros em particular enquanto andamos pelo espaço.

Este aqui era de uma charcutaria ali na Infante Santo, o senhor ofereceu-nos o letreiro. Este de uma cafetaria/pastelaria também. Este é da livraria do Diário de Notícias, também é muito antigo, é dos anos 50, também é emprestado, não é dado, a Leya comprou e deram-nos durante... Bem, até querermos. Ali o ponto do i de Camila, é espectacular! Parece um clip, não é? Este aqui, o A e o G, é altamente estilizado de uma maneira exagerada, devia ser para compensar o espaço da fachada, mas também houve uma época nos anos 70 que se faziam mesmo assim as letras, como no SG Ventil, é uma época. E eu acho este espectacular. Este aqui também não é nada legível, é dos anos 80, o i parece a cabeça do E.T.

Depois há estes lindíssimos, este é feito por um arquitecto que é o Raúl Tojal, e este é muitíssimo bonito, esta peça, é o mais bonito que nós temos.

Aqui esta letra é exactamente a mesma letra que o letreiro do A. Neto Raposo, só que é itálico, e depois como está feito noutra forma não parece nada que tem uma coisa a ver com a outra, mas é exactamente o mesmo.

Este é de uma empresa de reclames luminosos, ela fez muitas das letras que estão aqui. A Contacto. E é bonita esta letra, é muito bonita, é uma letra escolar. Com tratamento escolar. Aquele é muito giro. Mas mais que bonito é o pára-raios. É mesmo bonito, parece a tocha da estátua da liberdade. Aquele de certeza que iam dismantelar todo. Aquele D está ao contrário, devem ter feito acidentalmente e depois deixaram ficar. É, este é muito giro, é dos anos 60 também. Era de um Restaurante.

Sobre o estudo e o objetivo mais profundo da coleção.

Na empresa onde eu estava a trabalhar nós tínhamos projetos muito culturais e muito bom gosto sempre na escolha da letra, uma importância enorme na escolha da letra, na legibilidade, e eu acho que há uns anos atrás se eu soubesse que ia gostar de alguns letreiros que estão aqui ia achar que estava senil. E agora a coisa reverteu-se completamente. Nós cá em Portugal não temos uma grande tradição de desenho de letra, acho eu, tenho a minha opinião, e é tudo meio tosco. Eu acho que é uma característica nossa, portuguesa, esta parte tosca. E quanto mais o letreiro é esquisito mais interesse nós temos.

Eu e o Paulo também fazemos estudo da ortografia da letra, do tipo, como é que faziam, as pontes, as vírgulas, os materiais, a chapa... No outro dia estive

cá um senhor que só de olhar para os letreiros e para as chapas e o acabamento, sabia perfeitamente quem tinha sido a empresa que tinha feito os letreiros. Também é muito importante esse conhecimento. Todos eles têm uma paixão enorme a falar dos letreiros e do trabalho deles.

Sobre a expansão para o Porto e os aspectos práticos do projeto.

Já lá fomos e tem imensa coisa! Mas não temos estrutura para isso. O Paulo trabalha a tempo inteiro na revista Time Out, eu também tenho os meus projetos e é muito complicado, mesmo em termos financeiros, porque nós pagamos a desmontagem. Isto é tudo, tudo do nosso bolso. A não ser as letras do Ritz que uma empresa que nos cedeu a desmontagem, mas eram 40 metros, foram alpinistas que desmontaram, era uma estrutura muitíssimo complexa. Nós fazemos o registo sempre das desmontagens. Quer dizer, às vezes falha-nos a bateria, ou como há bocado achávamos que estávamos a gravar e não estava, ou fico muito entusiasmada a ver e não presto atenção. O óptimo é inimigo do bom, se estivermos à espera do tripé ou que nos emprestem isto ou aquilo não fazemos nada. É uma questão de praticidade, senão as coisas não avançam, e aprendemos muito com isso. No início pensávamos muito, e como é que vamos agora tirar o letreiro, e como é que vai ser, era muito angústia, e depois as coisas começaram a correr.

Dois letreiros com processos opostos.

Por exemplo aqui também é interessante, no A em Fabricantes, pela maneira como eles construíram. A chapa é exactamente um tipo de letra de um catálogo, que havia as letras dos catálogos da mecanorma, portanto, o néon foi feito a partir do tipo de letra que eles desenharam a chapa. Este aqui foi ao contrário, a letra que eles foram buscar ao catálogo é o néon e eles depois a partir do néon e da letra é que eles fizeram a chapa. Portanto são processos inversos, que também são interessantes na parte da construção. Este é desenhado pelo Cristino da Silva, o arquitecto, mas não é o original. Acho que não é o original, acho que isto já foi adaptado. Ainda não consegui perceber. Porque os desenhos que tenho encontrado são diferentes, apesar de terem o mesmo tipo de letra, depois é difícil porque temos de comparar o desenho técnico com a fotografia antiga e depois aparece um elemento na fotografia que não percebemos bem. É uma questão de investigação.

Sobre a dificuldade de encontrar arquivo e documentação sobre os letreiros.

É uma agulha num palheiro! Às vezes estou dias a ver processos e não encontro nada. E há letreiros não tenho encontrado nem metade dos desenhos técnicos. Das casas de reclames luminosos que fecharam eles deitaram tudo fora, é uma coisa impressionante, não guardaram nada, foi tudo para o lixo. Às vezes há proprietários que têm os desenhos, outras vezes é a câmara, mas é preciso muita paciência para procurar.

Sobre dificuldades práticas em encontrar e conseguir os letreiros.

Aquilo era do Algés Shopping Center, comprámos, tivemos de comprar. Foram uns chineses que compraram o centro comercial. Tive de explicar o projeto com eles aos gritos e com um berbequim lá dentro, eles não falavam português! (ri-se) Fui lá durante três semanas consecutivas até eles perceberem. Eles não perceberam nada, mas pronto.

Depois há alguns comerciantes que gostam muito dos letreiros, e ficam contentes porque sabem que nós vamos preservar. Mas há outros que ficam com uma mágoa tão grande que só querem deitar fora, não querem saber, aquilo só... Têm muitas dívidas, têm muitos problemas, não querem nem falar connosco, não querem nada. Nem vender. Querem despachar. Querem destruir a memória totalmente, acontece. Ou às vezes também já aconteceu, no outro dia íamos buscar um muito interessante, e quem tinha o prédio era uma companhia de seguros, nós já tínhamos tudo combinado, quando chegámos lá o administrador lembrou-se que um arquitecto amigo dele tinha uma casa de decoração, então desmantelaram aquilo tudo e deram ao arquitecto. Temos outras histórias assim também. É uma pena porque ainda por cima se era mesmo industrial. Vai acabar por ir para o lixo porque vai deixar de ser moda.

Aquele letreiro também demorei um ano até conseguir, fui lá várias vezes ter com o senhor, depois ele vendeu também a um chinês, mas depois houve um senhor de uma casa vintage que queria comprar o letreiro e ele acabou por não lhe vender o letreiro e deu-nos a nós, por causa de preservar a memória gráfica e não desmantelar.

Sobre o letreiro do Ritz.

Ele aqui tem uma imponência...! Agora está escondido porque está atrás de alguns que foram para a exposição. Os desenhos do Ritz nós conseguimos arranjar emprestado. Os desenhos da letra são à escala real, ou seja, eles para conseguir fazer estas letras têm de ter mesas enormes e cada vez que fazem o vidro têm de pousar o vidro em cima do desenho para ver se está correcto. E vamos ter esses, originais, com o carimbo de 59. Mas as letras estão ferrugentas, corroídas.

Sobre datar os letreiros.

As letras de vidro são as mais antigas, os néons... Mas também se consegue ver alguns letreiros pelos materiais. Ir só pelo aspecto que a letra tem não é suficiente para a data do letreiro. Porque podiam usar letras nos anos 80 que se usavam nos anos 50, não é?

Sobre o letreiro da Ourivesaria São João Lda.

Aquele ali também é muito antigo, Ourivesaria São João Lda, e o til parece que está a sair mas não, é mesmo assim. É muito giro. E a senhora que nos deu o letreiro disse que quando foi para aquele edifício que era da avó já lá estava, por isso este deve ter cerca de 100 anos. Ela disse que ele já lá estava há tempos.

Estes vidros... Também temos aqui uns vidros lindíssimos que sou capaz de conseguir mostrar. São uns vidros pintados, como este aqui. São muito bonitos,

mas temos de tirar isto. Vir para cá arrumar. Este é o do boneco que está lá em baixo, também tirámos a semana passada. Porque depois agora é assim,

Sobre os materiais e dificuldades.

Vidros é o mais difícil de encontrar, os proprietários não precisam de pedir a ninguém para tirar, partem logo aquilo. Néons ainda se vê em cabeleiros, alfaiates, pensões... São coisas que duram mais. Não fecham tão facilmente, não sei porquê, deve haver aqui uma lógica. É o mais difícil de ter. Eu não lhes desejo nenhum mal! (ri-se)

Sobre negócios que têm néons mas não estão a fechar.

Os alfaiates são velhotes, nós já falámos com alguns, e eles levam a mal, parece que queremos que eles morram! Parece que queremos que eles acabem o negócio, quer dizer... E nós, o que nos preocupa, um dia que eles fechem, ou que deixem de pagar a taxa da junta de freguesia do letreiro no exterior (que é caríssima, são 100€ por m²!, entre ser luminoso ou não) e deitam fora o letreiro! É mais essa questão que não conseguimos controlar. É completamente... É difícil! É uma coisa às vezes um bocado angustiante, não podemos estar em todo o lado.

The story
of Wolf Stein

I had met Wolf Stein in Amsterdam (...) When I arrived at his address, not far from Rembrandtplein, he welcomed warmly and asked me to excuse the state of his house. (...) What I had noticed, however, was not the tools lying about, but the books spreading everywhere like moss on wet stones. Piles of books lined the entire hallway and more were sitting on every step of the staircase leading up to the first floor. Books were creeping up the walls and occupying every inch of free space on the floor, on tables, chairs and other furniture. The rooms were accessible only through narrow canals (...). There were books surrounding his bed, books on shelves above it, books in front of the bathtub, and books in this study (...). I learned during that dinner that Wolf Stein had the dubious distinction of having had a fate similar to that of Anne Frank, the difference being that he survived the experience with no diary to show for it. Like the Franks, his parents came from Germany, fleeing to the Netherlands in the hope of finding a bearable life there. Like the Franks, they went into hiding, and, like them, were discovered and deported 'to the East'. Unlike Anne, Wolf came through the heel of the concentration camp. When he was liberated, aged seventeen, life refused to make sense (...). I asked him why he had accumulated thousands of volumes, some in languages he did not read. It is stupid, I know, he smiled, but I didn't have much of a formal education in my youth and I always hope I may make up for it if I read all these.

Anexo 4: Entrevistas auxiliares

Helena Barbosa

Sobre a coleção de cartazes da Universidade de Aveiro e a sua organização.

Não está organizada. Está em processo de organização e vai demorar anos a ser organizada porque é um espólio muito grande. Está fechada, não é acessível. Agora, desse processo [de digitalização] que estão a fazer estão a colocar a coleção *online*. Portanto se fizer uma pesquisa por SINBAD.UA.PT, de facto o material está lá. Só que é complicado fazer investigação por ali porque as ferramentas disponibilizadas a nível de conteúdo não são os melhores para quem faz investigação. Não tem uma ferramenta de pesquisa muito eficaz.

Sobre o trabalho de doutoramento e a relação com a coleção.

Fui a única pessoa a aceder à coleção, excepcionalmente, porque o colecionador deixou. O acesso é condicionado aos cartazes por uma questão de conservação, portanto, essa folha ou esse trabalho que eu fiz com a coleção dele, depois de folhear os cartazes todos, ficou comigo, tenho uma base de dados digital com esses cartazes.

Sobre a investigação em História do Design Gráfico português.

Nós temos dois tipos de publicações. Existem as publicações em contexto académico e existem as que são publicadas por pessoas que não estão em investigação mas gostam do tema, investem no tema e tratam o tema, escrevem livros. Desde há algum tempo tem-se visto mais, por exemplo as coleções que saíram no Público são livros que não são académicos, não têm teor científico, tirando um artigo ou outro que normalmente enuncia essas características, mas são... Literatura sobre design, sobre a sua história, apesar de não terem essa característica de base, não serem textos académicos.

Sobre a dispersão na investigação académica.

Eu acho que normalmente os alunos quando começam a fazer investigação não conseguem aceder a uma base de dados onde consigam saber o que é que foi produzido dentro do chapéu design. Daí haver essa necessidade [de sistematização]. Há uns anos atrás existam poucos mestrados e ainda menos doutoramentos. Na década de 90 não havia doutoramentos na nossa área, não havia nada. A quantidade de escolas que existe no país e a quantidade de mestrados e doutoramentos que vai aparecendo... Há um conjunto grande de pessoas a trabalhar nesta temática que nós desconhecemos. Vou-lhe dar um exemplo muito simples para perceber o que estou a dizer, em termos de mestrados e doutoramentos não sei quantificar exactamente, mas por exemplo licenciaturas nós temos por ano 1400 licenciados em design em várias escolas do país. Mil e quatrocentos licenciados! Agora se nós imaginarmos que mestrados e doutoramentos, claro que a proporção não é tão grande, mas por ano... Que sejam 500. A quantidade

de trabalho, por ano!, que é produzido e que não é divulgado é enorme. Eventualmente conseguimos chegar a essa informação através das universidades se as bases de dados foram acessíveis e os trabalhos estiverem disponíveis. Posso falar da minha universidade, alunos que defendam em junho só vão ter o trabalho disponível passado um ano, mais ou menos um ano. Mas há muitos trabalhos que estão feitos e apesar de nós sabermos que eles existem, não estão nem vão estar acessíveis ao público, às vezes há pessoas que querem publicar livros, por exemplo, e reservam o resultado da investigação para isso.

Sobre aceder a investigação quando se faz investigação.

Quando estava a fazer o meu doutoramento sabia que havia um doutoramento que tinha sido feito nas Belas-Artes do Porto mas que ainda não estava disponível na base de dados deles. Que era a tese do Rui Mendonça, também sobre o cartaz. E sabia isto porque a pessoa que me estava a orientar tinha ido arguir a prova do Rui Mendonça, consegui ter acesso por essa via, de outra forma tinha sido impossível. Mas mesmo nesta situação é preciso saber de antemão que o trabalho está a ser produzido, e isso não devia ser assim. Não digo que as pessoas já devessem ter conhecimento dos trabalhos que estão em curso, porque às vezes o foco muda, no início pensamos fazer uma coisa e depois afinal não foi bem aquilo. Mas quando finaliza, mesmo que o documento não fique disponível, podia haver essa informação. Dizer que o trabalho já foi defendido e que vai estar disponível daqui a dois anos ou um ano, dependendo das Universidades. Claro que depois quem faz investigação sabe que essas coisas não são imediatas, demoram tempo, mas pode aparecer um trabalho perto da conclusão da nossa investigação que muda tudo. O que eu digo aos alunos é para, antes de fecharem o trabalho, voltarem a fazer uma pesquisa, alguma coisa que entretanto não estava disponível pode ter saído e pode ser relevante, não se pode estar a mudar o trabalho todo, senão é um never ending story, não é, mas podemos dizer assim, ok, temos conhecimento disto, estamos a fechar o trabalho, mas sabemos disto. Alguém que pegue depois naquele trabalho, já existe esse apontamento.

Sobre o texto de 2014 onde se sugere o sistema CLIP para sistematização de objetos de design gráfico.

Já não me recordo bem do exemplo que dei no texto. Recordo-lhe que dei um exemplo específico de catalogação para objetos. Porquê, porque normalmente também é uma das dificuldades que os alunos não sabem como é que vão fazer essa proposta. Nesse texto andei à procura até chegar a essa conclusão. Pode ser usada mas é uma metodologia como existem milhares. Até porque não apresenta catalogação para sistemas digitais nem multimédia. Eu estava principalmente focada na questão bidimensional específica, não enveredei muito por essa via, mas quem quiser também é fácil, a partir daí é só ir escavar um bocadinho às fontes que eu tenho e ver quais são essas possibilidades. Nunca é fechado. A investigação nunca pode ser um sistema fechado.

Sobre a produção de trabalhos de mestrado e a sua relevância.

Bem, eu acho que os trabalhos não são produzidos para um vácuo, pelo contrário. Os trabalhos são feitos para que tenham relevância e sejam consultados, se possível, muitas vezes, não é. Significa que o trabalho é bom. Agora para um vácuo não, fazer investigação para ela ficar nas prateleiras não vale a pena. Se algum dia nós sentirmos que a investigação pode cair nesse excedente... O que eu digo sempre aos meus alunos, tanto de mestrado como de doutoramento, é que o mais difícil é mostrar o trabalho. Os alunos de doutoramento menos, porque têm de aparecer em publicações e revistas, têm de ter artigos, e são mais atentos. Mas penso que é uma condição *si quo non* de os próprios alunos terem noção de que têm a obrigação, até como forma de valorização científica, que não é o seu júri final, mas até júris internacionais.

Sobre a publicação de artigos em design.

Quando estava a fazer o meu doutoramento escrevi vários artigos, cerca de 5 ou 6 artigos publicados. Eram coisas que ia fazendo paralelas, que ajudavam à investigação. Há quem faça investigação, escreva artigos, e depois junte os artigos todos e faz um projeto de investigação. Isso não se usa muito na nossa área, mas usa-se noutras áreas. No meu caso usava isso como forma de explorar áreas periféricas do trabalho. E depois vieram daí coisas que usei na minha investigação, mas nunca foi uma apropriação directa ou inclusão directa de um artigo para o doutoramento ou vice-versa. Fui buscar uma coisa aqui e acolá. Esse tipo de visibilidade também é importante porque depois as pessoas começam a ser conhecidas pelo seu trabalho. Normalmente os alunos de mestrado não chegam a este nível.

Sobre a incapacidade dos alunos de mestrado submeterem artigos.

Não é o tempo da investigação em si, mas submeter um artigo. Ter um artigo que vai para uma conferência que tem timings de um mês ou dois meses, submeter um artigo, em princípio o trabalho ainda não está suficientemente amadurecido... Porque o trabalho também é feito num tempo muito curto. Escrever um artigo e depois fazer com que ele esteja disponível numa conferência internacional, que a maior parte das vezes só acontece dali a vários meses quando o trabalho de mestrado já está quase concluído, depois vão defender e apresentar o artigo? Há aqui uma descolagem muito grande no tempo e é por isso que é difícil acontecer. Mas é possível, eu já tive alunos de mestrado a escreverem artigos e a fazerem apresentações.

Sobre novos alunos a quererem enveredar pela investigação.

Alunos a quererem a investigação pura e dura? Há alguns. É engraçado. Eu tenho muitos alunos que paralelamente estão a desenvolver tanto investigação como projeto. Este ano por acaso tenho dois, lá está, a Universidade criou métodos diferentes para se desenvolverem mais projetos. É engraçado porque os alunos que, pelo menos comigo, fizeram investigações mais teóricas, estão agora a ser convidados para ir escrever para uma exposição ou apresentar numa conferência.

Ao contrário do que os alunos acham, que só fazendo projeto é que conseguem ter emprego, não é verdade. Agora lá está, eu digo isto seja para o mestrado, seja para quem faz investigação seja para quem ainda está na licenciatura, se os alunos forem bons, quando acabarem a licenciatura vão ter trabalho, vão ter oportunidade de desenvolver aquilo que querem. Depende muito mais disso.

Isabel Lopes Gomes

Sobre a razão para criar o programa.

Então, o programa, muito resumidamente, o programa assenta em duas premissas. Quando surgiu a ideia uma das maiores premissas foi para colmatar uma falha que a meu ver há, pelo menos havia até a série ser transmitida, na televisão em séries sobre design em particular. De facto houve algumas e a RTP tem um arquivo fantástico nesse sentido, estou a falar da RTP porque fizemos o programa na RTP e é a realidade que eu conheço melhor, mas de uma forma geral acho que nenhuma televisão tinha nenhum programa dedicado ao design, ao contrário de outras áreas: há programas dedicados às artes plásticas, há programas dedicados à arquitectura. E a ideia seria sempre colmatar essa falha de programas ligados ao design, nomeadamente design português, porque sempre houve programas mais generalistas, que focassem várias artes, o design entrava, mas especificamente para o design não havia nada. Houve alguns esforços nesse sentido e há depoimentos na RTP muito bons de momentos com o Sebastião Rodrigues, o Sena da Silva e outros, coisas feitas avulso, documentários, com autores históricos. Mas houve também esforços do Manuel Graça Dias, no final dos 80, 90, até porque nessa altura havia toda uma geração ligada à loja da Atalaia do Manuel Reis, como o Filipe Alarcão, o Silva Dias, uma geração de designers que estava a começar então e que o Manuel Graça Dias nos programas focou, não me recordo do nome dos programas, sei que esse arquivo também foi usado por nós, algumas imagens de arquivo com esses autores e que foram programas realizados pelo Manuel Graça Dias. Mas especificamente sobre design nas últimas décadas não houve nada em Portugal, por isso o primeiro objectivo do programa era de facto colmatar essa falha da divulgação do design português.

Sobre a segunda premissa, o presente.

Depois houve um segundo... Uma segunda premissa que tinha ver com o facto de se viver neste momento, na realidade portuguesa, estarmos a viver um momento muito interessante do reconhecimento do design português dentro e fora de portas. De facto é um momento muito importante para o design, houve várias iniciativas até do Estado como o Ano do Design Português, que poderá ser criticado de muitas formas mas houve um Ano do Design, há muita gente que não gostou das formas que tomou e das iniciativas que foram realizadas mas isso é outra questão. Não me compete a mim estar a avaliá-las. Mas de uma forma geral tem-se feito um esforço muito grande nos últimos tempos, também em termos editoriais e creio que o seu orientador José Bártolo tem feito um esforço nesse sentido que vale a pena referir porque nos jornais tem havido, nestas últimas edições dedicadas ao design português de que ele tem sido, creio, um dos coordenadores, tem de facto assistido a uma tentativa de levar o design ao maior número de pessoas e contribuir para esta democratização do design. Não por acaso o José Bártolo foi um dos consultores do programa, e eu convidei-o inicialmente porque percebi que ele estava muito atento a este movimento e que estava a ter um papel importante na divulgação do design, e convidei-o para ser um

dos consultores do programa e creio que o programa surge num momento, no momento certo, quando as pessoas até pensaram que estaria ligado ao Ano do Design Português porque surge nesse momento, mas foi pura coincidência, isto na televisão não se passa... As coisas não acontecem quando deveriam acontecer, às vezes há outras circunstâncias que condicionam e a série foi... Foi aprovada um ano antes de ser o Ano do Design Português, não teve mesmo nada a ver com isso, coincidiu depois ser apresentada na mesma altura e as pessoas acharam que havia alguma relação, mas não. Se calhar indirectamente estaria porque as direcções dos programas também estão atentas a estes movimentos e ouvem falar e acham que são os momentos oportunos.

Sobre a morfologia do programa.

Entre outras propostas mais ligadas às artes plásticas, foi aprovada esta proposta sobre o design que seria uma primeira série de três episódios mas a ideia seria sempre que houvesse uma continuidade. Nunca se pensou nesta série como algo que se esgotaria em três episódios, sempre se pensou numa perspectiva de ter matéria para continuar até porque não se poderia em três episódios esgotar o design que se faz hoje e, eu creio, a forma que o programa assumiu, a estrutura do programa, seria sempre falar do design que se faz hoje mas também, e porque havia de facto esta falha sobre o design nacional, falar da História do Design. E o programa teve sempre essa matriz, e eu creio que isso é uma marca que está inscrita no ADN do programa que é, em todos os programas havia o confronto entre as referências históricas do design português e o que se faz hoje, e o design que se faz hoje, e eu penso que desse cruzamento, nalguns casos mais felizes do que outros, saiam leituras interessantes, poderiam daí tirar algumas leituras ainda que nalguns casos de forma inconsciente ou indirectas, mas eu creio que esse confronto de várias gerações foi interessante, além do confronto de temáticas, em todos os programas houve uma preocupação de ter as várias áreas do design. Não havia um tema por programa, o programa tinha, havia uma estrutura que tinha várias áreas do design, com várias gerações diferentes, mostrava vários modos de fazer dentro da mesma área e com abordagens diferentes e gerações diferentes. Acho que isso é muito importante, o conflito de gerações, estou-me a lembrar por exemplo do programa em que se mostrou... Depois há afinidade tanto a nível formal como a nível afectivo, por exemplo nesse programa do Sebastião Rodrigues e também do José Brandão, há um depoimento... E depois no fundo é como um puzzle, não é? As peças vão encaixando e as coisas vão fazendo sentido. No caso desse programa, não sei se foi nesse se foi noutra mais à frente, mas falou-se do Atelier d'Alves, mas havia sempre um confronto com os jovens na área do design de comunicação, com designers novos, deste tempo, e um clássico da História do Design, o Sebastião Rodrigues, a relação com o José Brandão era óbvia, porque foi o José Brandão que fez a exposição dele na Gulbenkian, uma exposição histórica porque tiraram finalmente as aspas ao design, entre aspas!, e havia essa relação afectiva também porque tinha sido cúmplices, companheiros, amigos, ou seja, criavam-se relações, não havendo uma relação directa, indirectamente essas relações estão lá e creio que isso fica também na cabeça das pessoas,

de forma indirecta. Mas, eu creio que a mais-valia do programa foi de facto fazer um ponto de situação do design, é uma imagem possível do design que se faz neste momento em Portugal e fora de Portugal, mas um design português, porque houve também atenção para casos de designers portugueses que estão a trabalhar lá fora e que têm reconhecimento. No design de comunicação, o caso óbvio do José Albergaria, fundador dos Barbara Says, neste momento em Paris, que é um *atelier* de referência, e a Susana Soares noutra área, cruzando a arte com a ciência, a viver em Londres e a fazer trabalho meritório. Eu creio que isso é uma mais valia de cruzamentos de gerações e de áreas, até porque a televisão, a linguagem televisiva, é uma linguagem, como sabemos, tem um tempo muito próprio, muito rápido, é o tempo do zapping, e aquilo que se pretendeu sempre nas reuniões com a direcção de programas da RTP, foi sempre um programa que foi negociado, teve de ir ao encontro daquilo que a própria televisão pretendia, tinha de ser acessível, e que mostrasse a polivalência, a diversidade, a riqueza do design que se faz hoje em Portugal.

Sobre o programa não poder explorar outros p+formatos.

Eles não queriam um programa de reflexão, infelizmente hoje a televisão não tem tanto espaço para reflexão, para pensamento, para crítica... Eu gostaria de ter feito mais um programa aprofundando esse lado, não da crítica, mas aprofundando os temas, mas isso não foi possível com o esquema que se pretendeu, por isso teve de ser ir ao encontro também da vontade da própria televisão, da própria linguagem televisiva e tentou-se fazer um mix, digamos assim, um mosaico possível do design, sem esquecer a história, podíamos ter esquecido história e dedicarmo-nos só ao design que se faz hoje, mas eu achei que como não haveria programas que tivessem já feito esse levantamento da História do Design Português, que era importante referi-lo, claro que não foi um levantamento exaustivo porque foram só três episódios, mas pontuar os episódios sempre com esse lado mais histórico, saber de onde é que veio, porque o tempo presente é feito de todos os tempos passados e tínhamos de fazer isso. Para se mostrar o design que se está a fazer hoje, eles todos foram buscar essas referências e de alguma forma, constrói sobre o que já foi feito. O trabalho que se faz hoje é feito sobre o trabalho que se fez noutras gerações e eu acho que é importante fazê-lo, até porque está a ser muito feito novamente, vivemos num momento de recuperação do passado.

Sobre o critério de escolha dos projetos e designers incluídos.

O critério foi muito flexível porque, como lhe disse, houve alguns consultores, o Mário Moura e o José Bártolo, que foram dando algumas pistas, mas foi de facto um critério... Houve uma flexibilidade muito grande, até porque hoje, em termos de fronteiras, há de facto uma diluição total das fronteiras, não só do design mas também nas Artes Plásticas, estava a pensar naquele exemplo da bienal de arte contemporânea no Porto, é uma bienal que não se vai focar só nas artes plásticas, vai haver performance, dança, porque de facto hoje há uma contaminação, e o momento presente caracteriza-se por isso. E no design também a

isso se assiste, há uma contaminação muito grande de outras áreas, tanto é que há designers a fazer projetos que estão muito na fronteira com outras áreas, há arquitectos que também fazem design, e nós no programa tentámos sempre fazer isso... Eu tentei sempre fazer isso, que foi o cruzamento do design com outras áreas. Houve um programa em que se falou mais do design e das artes plásticas, outro em que se falou mais do design e da arquitectura, mostrando também, dando o exemplo maior do Siza Vieira, ainda que os designers normalmente... Que haja uma controvérsia...

Sobre a relação com a exposição Como se pronuncia design em português?, que dá título do primeiro episódio.

Sim. Não, pegou-se no mote, falámos com a Bárbara Coutinho, esse foi o episódio piloto, no fundo perguntar se há um design português, não há, pronto, tentou-se perceber isso. Mas os critérios, como se lhe disse, foi uma coisa muito flexível, foi perceber, não sendo eu desta área, fazer investigação, perceber quais seriam os designers, no momento, que estavam a fazer um trabalho que merecia ser referido nas várias áreas, a história já estava mais ou menos feito o levantamento, já era dado adquirido, o presente é muito mais difícil, porque só a história poderá dizer o que fica nas artes, o espectador... A posteridade é que vai depois dizer o que fica e o que é que não fica, é que vai fazer essa filtragem. Mas a partir do que foi publicado, e do que se está a fazer no momento, tentar perceber quais eram os exemplos que mereciam ser referidos e, com base também naquilo que os próprios consultores referiram ser o mais importante.

Sobre os desafios de apresentar design gráfico em televisão.

Essa questão é interessante. É muito mais difícil para mostrar. Porque logo à partida o design gráfico é uma coisa estática, não é, e para mostrar nós em muitos casos e sempre com consentimento dos designers tivemos de mostrá-lo, e colocou-se ao editor do programa esse problema em termos de realização, foi como mostrar o design gráfico. Porque nem sempre aquilo que é feito graficamente, para jornais, para revistas, se adapta ao formato televisivo, por isso teve de ser ajustado, isso teve de ser feito junto com os designers, tentámos criar alguma animação que não corrompesse, no fundo, o sentido original do trabalho. Por exemplo, no design gráfico há uma figura histórica que é o João Machado, que raramente aceita ser entrevistado e deu uma entrevista ao programa. Eu acho que o programa também, um programa de televisão funciona claro como um testemunho, dos depoimentos que ficam, neste caso do João Machado, e o Ricardo Mealha, por exemplo, que morreu entretanto, foi a última entrevista que deu para televisão. E isso para uma memória futura é fundamental, são testemunhos dos designers e de um trabalho feito num determinado período, e das motivações dos designers. Agora, em termos de design gráfico na televisão, como estávamos a falar, é algo muito complicado. Visualmente resulta muito bem, mas tem sempre de haver alguns ajustes. Tem a ver com o próprio suporte, no fundo são problemas técnicos de suporte, de mostrar algo que foi feito num suporte noutro suporte diferente, não é. E tem de haver alguma liberdade porque já não

é o designer a fazê-lo, somos nós, estamos a usar o trabalho do designer para o mostrar, a adaptar, nós tentámos fazer isso sempre sem ferir o trabalho original, o que é sempre complicado. O Jorge Silva é um caso onde houve um trabalho de animação que foi falado com ele, e ele disse “têm a liberdade total para fazer”, houve outros que já preferiram ver o resultado final para aprovar. Mas tudo isto mexe com imagem, o que nós fazemos também tem design, o programa de televisão também tem design, é sempre algo complicado de mostrar. Enquanto uma obra de arte se filma e se mostra a obra de arte porque não há forma de manipulação possível, o trabalho que é gráfico é mais sujeito a manipulação, não é.

Sobre a parceria com a ESAD para o design gráfico e a consultoria do programa.

Eles [Sérgio Correia e Elias Marques] não ficaram a trabalhar no design sempre, eles foram consultores do programa. No início houve umas reuniões para saber qual seria a imagem do programa e eles fizeram apenas o design gráfico do programa. Depois nesse trabalho não estiveram presentes, até porque seria impensável, porque este trabalho foi uma parceria com a ESAD mas não foi um trabalho pago e eles não podiam estar a ser requisitados para todos os episódios não sendo um trabalho pago, remunerado. Mas eu creio que aí também poderia ter sido melhor se de facto eles tivessem acompanhado... Se estivessem estado mais presentes em todos os programas, não é, se tivesse havido um designer que pudesse acompanhar todos os episódios seria o ideal, infelizmente não houve meios para o fazer. Mas isso teria sido o ideal, de facto. Eles só estiveram mesmo na definição dos separadores. Eu penso que eles fizeram um trabalho muito gráfico, muito visual, e eu gosto imenso do design, é uma coisa muito pop que acho que... muito gráfico, eu gosto muito do facto de não haver imagem, é tudo baseado na letra e na cor, mas acho que depois a adaptação àquilo que nós pretendíamos nem sempre, em certos casos, porque só foi testado num episódio, e depois em vários outros surgiram problemas que não foram resolvidos... Que não foram previstos inicialmente, por isso o ideal de facto era que houvesse um designer a acompanhar todos os programas, porque há pequenas coisas que não são pensadas inicialmente quando se faz um design, e para televisão isso nota-se muito porque todos os programas variam, há sempre alguns problemas que poderiam ter sido evitados. Na teoria foi pensado de forma muito gráfica e na aplicação à televisão, à linguagem televisiva, não correu tão bem. A imagem estava muito bonita, eu gostei muito de ter a ESAD como parceira.

Sobre o papel dos consultores.

São ouvidos, dão opinião, garante que tudo o que foi dito é verdade. Eles foram dando sugestões, foram sendo ouvidos, viram os programas, falaram sobre o ritmo... Não foi uma participação muito ativa, digamos assim. Nem o Mário Moura, nem o Bárto. O Bárto mais inicialmente, porque a ESAD esteve associada ao projeto através também do design e da comunicação, mas não foi uma participação muito ativa nas escolhas. Grande parte das escolhas resultou da minha investigação, não... Houve algumas coisas que sugeriram mas não foi

nada... Em termos de trabalho, acho que não devíamos aprofundar muito essa questão, tanto do Bártolo como do Mário Moura, porque não foi muito participativo. Foram algumas opiniões, avulso. Em termos da estrutura do programa eu fui de facto mais responsável pelas escolhas e pela estrutura.

Sobre o feedback do programa e desenvolvimentos futuros.

O programa teve um número muito bom de espectadores, a primeira série, a série que foi transmitida na RTP entre Março e Junho teve mais de 400 000 espectadores, o que é óptimo, sendo um canal como a RTP2, um canal mais ligado à cultura e para uma imensa minoria, que tem um número de espectadores muito menor do que a RTP1. Entretanto o programa está a ser transmitido pela RTP Internacional, RTP África, houve outros canais da RTP que pegaram no programa, ou seja, está a chegar a um maior número de pessoas, já foi transmitido novamente na RTP2, no verão, foi transmitida a série outra vez, por isso houve muito mais de 400 000 espectadores, o que é óptimo, eu espero que tenha sido um primeiro esforço no sentido de mostrar o design que se faz em Portugal e eu pensei-a para que tivesse continuidade, nunca pensei numa série que se esgotasse nos três episódios. Entretanto houve algumas vicissitudes ligadas à própria direcção da RTP, o programa foi aprovado por uma direcção que entretanto mudou, eu creio que havia um ideia inicial de ser um programa com continuidade, neste momento só estão... Não há previsão de que haja mais série nestes moldes, acho que deveria continuar a ser feito este esforço porque de facto o design português vive um momento muito bom, dentro e fora de portas, é uma disciplina fundamental, transversal a todas as áreas da sociedades, eu acho que o público, o feedback que eu tive até do público que viu a série, não da área do design, claro, mas até mais fora do design, público relativamente leigo nesta matéria, perceberam que de facto o design está em tudo o que nos rodeia e chamou à atenção das pessoas para uma realidade que a maior parte das pessoas se calhar até não estava atenta, ou não percebia, ou não sabia dar-lhe um nome. Eu acho que a televisão tem essa vantagem de poder chegar a um maior número de pessoas, não só ao público interessado no tema e, nesse sentido, há muito trabalho ainda por fazer porque o design é uma das disciplinas operativas do século XXI, não é, e há todo um trabalho para fazer, este foi apenas o começo.

Sobre a inclusão de colecionadores de design gráfico num programa deste género.

Acho que design gráfico é muito... é um tema muito específico. Mesmo para fazer esta série eu podia ter aprofundado mais, por exemplo como a série [de livros] que saiu agora no Público, e ter feito um programa sobre um designer apenas, ou um programa sobre um tema que fosse aprofundado, mas a televisão não se compadece com este tipo de formatos. Tenta chegar a um maior número de público possível, de interesses variados. Sobretudo num canal generalista, e um canal público. E por isso há sempre estas limitações externas e eu acho que podia fazer sentido... Aliás uma das rubricas do programa inicialmente até era sobre coleções, mostrar... Depois isso caiu porque a RTP não quis essa rubrica,

mas podia ser muito interessante ver coleções na altura, nem era sobre colecionismo gráfico, era colecionadores em geral, e acho que se podia começar por aí, podia falar-se do colecionismo em geral e pelo meio podia aparecer as artes gráficas, mas só sobre artes gráficas parece-me muito difícil um projeto para televisão ser aprovado. Não estou a dizer que não seja feito, até porque cada vez mais há televisão para nichos de mercado, houve um boom de canais temáticos e até, quem sabe, não surja um canal só dedicado ao design e aí será mais fácil incluir um programa do género! Mas acho que neste momento é impossível. Se se fizessem mais séries sobre design, talvez mais específicas, uma série sobre design e comunicação, outra série sobre design de produto, acho que já era outro passo. Há muito trabalho por fazer.

As bases estão lançadas para isso, não é.

Sim, já foi feito um trabalho, está feito e tem de se continuar de outras formas. Não nestes moldes, noutros, imagino, mas é um primeiro passo nesse sentido. Acho que é a primeira vez que há um programa só dedicado ao design, mesmo que tenha sido aflorado noutros programas no passado, mas dedicado exclusivamente ao design português é a primeira vez que se faz. Acho que... Não sei se serei eu, provavelmente não, mas outros terão de o continuar.

Maria Helena Souto

Sobre a expressão “dispersão pluralista” aplicada ao design hoje.

Penso que não se aplica. Isto é complicado, Sofia. Isto era, como hei-de dizer... o ar do tempo. Naquela altura era muito evidente porque estávamos a viver o pós-modernismo em Portugal, e o pós-modernismo foi muito caracterizado por essa dispersão. Na viragem dos anos 90 para o novo século, penso que começou a haver uma tendência para a especialização. As diferentes escolas começaram a apostar mais na especialização, e as pessoas eram mais direccionadas para o design gráfico ou o design de produto, veja-se o exemplo aqui da escola de Belas-Artes de Lisboa. Em 2016, por razões de mercado e não por opções próprias, não sei se não estará a acontecer um retorno a essa dispersão pluralista. Naquela altura, quando eu escrevi o primeiro texto, era uma coisa própria do tempo. Hoje acho que há um regresso mas esse regresso não é deliberado, é pelas circunstâncias.

Sobre os pioneiros da investigação da História do Design em Portugal.

Eu considero que, desde logo, há que fazer justiça a três nomes pioneiros: José-Augusto França, Manuel Rio Carvalho e Pedro Vieira de Almeida. O José Augusto França foi o homem que criou o primeiro mestrado em História da Arte, e é, apesar de não gostar deste epítome, um bocado o papa da História da Arte em Portugal. Ele fez a tese dele na Sorbonne nos anos 60 do século XX com um grande estudioso das questões da indústria, Pierre Francastel, que escreveu Arte e Técnica no final dos anos 50. E o França, ao fazer a tese dele com o Pierre Francastel, acabou por, obviamente, também ficar muito desperto para estas questões relacionadas com a Indústria e como a Indústria leva ao design, inclusive ele chegou a participar nalguns júris dos primeiros concursos de design em Portugal, nos anos 60, mais 70. Ele quando veio de Paris, por razões políticas, não entrou no ensino superior português, mas uma das coisas que ele fez, entre muitas, foi dar cursos de formação artística na Sociedade Nacional de Belas-Artes. Dentro desses cursos é ele próprio, juntamente com os arquitectos Conceição Silva e Frederico Jorge, que decide fazer um curso de formação em design.

Depois, o Pedro Vieira de Almeida era arquitecto e tem uma vastíssima obra como teórico, foi e continua a ser um dos grandes teóricos da História da Arquitectura em primeiro lugar, claro, mas também de coisas muito próximas da História do Design: houve uma altura, entre os anos 60 e os anos 80, em que ele se interessou muito por questões ligadas às estruturas metálicas, foi dos primeiros a escrever sobre esse assunto, ora as estruturas metálicas estão ligadas ao arranque pioneiro de pensar uma nova cultura que vai dar no design. Ele foi um dos primeiros a estudar o José Luís Monteiro e as estruturas que o José Luís Monteiro fez para a estação do Rossio mas também para a Sociedade Nacional de Geografia, e depois, sendo ele um homem formado dentro do espírito da arte total, interessou-se sempre muito, do ponto de vista teórico, por estudar essas relações entre a arquitectura, os interiores, o mobiliário, e ele foi um dos primeiros também a estudar o Raul Lino, entre outras coisas.

Finalmente o Manuel Rio de Carvalho foi o homem que me formou do ponto de vista teórico. O Manuel Rio de Carvalho era professor de história da arte na Universidade de Lisboa, na Faculdade de Letras, e fez em 1954 a primeira tese sobre a Arte Nova em Portugal. Quando o Manuel Rio de Carvalho decide fazer uma tese, em jovem, sobre a Arte Nova em Portugal, foi um pedrada no charco. Já havia muito bons estudos sobre as artes decorativas desde o século XIX. O Joaquim de Vasconcelos tem uma obra fabulosa sobre as artes industriais, portanto se nós recuarmos historicamente temos que recuar ao Joaquim de Vasconcelos, é evidente, mas a diferença é que estamos a falar de um jovem, numa altura em que em Portugal as coisas estavam realmente muito paradas, ele tem este arrojo de pegar num assunto que ainda era muito moderno, porque a arte nova em Portugal dura até aos anos 20. Era relativamente presente e ninguém ligava, as pessoas associavam ao que os avós tinham em casa, mas ele faz uma tese, foi uma verdadeira pedrada no charco. A partir daí ele vai fazer uma série de cursos na Gulbenkian, além das aulas que já dava. Não podemos esquecer que a Gulbenkian abre exactamente nestes anos. Nesses cursos do Manuel Rio de Carvalho ao longo, que começam nos anos 60 e depois dos anos 70 explodem e todos nós, os jovens na altura, íamos ouvir o Manuel Rio de Carvalho à Gulbenkian. Porque era um banho de modernidade! Ele dizia coisas que mais ninguém dizia, falava de coisas que ninguém quase falava, ele era capaz de mostrar uma peça de vidro do Emile Galle, lindíssima, e logo a seguir mostrava uma coisa do Rafael Bordallo Pinheiro e depois mostrava-nos como eram homens do mesmo tempo, como tinha uma relação. Ele deu a ver-nos, à minha geração, e ensinou-nos os pioneiros do design, e isso era uma coisa muito moderna na altura, no final dos anos 70, no 25 de Abril. O que o Manuel Rio de Carvalho fazia, que não tinha nome na altura, era uma história da cultura do objeto. Está a ver como o homem era moderno?

Sobre Manuel Rio de Carvalho como mentor e os primeiros artigos.

Tive o privilégio de ele gostar muito do meu trabalho e ser convidada a trabalhar com ele. E disse-me: se quer fazer carreira académica, quer investigar e publicar seriamente, Helena o caminho é este, é o da História do Design, onde tudo está por fazer. E eu peguei nas palavras dele e tentei cumprir. A Sofia viu o meu artigo de 92, mas já antes disso, em 1982, eu fui convidada para escrever um artigo na enciclopédia portuguesa-brasileira, que fez a primeira atualização, pediram-me para fazer um artigo sobre decoração. E eu era jovem na altura e escrevi sobre decoração, só que em vez de escrever só sobre decoração, eu explorei como a decoração pode chegar ao design, que é uma cultura de projeto. Na sequência disso, uns anos e várias publicações depois, em 1989 consegui convencer aqueles senhores que valia a pena fazer um artigo sobre design. Portanto antes do de 1992 há o de 1989. Na sequência desse artigo o professor José Augusto França convida-me para fazer o da *Enciclopédia Portugal Moderno*. E logo a seguir, por sua vez, o Rui Afonso Santos, é chamado pelo Paulo Pereira para fazer o artigo para a *História da Arte* do Círculo de Leitores, sendo que esse artigo do Rui Afonso Santos há uma parte claramente baseada em mim, quando

as pessoas nascem um bocadinho antes têm vantagens e têm desvantagens, neste caso há esta vantagem.

Sobre o livro da História do Design em Portugal I: Reflexões.

Isso foi porque os alunos se viam perdidos nas aulas. Eu comecei a dar Introdução à História do Design com o professor Manuel Rio de Carvalho, aqui no IADE, e depois consegui que a cadeira passasse a ser História do Design Industrial e depois a seguir História do Design em Portugal. E os alunos viam-se muito aflitos porque andavam sempre à procura de referências... E eu, juntando isso ao interesse do IADE, fiz uma síntese. Mas é uma modesta síntese para ajudar os alunos, até por isso tem muitas notas de rodapé para eles irem à procura de mais.

Sobre outro trabalho publicado.

O que para mim é importante é tudo aquilo que eu fui publicando pelo caminho. O que eu também tentei sempre fazer foi investigação um caso a caso, e portanto, por exemplo, para a minha tese de mestrado estudei Portugal nas exposições universais, porque achei que tinha de começar pelo princípio, qualquer História do Design internacional começa pela exposição universal de Londres em 1851, mas para Portugal não estava feito. Na minha tese começo no Marquês de Pombal nas primeiras exposições da indústria em Portugal e depois passo para as representações portuguesas nas exposições universais de 1851 a 1900 inclusive. Depois no doutoramento estudei um homem que nunca ninguém tinha estudado e que eu achei que, nem mesmo o Pedro Vieira de Almeida tinha estudado, mas que estava esquecido e merecia: um engenheiro e arquitecto que é o Pedro d'Ávila, que foi quem fez o pavilhão da Ajuda. O que quis foi fechar esta história que vinha desde 1851 e fechá-la com um caso exemplar, diferente, esquecido, mas que tentei por na ordem do dia. E depois fui fazendo sempre, e espero continuar, estudos caso a caso, fundamentados, que servem para criar um panorama.

Sobre a visão generalista vs a visão especializada de uma História do Design.

Quando pensa nos italianos, por exemplo, os italianos tiveram um senhor que se chama Renato DeFusco que publicou uma obra magna que se chama mesmo *A História do Design Italiano*. Mas nós ainda não fizemos isso e ainda estamos a construir. Eu ambicionava muito fazer isso, não é fácil com projetos pelo meio. Eu acho, pegando no exemplo do Renato DeFusco, em Itália, que tem de haver sempre um primeiro grande trabalho. Esse é o meu ponto de vista historiográfico também, eu acho que, e essa seria a minha grande ambição também, era preciso fazer um livro. A minha grande ambição era conseguir juntar os meus colegas, sejam os suspeitos do costume, que sou eu, o José Bártolo, o João Paulo Martins, o Rui Afonso Santos e a Helena Barbosa, mas juntar os meus colegas e cada um fazer um capítulo sobre uma área, em que ficasse tudo ou quase tudo mapeado. E só depois disso é que então se especializa. De qualquer modo, a Academia fez um bocado a inversão disto porque tem estudado casos,

se reparar, o que acontece, as teses têm mapeado caso a caso. Do ponto de vista editorial e para que tudo fique arrumado é preciso que haja um livro que junto tudo. Está na altura de fazer isso.

Sobre a dispersão da investigação.

Não é só isso, é falta de partilha porque depois cada um está na sua Universidade ou na sua instituição a pôr as alunos a estudarem... E não se dialoga, isso é verdade. Para se produzir conhecimento devíamos estar todos em linha para que isso acontecesse.

Sobre bolsas para projetos de design.

A palavra design só entrou em 2013 ou 2014 no léxico da FCT e passou a existir como também área onde se pode submeter projetos. Mas em 2011 isso ainda não acontecia, por isso eu submeti na área dos estudos artísticos. Diz-se que a sorte dá muito trabalho e é verdade, e portanto ganhei em 2011, eu submeti, como sabe os projetos da FCT abrem no ano e só saem no outro ano a seguir, portanto eu submeti o projeto 2010-11, e depois é em setembro de 2011 que o projeto é aprovado com outstanding, portanto, eu tive um plafond muito razoável, que deu para fazer algumas coisas interessantes, nomeadamente e com visibilidade a exposição do MUDE e estou ainda a acabar o catálogo porque entretanto fui convidada para o MoMoWo, o projeto europeu das mulheres arquitectas, designers e engenheiras civis, convite que veio por causa do projeto FCT. O MoMoWo começou em outubro de 2014 e em 2015 sou convidada pelo instituto Camões para, juntamente com o Fernando Brízio, coordenar a revista do instituto dedicada ao design, com certeza já viu isso porque uma das pessoas que eu convidei foi o José Bártolo, chama-se *Territórios do Design em Portugal*, e saiu o ano passado em Maio.

Paulo Marcelo

Sobre o início da coleção.

Comecei para aí em 2006. Eu sou natural de São João da Madeira, e é uma terra fértil em marcas históricas, tem a Sanjo, a Viarco, a Oliva, a Molaflex, são tudo marcas dali de São João da Madeira, e eu por ter nascido lá e ter convivido desde miúdo com essas marcas sempre gostei de ver coisas relacionadas com a Viarco, com a Oliva, o meu pai trabalhou na Oliva por exemplo, e eu desde pequenito estava habituado a ter a marca presente, bem presente, em casa, mas nunca me suscitou curiosidade para recolher e fazer coleção desses materiais. Em 2006, mais ou menos, eu entrei em Lisboa no Mestrado em Design da Faculdade de Arquitectura e depois coincidiu com a abertura da primeira loja da Catarina Portas na rua Ancietta, no Chiado, e o meu colega que é o dono da Viarco, que é o José Vieira, foi convidado, na altura da abertura da loja da Catarina, que foi no final do ano, em dezembro, a fazer uma exposição na loja da Catarina, uma exposição da Viarco que ia arrancar com a inauguração da loja. Eu como estava em Lisboa nessa altura ele convidou-me, pediu-me ajuda, e eu fui também ajudar a montar a exposição lá na loja, e quando eu constatei, embora eu já conhecesse um projeto que a Catarina tinha na Loja da Atalaia, das caixas de oferta na altura do Natal, e eu achei aquilo muito interessante e vi que existiam muitas embalagens originais que ainda estavam a ser comercializadas, ou seja, no fundo não eram propriamente réplicas mas eram as próprias embalagens que nunca tinham sofrido alterações desde os anos 40, 50, mais nesse período. Foi isso que me levou a interessar, eu já gostava e comecei nesse período realmente a fazer a recolha e a esquematização. A partir de 2006 até agora, há 10 anos, tenho recolhido com algum ritmo, digamos assim, principalmente embalagens de produtos portugueses, dos anos 40, 50, mais desse período.

Quantos objetos é que tem na sua coleção atualmente?

À volta de 400 ou 500, não está muito contabilizado porque vão sempre aumentando, cada vez que há uma feira de antiguidades trago mais alguns, mas fiz a última contabilização para aí há um ano e tenho à volta de 400 embalagens.

Sobre encontrar o espólio da Oliva.

Em 2010 a empresa encerrou, após um período muito débil e uns 10 anos quase de marasmo, depois acabou por encerrar e foi a hasta pública, digamos assim, e houve um senhor chamado Manuel Godinho, que estava ligado às sucatas, que adquiriu o espólio da Oliva, ou melhor, adquiriu a empresa com o seu recheio. Como a ele lhe interessava apenas a parte do ferro por causa das sucatas e claro, os materiais, o valor que pagou na altura pela empresa e o seu recheio foi 1 milhão e 250 mil euros mas realmente o que lhe interessava era o ferro. Toda a componente de arquivo, documentos, etc, foi destruída. Ia ser destruída. Houve um dia, em que eu já ia visitar a empresa com alguma frequência, fui fotografar e recolher imagens da empresa após... Ou seja, eu fiz um trabalho prévio que foi fotografar a empresa, devo ter sido a última pessoa a fotografar a Oliva em fun-

cionamento, e depois fui fazer um trabalho de pós-encerramento, registar esses dois momentos distintos. E como estava, portanto, com alguma facilidade com as pessoas que lá estavam perguntei se aqueles documentos iam ser destruídos e estava naquele momento a haver um carregamento de documentos do arquivo geral da Oliva para serem reciclados numa empresa de papel, e eu perguntei se ia ser destruído, disseram-me que sim, e eu perguntei Não se importam que eu veja o que é que é, portanto eu tive umas 3 ou 4 horas em que enchi 3 ou 4 caixotes de papéis, que não me foram logo dados, naquele momento ficaram lá durante 2 ou 3 semanas e nesse momento eles avaliaram se me podiam dar ou não esse material e depois deram-me. Imenso material. Vinha grande parte da publicidade da Oliva, os documentos gráficos, brindes, muita coisa que eu recolhi e evitei que fosse destruída, foi assim quase um serviço público. Depois deu origem em 2011, passado um ano, à edição de um livro sobre a Oliva onde está efectivamente a maior parte desses documentos gráficos, talvez 80% do material que tenho disponível está nesse livro [Tinta-da-China]. Foi uma edição patrocinada pela Câmara Municipal de São João da Madeira que reconheceu interesse na divulgação da publicidade da empresa, e foi no momento em que estava a ser lançado o projeto do turismo industrial, foi o primeiro projeto deste género em Portugal, São João da Madeira não tem grande história nem grandes monumentos, tem é uma indústria centenária e foi por aí que o município achou por bem promover visitas às empresas, e nesse aspecto foi interessante porque juntou-se ali a Oliva, embora fugisse um bocadinho no âmbito das visitas, mas estava ser constituída na altura a Oliva Creative Factory, é um incubadora com indústrias criativas, etc, e portanto foi esse processo todo e a câmara também apoiou a edição.

Está ligado também à Oliva Creative Factory?

À incubadora não, fiz foi lá no Núcleo histórico da Oliva, instalou-se lá uma exposição permanente sobre a marca, sobre a Oliva, entretanto por necessidade de espaço foi desmantelada e foi instalada novamente há três semanas na torre da Oliva, que é lá relativamente perto, a 300 ou 400 metros desse novo espaço, e é o mesmo espaço que alberga também o museu do calçado desde há 8 dias, foi inaugurado no sábado passado, no dia 5. Tem o museu do calçado, tem o welcome center do turismo industrial, que é onde se organizam as visitas às empresas, e tem no primeiro piso da torre da Oliva o núcleo expositivo da Oliva, com enfoque especial à propaganda da Oliva, os posters, os designers que trabalharam com a Oliva. É uma parte da sua coleção que está visível, que está exposta.

Sobre a exposição pública da coleção.

Digamos que parti a minha coleção em várias... Digamos por marcas. Então organizei entre 2007 e 2010 um conjunto de exposições no ISVOUGA em Santa Maria da Feira que é onde eu dou aulas de design ao curso de marketing, e então organizei uma exposição sobre a Oliva, sobre a Viarco, o limpa-metais Coração, outra sobre a Confiança, a Ach Brito. Depois no final tive uma exposição mais abrangente com grande parte dos produtos da coleção, sem grande

rigor em termos de separação e de tratamento da informação, mas as outras sim, tiveram uma investigação cada uma das marcas e acompanhadas das embalagens que eu tenho de cada uma dessas marcas.

Um acrescento.

Também fiz uma exposição sobre a pasta medicinal Couto. Que não é medicinal, agora é dentífrica. Eu, por exemplo, foi em 2008 ou 2009, eu entrei em contacto directo com a empresa e o meu espanto foi muito grande porque eles não têm arquivo gráfico. A Couto SA tem vários produtos, tem a pasta Couto, mas também tem outras marcas, é um conjunto de marcas mas a mais emblemática é a pasta dentífrica, eles, foi-me dito pelo fundador, pelo proprietário que é familiar do fundador, que quando Portugal entrou na CEE houve um conjunto de regras que foram impostas em termos de designação então impediram a marca de usar a designação medicinal, ainda estavam aqui a trabalhar no Largo de São Domingos e eles perante aquela imposição zangaram-se e destruíram todas as embalagens e tudo o que tinham com a designação medicinal e neste momento eles não têm uma única embalagem de pasta Couto com a designação medicinal. Existem publicidades antigas, fotografias, tudo isso, mas embalagem não existe nenhuma.

Sobre a contribuição dos colecionadores para a História do Design através das pequenas histórias.

Eu acho que é um bom sinal esta pre-disposição das pessoas de mostrarem o que têm, porque eu durante muitos anos, eu tenho a certeza absoluta que há muita gente com muitos produtos, muitos objetos, que não havia, porque também não havia os meios de divulgação de hoje, redes sociais, blogues, sites, mas contudo cada um mostrar o que tem é um bom contributo para se fazer um apanhado à História do Design. Por exemplo, o Jorge Silva tem a Coleção D, houve um número dedicado ao Fred Kraddolfer e tem lá um cartaz que fui eu que descobri no meio dos papéis que vieram da Oliva que foi um cartaz que o Fred Kraddolfer fez para a Oliva. Em 1948 creio eu. Portanto, graças a este meu contributo outros designers que estão a fazer um trabalho mais metódico, mais organizado, mais sistemático de publicação sobre designers, de fazer a tal História do Design, também estão a ser ajudados com contributos avulso como o meu. É mais uma peça.

Sobre o futuro das coleções no espaço digital e o revivalismo

A tendência é virtual e vai continuar a ser virtual, é digital. Lá está, certamente por ser digital talvez eu prefira as embalagens antigas. O critério aqui é século XX e indústria portuguesa, e eu tento recolher logo que vejo. Não é que seja fundamentalista, mas esse trabalho vai surgindo, não é uma coisa muito sistemática mas tento fazê-la de forma organizada, com algum critério. Por isso é que também começa a surgir esta tendência, aliás, já surgiu há mais de 10 anos, que é o revivalismo, que até irrita um bocadinho agora, principalmente pessoas que gostam e que são mais puristas como eu, que sempre gostaram destes produtos e

agora de repente começamos a vê-los serem confundidos com outros... Há aqui também uma necessidade de organização e de fazer a distinção e a separação entre o que é que é o design português verdadeiro e o que é que é esta moda das reedições e das re-interpretações mal feitas, as reedições adulteradas, que não são totalmente genuínas. Eu também estou a fazer um projeto com a Viarco, de reedição de embalagens dos anos 50, que está praticamente concluído, em que seleccionámos estas embalagens do espólio da Viarco e fizemos reedições o mais fidedignas possíveis, escolhendo um papel da altura, o mais antigo possível, os métodos de impressão embora não possam ser iguais aos de antigamente tentamos escolher uma gráfica que pudesse fazer alguma atenção em termos de afinação de cor, do rendimento das máquinas, com muito rigor, e tanto que é que agora não se distinguem as originais das réplicas. Também não sei até que ponto isto também não pode ser uma considerado uma reinterpretação, é mais reedição fac-simile de uma embalagem, arrisco-me a dizer que é a primeira vez que se faz uma reedição com tanto rigor de uma embalagem. O que fazem algumas marcas, destas agora da tendência vintage, é exactamente inspirarem-se nas embalagens e re-interpretá-las e pegar em elementos... Quem faz muito isso é a Claus, que tem um espólio gráfico muito interessante mas faz uma reinterpretação desse espólio, não o usa como ele era, ao contrário por exemplo da Confiança que agora também pertence à Ach Brito, isso o Nuno Coelho explicará melhor, realmente fazem edições exactas das embalagens. O que eu quero dizer com isto é que esta tendência não irá terminar, e esta aptidão que os jovens têm para se interessarem também pela História do Design e tentarem ver o que se anda a fazer em termos de recolha, de produtos, de objetos, é importante para marcar exactamente esta diferenciação em termos digitais. É muito giro, é tudo muito interessante, mas realmente não é palpável, não é físico, não é mensurável que aquilo exista. Existir, existe, mas eu sou daqueles que tem que ver com as mãos!

Sobre a necessidade de existir uma entidade aglutinadora.

E estamos numa fase importante de transição, não é? Ou se faz alguma coisa agora ou perdem-se para sempre estas, estes elementos e estas informações do passado. E já falei com o Nuno Coelho até sobre isso aqui há uns tempos, de criar-se aqui, já tinha conversado com outras pessoas, de se criar aqui um espaço onde se aglutinassem todas estas coleções de embalagem, mesmo de produtos, uma espécie de museu do design, que transmita confiança aos colecionadores para depositarem as suas coleções, está tudo muito disperso, são coleções particulares e é difícil realmente... Sei que a Bárbara Coutinho do Museu do Design juntamente com o meu professor, o João Paulo Martins, que é arquitecto e é meu orientador de doutoramento e era de mestrado também, ele está a pensar exactamente fazer uma exposição com o espólio e com o trabalho do Carlos Rocha, que ia ser feita para o próximo ano, na reabertura do MUDE, não sei agora com a morte dele se se vai fazer ou não, mas seria se calhar até importante que com este grande espólio do Carlos Rocha que fosse o pontapé de saída que o MUDE começasse a aglutinar tudo aquilo que anda por aí e está disperso, a começar a falar com os colecionadores, de forma a organizar esse trabalho de design global, recolher referências acerca do passado dos objetos, torná-los

disponíveis para todos. Enquanto isso não acontece são estes contributos dos designers que têm os seus trabalhos e vão tentando divulgá-los da melhor forma que conseguem, eu e o Nuno, etc, através de coleções, dinamizando as aulas, todos nós somos professores, partilharmos também o trabalho com os alunos, eu sei que há também trabalho feito do Pedro Almeida com os alunos dele na Universidade de Aveiro, o Nuno Coelho tem feito com os alunos dele em Coimbra, que são, que é importante também, para levar esta informação às novas gerações de designers para que comecem também a ver com outros olhos estes objetos do passado.

Sobre trabalho de recolha que ainda é preciso fazer.

Por exemplo em Espanha também há designers colecionadores muito importantes que têm feito um trabalho muito semelhante aos colegas daqui de Portugal. Estou-me a lembrar por exemplo, agora não e recordo do nome dele, mas ele tem um livro que se chama Pioneiros do Design em Espanha e é um livro muito interessante e faz exactamente este apanhado que faz o Jorge Silva cá em Portugal esse autor está a fazer, ou já fez, em Espanha. E o José Bártolo também está a fazer. Agora começa muita gente a fazer, o que é bom. É bom mas lá está, é bom mas cada um está a trabalhar para si não de uma forma muito coordenada, mas pronto também não tem que ser não é, se estivermos à espera da coordenação também ninguém faz nada.

Sobre referentes em design português.

Se calhar aqui no norte a ESAD pode estar mais isolada, mas em Lisboa, as Belas-Artes de Lisboa e a faculdade de arquitectura têm muito presentes essas referências do design português, e como se não bastasse vão buscá-los para participar nas aulas. O José Brandão tem formação em design e tem o doutoramento, sim. Mas os outros são repescados e começam a dar aulas mas não têm formação, têm é experiência e isso não é descurado lá. Nesse aspecto foi uma coisa que me ajudou bastante a ter mais gosto ainda pelos produtos e pela publicidade e pelos trabalhos gráficos que eram criados nos anos 50 e 60 porque eu fui descobrir alguns dos seus autores, que me eram totalmente desconhecidos, até porque a minha formação de base é marketing, portanto eu quando cheguei a Lisboa para fazer o mestrado vindo de marketing deparei-me exactamente com um conjunto de informações muito novas, e foi assim um deslumbramento. Foi tudo muito novo, foi tudo muito giro, foi tudo muito importante, isso também me ajudou a ser muito mais metódico e a interessar-me cada vez mais por ir a alfarrabistas, antiquários, à Feira da Ladra, aproveitava sempre para ir à Feira da Ladra, e aqui a vandoma, e andava sempre à procura de mais qualquer coisa, e depois tentar perceber quem é que tinha feito aquilo, quem é que tinha produzido aquela embalagem, depois é quase impossível porque ninguém assinava a embalagem nessa altura. Isto é um desafio, e isso é que é giro, é isso que eu gosto nessa componente do coleccionismo, eu não gosto muito de lhe chamar coleccionismo porque me sinto muito mais recolector do que propriamente colecionador. A coleção implica investigar tudo sobre cada peça e no meu trabalho não faço isso.

Sobre a organização e tratamento da coleção na investigação.

Eu dos 400 produtos fiz uma amostra, uma recolha de 70 produtos que estão todos tratadinhos em termos de dimensões, indicações na embalagem... São os que estão na minha tese de mestrado. Eu vou tentar agora alargar aos restantes, ou pelo menos à maior parte, aumentar a amostra. Pegar esse trabalho que comecei no mestrado e desenvolvê-lo agora no doutoramento.

A minha tese tem um título provisório, porque estou no primeiro ano, mas chamar-se-á *Design de Embalagens em marcas portuguesas no século XX: O caso da Viarco*. Eu vou focar-me muito na inventariação das embalagens da Viarco, que nunca foi feito esse trabalho, há muitas coisas dentro da viarco dispersas, dentro da própria empresa, eles não têm esse trabalho feito, é um pouco como começar a colecionar embalagens dentro da própria empresa, organizá-las e vou também fazer uma análise mais global daquilo que eu tenho recolhido em termos de embalagens, depois fazer uma contextualização das embalagens viarco e ainda pretendo fazer uma contextualização da minha recolha mais abrangente e a nível internacional. É mais ou menos esse trabalho que pretendo desenvolver.

Sobre a semelhança com a investigação de Nuno Coelho.

O Nuno Coelho também fez esse trabalho de certa forma esse trabalho com a Confiança, é uma referência que eu tenho, do trabalho dele, o meu percurso é muito semelhante ao do Nuno em termos de pesquisa e do gosto por estas coisas, e das máquinas portuguesas. E de salvar também, ele resgatou o espólio da confiança e eu resgatei o espólio da Oliva. Não há risco de se perder o espólio da Viarco porque está guardado, mas não está organizado. Portanto eu vou tratar de ajudar também a Viarco a organizar e a tornar público esse espólio que está na empresa, é o meu pequeno contributo.

Sobre estarmos a caminhar para uma maior valorização do objeto gráfico.

A maior parte das pessoas não valoriza, mas eu penso que com esta tendência, que apesar de ter as suas muitas falhas e ser muito confusa, esta tendência do vintage, do revivalismo, do retrodesign, que nem existe uma definição exacta para o que está a acontecer há mais de 10 anos, mas continua bem presente, eu considero que apesar de tudo tem trazido benefícios e os benefícios são exactamente dar a conhecer o espólio gráfico, as embalagens antigas de algumas marcas que as pessoas não valorizavam. Isto é um bocadinho surreal porque as próprias marcas, quando não fazem esse trabalho de protecção e salvaguarda dos seus objetos gráficos, não há mais ninguém que o tem de fazer. Somos nós que temos interesse e andamos à procura, por exemplo um dos meus desejos de colecionador é arranjar um tubinho de pasta medicinal Couto, mas não é possível, não existe. Depois há outra coisa, hoje fazem-se as embalagens para se guardar, mas antigamente era para proteger o objeto, e as embalagens que nós procuramos são produtos secundários, são aquelas que servem para embalar o produto propriamente dito. É que era interessante, a embalagem ia logo para o lixo. Por isso é que também é tão difícil fazer recolha de embalagens do século

XX, desapareceram completamente. Em papel, ninguém as guardava, só se fosse um acaso, por isso é que por exemplo o meu foco também era, agora está tudo completamente batido, já está tudo descoberto, mas aí há uns sete ou oito anos atrás ainda visitei algumas drogarias e lojas antigas onde existiam produtos há 30 ou 40 anos embalados, e aqueles exemplares melhores são os que se encontram nesses locais, que nunca foram vendidos, estavam guardados em stock nas arrecadações, e só foi esse acaso, não serem vendidos. Porque a partir do momento em que eram vendidos as pessoas não guardavam as embalagens, deitavam-nas fora. E as próprias empresas são o ponto chave para a preservação, a Viarco tem muitas embalagens dos anos 50, dos anos 60, dos anos 70, porque estavam lá guardadas. Caso contrário tinham desaparecido como as outras. O episódio da Couto é interessante porque eles simplesmente chatearam-se com a situação e foi uma destruição propositada e, claro, hoje estão arrependidos disso. Eu cheguei a visitar uma drogaria que estava fechada há 16 anos em Mogadouro, em Trás-os-Montes, encontrei uma caixa de exposição de embalagens da Couto, mas que já não dizia medicinal, já dizia dentífrico. Foi o primeiro exemplar com a alteração do texto, acabei por descobrir recentemente. Acabei por oferecer essa embalagem à empresa Couto.

Sobre oferecer parte da coleção a outros.

Eu já ofereci alguns exemplares a algumas empresas, algumas coisas que eu sei que as empresas não têm eu ofereço. À Viarco, à Couto, não me recordo se o fiz também em relação à Confiança na altura. Nós também temos essa componente também de serviço público-privado, já que as empresas não têm, nós cedemos. Eu pelo menos faço isso. E partilhamos e oferecemos coisas uns aos outros, e temos também esse aspecto interessante entre os colegas de partilha não é. Eu já ofereci coisas ao Nuno Coelho.

Sobre o futuro da coleção.

Não pensei. O que eu sei que vou fazendo é: não gosto de divulgar as coisas de uma forma gratuita, gratuita de uma perspectiva de banalizar aquilo que me deu tanto trabalho descobrir, mas gosto de o fazer e faço com gosto, por exemplo, numa publicação, numa exposição, fazê-lo de uma forma digna que esse trabalho também merece, não é. Não tenho problemas nenhuma em ceder um dia o meu espólio para um museu, desde que fique referenciado e se saiba que veio também da pessoa que teve o cuidado e o gosto de recolher esses objetos, mas não... Nunca pensei exactamente no que vou fazer. Mas à medida que vou fazendo alguns trabalhos de exposições e edições de livros já é uma forma também de tornar aos poucos a coleção acessível. E é um bocadinho altruísta, é mesmo altruísta. Eu por exemplo dei as embalagens à Couto e não pedi nada em troca, fi-lo de uma forma também porque percebo que as pessoas começaram a valorizar isto e vão ter este cuidado e este gosto de o manter, querem repor a sua história através dos objetos. Nessa perspectiva podemos ajudar e faze-mo-la com gosto.

Sobre as coleções terem o dever de ser partilhadas.

Eu acho que sim, eu acho que sim. Partilhar sempre naquela perspectiva... Não é por exemplo, eu tenho facebook e vou divulgar a minha embalagem interessantíssima que encontrei ali numa loja abandonada não sei aonde e que não existe em mais lado nenhum para depois amanhã vir aí um colega designer fazer umas t-shirts com essa embalagem e ganhar dinheiro com isso. Não acho bem, até porque já aconteceu com cartazes da Oliva por exemplo. Não me choca. Lá está, isso só acontece porque existe esta procura, pouco sensível do que é antigo. Temos que perceber o que é antigo e o que não é antigo... E é o que eu vou também tentar explorar um bocadinho no doutoramento. Tentar fazer esta distinção, o que é que deve ser o revivalismo, o que deve ser esta tendência e o que é que pode ajudar as coleções e como é que pode ajudar o design, e tentar separar um bocadinho esta moda daquilo que é realmente interessante e se está a fazer na História do Design, falar com esses colegas.

Sobre estarmos a fazer um bom trabalho em relação ao presente como estamos tão entusiasmados por fazer em relação ao passado.

Isso é uma pergunta interessante. Eu quando olho para estes objetos, alguns colegas chamam-lhe proto-design, que é a ausência quase de design, ou design ingénuo, ou algo que seja naïf. Eu olho para estas embalagens e gosto delas porque quase não tinham esse cuidado em termos de design, não é, E acho piada essa ingenuidade que elas apresentam. Hoje em dia o design que se faz funciona quase como um mimetismo, são as tendências, e nós vamos atrás daquilo, e se não fizermos agora um cartaz em tons de azul com as letras espaçadas 20 cm de cada uma em quatro linhas, não estamos a fazer um trabalho em condições. Isto também acontecia com as embalagens mas não era tão evidente porque cada marca tinha o seu estilo, embora por exemplo em termos da perfumaria, os sabonetes, a Confiança, a Ach Brito, copiavam as marcas francesas, também havia a tendência, sempre existiu, mas eu acho que o design que se faz hoje, eu não diria comercial nem superficial, mas é qualquer coisa que não é feito com tanta... Bem, não sei, se calhar também nunca pensei muito sobre isso. O que eu acho é que hoje em dia nós temos de fazer este registo, no design de embalagens, de marcas que estão a registá-lo e a guardar cada embalagem que fazem, mas acho que olham para o passado com mais nostalgia, mais gosto. Era diferente. Hoje é tudo igual, as embalagens são todas iguais. Eu não sei muito bem, mas eu enquanto designer gosto mais de ver o que estava feito anteriormente do que o que é feito agora, não me interessa muito recolher embalagens que estão a ser feitas agora, não sei. Se calhar é um problema. Se calhar daqui a 100 alguém vai dizer porque é que ninguém guardou aquilo, naquele tempo é que era giro, em 2016 aquilo é que era interessante. E eu estou a dizer em 1916 é que era interessante porque a Claus fazia umas coisas, umas embalagens muito giras de uns perfumes, umas coisas, não há uma grande coerência, mas é o mesmo pensamento. Não há resposta. Por exemplo eu parei ali nos anos 70, 80, mas mesmo no final do século XX, nas décadas de 80 e 90, não acho o design de embalagens nada interessante. Também com a entrada dos novos produtos foi ficando tudo igual,

as marcas brancas... Embora por exemplo nos últimos 4 ou 5 anos temos assistido a uma evolução. Mais ou menos diferenciadora, em que as marcas brancas dos hipermercados já têm um cuidado muito interessante com a embalagem e a imagem dos produtos. Por exemplo a embalagem de batatas do Continente há 3 anos ganhou um prémio de design de embalagens internacional. Isto denota um sinal do próprio mercado da consciência de que mesmo as grandes marcas ou as marcas brancas têm que ter mais atenção em diferenciar-se. Ir às compras é uma grande confusão, eu quando vou engano-me sempre, tudo me parece igual, tudo muito parecido. É o mimetismo, não há separação de estilo. Eu acho que existia antes... Era mais interessante, era feita com mais cuidado. Por isso é que o design de propaganda, que era como se chamava na altura, da Oliva por exemplo, o design do Alberto Cardoso, que fazia aqueles cartazes magníficos da Oliva, desconhecido, totalmente desconhecido, ele tinha um trabalho enorme em fazer as letras... Nem havia... Era tudo desenhado, tudo manual, não havia as facilidades que existem. Levava imenso trabalho, era feito com outro cuidado, com outro gosto.

Sobre o arquivo no presente.

Eu acho que o arquivo a partir de agora é digital, portanto é tudo fotografado, tudo registado, mas já não há o cuidado de se fazer o arquivo físico dos objetos. Isso também faz com que comecemos a olhar para essas embalagens que estão a ser preservadas e recolhidas quase como se fossem objetos museológicos. Isto é mesmo giro, não é. Hoje em dia ninguém guarda embalagens como se guardava antigamente, mas as empresas fazem registo fotográfico, digitalizam... Eu acho que se devia continuar a fazer um arquivo físico das embalagens, mas como a Sofia disse e bem, com tanto material em tanta quantidade é quase impossível registar tudo. Não sei qual é o caminho, mas o caminho será virtual.

Sobre a diferença de arquivo (hoje) de embalagens ou outros formatos.

Depois temos lá em casa umas 70 Monocle e o que é que eu faço com isto? Bem, ou levo para a Biblioteca que é grande ou então vai para o lixo. Isso a nível particular, não é, mas a nível empresarial é da mesma forma. Ocupa espaço. Depois vamos daqui a 70 anos andar à procura de revistas em alfarrabistas, porque há-de haver alguém que vá guardar. Se calhar é mesmo este o ciclo. Se calhar daqui a 50 anos vai andar mesmo alguém à procura das edições que nós não guardámos. Há hoje coisas com edições mínimas, e há muito mais produção de design. Há mais designers, há muitos mais designers que anteriormente. Antes eles conheciam-se pelo nome, trabalhavam em conjunto, que era uma coisa curiosa. Hoje em dia são muitos mais e trabalham todos sozinhos. Antigamente eram muitos menos e trabalhavam todos em conjunto. Por exemplo o Alberto Cardoso, que é o designer dos cartazes da Oliva, trabalhou com o Tom, o Thomaz de Mello, trabalhou com outros designers no mesmo *atelier*. Partilhavam projetos. E hoje em dia a Sofia sabe que não é assim, e são muitos mais designers. A produção aumentou, toda a gente faz coisas de design, publicações, objetos, e o registo disso, havendo projecção, só pode ser virtual, não há outra forma de o

fazer. Não há como manter aquela essência de recolha do objeto e é isso que me mantém a mim a gostar daquilo que faço, o prazer de gostar do objeto. Eu podia guardar as revistas ao lado dos objetos, mas prefiro guardar os objetos antigos e deitar as revistas mais ou menos recentes fora.

Paulo Seabra

Sobre o novo interesse no design português.

Sim, o lado do design português só esta a ganhar importância nos últimos 5 ou 6 anos. Em termos de importância histórica, digamos assim... Porque até há, sei lá, uns 10 anos, à excepção de um Cayatte, de um Brandão, ou de um Manta, não havia reflexão, sim. Embora tenha havido por, digamos, entre os profissionais houve sempre e nunca houve esse.. Até porque, e aqui acontece, a razão porque eu tenho muita coisa

Sobre algumas influências para colecionar.

Portanto eu sou designer há 41 anos. Comecei em 70 e tais, hm, para a Nestlé e para os Cafés Delta em 70 e tal, na altura não havia absolutamente quase nenhuma oferta. Estava tudo por fazer e ou havia as grandes agencias de publicidade que eram através de grandes contratos ou começou a haver trabalho para pessoas como eu que estava a sair da escola de Belas Artes e tinha muita facilidade em fazer. Por razões de família, o meu pai era designer na industria vidreira e também já tinha sido na Olaio. E portanto para mim foi fácil, em casa havia tudo. Desde documentação, até estiradores, até rottrings, até caran d'ache — os lápis. Comecei logo a trabalhar aos 16 anos, a ganhar dinheiro. Ali até 80 e tais fiz muita coisa e então, o que eu tava a dizer era que muito do trabalho que me surgiu pela frente ao longo dos anos foi reformular trabalho feito. Na Nestlé fiz isso, imensas barras de chocolate, a Nestlé raramente inventa, está sempre em rotação/trans formação. O que é uma coisa que as grandes marcas tem, a Tabaqueira também teve isso durante muitos anos, eu fiz quase todos os maços de tabaco da Tabaqueira, e aquilo era um trabalho sempre de pequenas alterações, estás a perceber? Nunca havia terramotos, só a partir dos anos 80. Portanto, para não perder a fidelização ao cliente, eh, tu tinhas de estar sempre de 3 em 3 meses a fazer pequenas alterações, para não haver nenhum terramoto, para não se perder a fidelização. E tudo era muito diferente do que é agora. Hoje em dia tu podes remodelar uma imagem, tens é que gastar dinheiro na publicidade, mas era diferente. E como toda a minha vida trabalhei, portanto, em artes gráficas e em design, mais no sector de artes gráficas até 2000. Depois a pouco e pouco por opção minha quis virar mais para o cinema e o vídeo, e a razão porque tu estás aqui é exactamente porque eu fiz um documentário para a RTP que foi o Estética Propaganda e Utopia No Portugal 25 de Abril. Fiz um documentário sobre os efeitos do 25 de Abril no design politico e depois também um bocado no cultural. Foi na altura do Ernesto Sousa da Alternativa 0, que foi um marco na altura, na parte das artes. E por eu ter feito esse documentário, o pessoal do Porto guardou aquilo tudo, soube do trabalho e apareci como colecionador.

Sobre algum material na coleção.

Eu tenho, eu tenho uma catrafada de material que tu vais ver, imensas coisas. Desde sei lá... placas de litografia, tenho milhares, estão ali algumas nas escadas. Em relação a tabaqueira e aos maços de tabaco tenho praticamente tudo o que

foi feito até 2010, mais ao menos. O meu pai colecionava maços de tabaco, é a coleção que tenho mais estruturada. Por acaso o meu avô colecionava. O meu avô... A minha família era dona de hotéis, no Luso e no Algarve e o meu pai contou-me que uma das razões porque tínhamos uma das razões porque nós tínhamos uma consciência social e política um bocado diferente da maioria dos portugueses no pós-guerra, como lidava com turistas, os turistas traziam os jornais e traziam informação, e uma pessoa estava muito mais informada do que muita gente. Porque tínhamos muito acesso a informação nessa altura. Talvez por causa dos turistas, não sei, o meu avô começou a colecionar maços de tabaco, depois o meu pai passou isso e depois por acaso eu não ligava muito a isso mas quando comecei a trabalhar no tabaco achei piada e comecei a colecionar os maços de tabaco. Não tenho, quer se dizer, tenho a coleção em caixas não está organizada, nem sei se algum dia o vou fazer.

Sobre o caso dos maços de tabaco.

Os maços de tabaco agora deixaram de ter importância. Os maços de tabaco eram um, eram um case study de design muito interessante. Porque tu tinhas que, tinhas muito espaço milimétrico, minúsculo, tinhas que ter uma identidade forte, e aquilo era... Sabes que o maço de tabaco.. sabes que o maço de tabaco é muito fácil parecer um sabonete... É uma coisa muito interessante, entre o grafismo de um sabonete e de um maço de tabaco há características que geralmente até são da paleta, embora tenhas maços de tabaco cor-de-rosa e cores de água. Mais quando, quando o mercado estava mais ancorado, cada um no seu sector. Os maços de tabaco, antes dos avisos de saúde, eram uma coisa muito gira de fazer, estás a perceber? Era mesmo. Porque tinhas que ser muito rigoroso, tanto nas ideias, como nas arte final. Porque aquilo sendo uma coisa pá, quando eu digo milimétrica, não é milimétrica, é nanomilimétrica. As artes finais tinham que ter aquilo muito rigoroso, por causa das velocidades de trabalho que as máquinas têm. Tu tinhas que por... O processo era muito interessante. Com os avisos de saúde, que foi o meu trabalho. Eu fui o responsável por desenhar todos os avisos de saúde todos cá em Portugal. Portanto esquematizar aquelas coisas, aquela caixa preta com as frases que parecem, aquilo à primeira vista parece que é só fazer um risco preto e meter lá as letras, mas aquilo como tinha sido publicado em *Diário da República* dizia que a frente principal corresponde a 40%, e o risco tem de ter 4 milímetros e meio, e as frases terão que ter não menos que uma distancia tal, e tu tinhas que trazer aquilo tudo para imagem e foi um processo que demorou 4 anos, esse processo dos avisos de saúde. Demorou 4 anos a ter acabado e a conseguir, por exemplo, os maços de tabaco não podiam não ter identidade. Por exemplo no caso da SG, isto é Ventil, Gigante, ficavas, ficavas na frente com 40% do que tinhas. Portanto, tinhas um bocadinho para por toda a identidade, e para por tudo mesmo! Para por tudo o que tinha que ser identificação desse maço de tabaco. Foi um processo interessante e no fundo, acabei por ser eu a rebentar com os maços de tabaco, porque isto foi o principio do fim, estas a perceber? Agora lá, há-de continuar, e os maços de tabaco se a direcção geral de saúde for em frente com todos os pormenores a ideia é eles

ficarem descaracterizados. Mas isso, o tabaco também... Já teve outros dias. Eu sou anti-tabaco. Mas era um trabalho, era um trabalho muito bem remunerado, porque aquilo eram lobbys e para além de ser muito bem remunerado, em termos gráficos, era um desafio — estás a perceber? — muito interessante. Agora já não há nada disso, até porque não há publicidade nem nada. Tu és da geração para que os avisos de saúde foram criados. Os avisos de saúde foram criados não para as pessoas que fumavam mas para a minha filha, a minha filha nasceu em 93, é para a geração que já nasceu nessa altura já ter, quando pegavam num maço de tabaco, já ter “fumar pode matar” e essas coisas. E isso tem que ser uma informação que entra na adolescência, na infância, estás a perceber?

Sobre a consciência do design na coleção.

Em termos de consciencialização de design, eu tive sempre. O outro... Depois eu envio-te por email os links porque os documentários que eu fiz para a RTP, que já fiz mais do que um, dois deles tem essa consciência, que é a Estética Propaganda e Utopia no Portugal de António Ferro, que é sobre a produção estética no Estado Novo, nos primeiros anos que o António Ferro fez, e depois o do 25 de Abril que é sobre o pós 25 de Abril. E eu faço, eu proponho... Todos os documentários que fiz para a RTP, mesmo da historia do jazz, da banda desenhada, e tudo, são propostas minhas. E são propostas do que funciona dentro do meu mundo. No caso do António Ferro foi porque eu também realmente, desde os anos 90, tive uma consciência de que os anos trinta e quarenta portugueses, principalmente trinta, tem muita coisa interessante. No fundo, estamos a falar das coisas que marcam a imagem portuguesa neste momento para o turismo. Desde o galo de Barcelos aos bonequinhos do Tom e isso tudo. O galo do Barcelos, por exemplo, se viste o documentário tens a informação... O nosso artesanato todo era em barro e madeira, mas não levava cor, nós não aplicávamos cor no artesanato. O galo de Barcelos era um galo de barro. Era barro, só. Tu vês esta malta a achar, o Tom... Um aspecto muito pouco particular para se poder apresentar em Paris em 1936 e usam cor. O Tom, Thomaz de Mello, tinha vindo do Brasil, o que ele fazia no Brasil era para teatro e decoração para o Carnaval. Ele era amigo do meu pai. Mas então foi muito simples, eles olharam para aquilo tudo, para o galo de Barcelos, para os bonequinhos de barro lá do norte que era só barro, e aplicaram cor. Isso aí depois tem efeitos secundários tremendos. Quando comecei a tomar consciência dessa geração de designers, que no fundo são designers, não era uma palavra na altura e depois a partir daí reuni muita coisa. Tenho imensa coisa. Tenho coleções, do 25 de Abril tenho imensas coisas, mas quem tem mais é o Silva não sei se já falaste com o Silva. O Jorge é a pessoa que tem mais documentação em termos de design — livros — e pós 25 de Abril. Pós 25 de Abril, ele tem mesmo muita coisa que portanto ele fez muitos cartazes, e eu do 25 de Abril e dessa geração tenho muita coisa, até tenho Maio de 68 e tudo.

O cartaz do Maio de 68.

Olha, uma coisa que me lembrei agora e não ia contar, e é muito interessante. Eu fui ilustrador do Expresso também durante muitos anos com o Cayatte, a fazer capas do Expresso e nós até quando foram os 25 anos do Maio de 68, nunca me tinha lembrado disto, quando foi os 25 anos do Maio de 68, fui eu o coordenador do dossier. Ora isto foi em Maio de 68, 25 anos... Não, foram os 20 anos do Maio de 68, em 1988! E então estava a trabalhar para o Expresso e fui coordenador do dossier dos 20 anos do Maio de 68, reuni imensa documentação sobre o Maio de 68. Originais e tudo. Só para tu perceberes, nesse ano, houve uma data de malta que eu contactei para fazer o trabalho que estás tu aqui a fazer agora, que tinham estado lá e tinham trazido cartazes, deram-me esses cartazes para eu fotografar e fazer o dossier e não pediram os cartazes de volta. Eu tenho os cartazes originais do Maio de 68. Isto para perceberes a consciência em termos de memórias do passado. Tu não deves ter essa consciência mas quer dizer antigamente não havia pura e simplesmente consciência, qualquer coisa que era antiga, era velho e pronto, passa à frente. Hoje é impensável que alguém tenha um cartaz original do Maio de 68, quanto mais que não o queira de volta.

Sobre o a identidade dos partidos políticos e o equilíbrio da sua representatividade.

Eu quando trabalhava para o Expresso, agora estou a tentar recapitular os dossiers que eu fiz para o Expresso. Fiz os 100 anos d'Os Mais do Eça de Queirós, eu também tenho muita coisa do Eça de Queirós, sou um queirosiano, fiz o Maio de 68 e no sector do design e da imagem não fiz mais. Há coisas políticas... Mas esse material que eu reuni para o Maio de 68 foi também uma das razões pelas quais eu tive a ideia de fazer o Estética, Utopia Propaganda no 25 de Abril. Entretanto, como já estou há muitos anos a trabalhar nisto para livros da Bertrand, trabalhei para uma data de gente, portanto quando tenho uma ideia como foi essa do 25 de Abril tenho muita facilidade em ir ter com pessoas que têm muita coisa, um deles era pessoal que tinha feito... Pessoal do PC, com alguma facilidade à estrutura do PC para falar, a estrutura do PC é muito funcional se tu estiveres a fazer alguma coisa sobre a história deles, por exemplo. E o PC foi muito importante para o documentário do 25 de Abril porque eram dos poucos que naquela altura têm as coisas de forma organizada. O PS não tem nem sabe quem fez, o CDS também não sabia, vá lá que depois eu conhecia a Catarina Portas, a Catarina Portas falou com o irmão, o Paulo, o Paulo falou lá com o CDS e andaram lá à procura e depois o Cid que fez o logótipo do PSD e do PPD disse ah não mas quem fez o do CDS foi o Charters de Almeida, e depois lá consegui fazer e apanhar a ponta à meada para a imagem do CDS e foi assim uma coisa muito passa palavra, palavra, palavra, mas mesmo assim acho que a única coisa que está mesmo organizada sobre todos os parâmetros no pós-25 de Abril é mesmo esse documentário, porque aquilo que está em livro é tudo ainda muito... para a esquerda. Há esse problema, não é bem tendencioso, mas é... É falta de empatias. Há uma tradição... Há uma tendência de que à esquerda é as coisas são mais bem feita a nível de imagem e tudo. Normalmente, é. Mas a

verdade ali, por acaso, o Charters de Almeida e o Cid fez as setas para frente por cima do PPD e o Charters de Almeida fez aquela bola com as duas setas, que é um logótipo mais conceptual, no fundo, com bastante interesse porque são os dois muita racionais. Como também o logótipo do PC, é extremamente racional. Mas a verdade é que, no processo que se contavam como o do PC, vem de trás, do 25 de Abril com a cena da perseguição a história muito mais interessante por causa desses aspectos.

Mas acaba por ser o documentário mais calibrado em termos políticos, que tenta ter os partidos todos. Porque há livros e há um livro bem bom feito pelo Cayatte e mais uma série de gente quando foi da Expo 98 mas é... Não é tendencioso, mas dá pouco espaço à direita, ou pelo menos, ao CDS e ao PPD.

Sobre as coisas que tem na coleção lhe chegarem às mãos.

Tenho muito facilidade das coisas me virem parar a mão, estas a perceber? Muito facilmente alguém que vê uma casa “oh pá, está ali uma casa a desmanchar e aquilo tem para lá uma data de lixo não querem ir la ver, porque depois vamos mandar tudo para o lixo, pode ver coisas giras”. E depois um gajo anda para lá a mexer naquela papelada toda e encontra uma coleção qualquer.

Ainda ontem tivemos numa casa onde a minha mãe estava a viver nos últimos anos mas que era do antigo namorado dela. E esse antigo namorado da minha mãe tinha sido um vendedor de artes gráficas especializadas, das fábricas que fazem os rótulos da Martini e assim, se quiseres fazer aqueles rótulos com aqueles dourados todos, cá em Portugal podes fazer isso. E encontrámos um mostruário de caricas, de uma fábrica que fazia caricas todas trabalhadas. Nunca tinha visto. Estava ali e ia para o lixo.

Uma questão sobre a preservação do património em Portugal.

Hoje em dia está tudo ao contrário, se calhar até há consciencialização a mais, há um bocado falta de critério, mas é preferível do que as coisas estarem a ser destruídas. Os ingleses tem uma consciência do passado... avassaladora. Tu tens aldeias inteiras onde se vais comprar lá uma casa, tens que provar que vais tratar a casa e não vais por fios eléctricos novos, nem interruptores eléctricos de plástico, que as casas estão todas em porcelana. É tudo... Tudo com os telhados em colmo. Isso em Inglaterra, há aldeias assim agora aos pontapés. As pessoas tem que ter uma consciência, estás a perceber?

Mas atenção, em Portugal não convém ser assim. Porque a Inglaterra sempre um país que tiveram dinheiro e que tiveram sempre consciência da comodidade da habitação. Nunca tiveram casas em que chovesse lá dentro, ou que eram muito frias. Conclusão, eles como não podiam passar muito tempo cá fora, os ingleses tinham sempre as casas muito bonitas, as pessoas tinham de estar bem dentro das casas e as casas são arrançadas. Nós como ainda somos um povo pobre e nunca investimos na habitação, também estamos mais fora de casa enquanto isso as nossas casas antigas são geralmente más, com problemas de humidade, geralmente, por baixo e tudo. Portanto, a consciência da habitação cá em Portugal é um bocado diferente da inglesa. Os ingleses tem casas antigas boas e nós

é muito raro as casas antigas serem boas. Esta casa, é uma casa grande, vai até à Rua do Alecrim mas estamos a falar, neste momento estamos num anexo do palácio Marquês de Pombal, tem vista para o jardim, já agora também te mostro.

Sobre emprestar partes da coleção.

Na altura quando fiz o documentário do 25 de Abril, o Bártolo, ele viu o documentário, contactou-me e eu submeti para a exposição uma coleção pins e autocolantes que reuni durante o documentário. Na altura do 25 de Abril, em artes gráficas, a coisa mais interessante são mesmo os autocolantes. Eram uma coisa brutal, há assim aos milhares. As estruturas sindicais, do PC... São milhares. E consegui ficar com uma coleção porque muita gente dizia “ah, tu podes ficar com isso. Tu trataas bem as coisas e ficas com elas e etc e tal”. Fiquei com uma coleção grande de pins e de autocolantes que cedi... Emprestei ao Bártolo para uma exposição que houve na altura.

Foi o único caso para exposições. Entretanto, eu ajudo imenso em exposições também mas ultimamente nem tanto, mas durante o Porto 2001 fiz parte da produção, fiz também para a Bienal da Maia. Fui também diretor de uma revista de artes, já fiz muita coisa diferente estás a perceber? Isso é que me interessa. Eu estou num ambiente uns anos, depois, por exemplo, as artes gráficas, hoje em dia são pouco aliciantes, porque trabalho de qualidade é raro. E fui para os documentários, porque no caso dos documentários é onde eu consigo ser mais criativo hoje em dia. Mesmo o ultimo que fiz do Estranho Caso do Mário de Sá Carneiro, é dos que eu tenho mais criativos e onde eu posso mesmo realmente criar, sou o autor, Eu tenho o privilégio de fazer documentários para a RTP, e os documentários estão assinados por mim e eu sou o autor criativo dos documentários. Do resto não, hoje em dia, nas artes gráficas são muito coladas ao conteúdo, o design está sempre dominado pelo conteúdo ou pelo pretendido. Ainda bem que é assim, também na realidade não era funcional. Não se compara o que se pode fazer hoje em dia no design gráfico, com o que se fazia há 20 anos.

Sobre A Vida Portuguesa.

Eu conheci a Catarina Portas por causa disso, eu conheci a Catarina Portas por acaso em 2000 e picos por causa de um evento que fiz para o Lux. Na altura eu já tinha muita coisa do António Ferro e a Catarina andava por outro lado a reunir a documentação do que era tradicional português mais no nível do produto em si mesmo, produto de consumo português. Na altura foi aqui nesta casa que a Catarina conheceu melhor o António Ferro e a parte do António Ferro. *A Vida Portuguesa* tem as duas coisas, *A Vida Portuguesa* por um lado vive do produto feito em Portugal mas a nível de imagem o que sobressai mais são realmente produtos da imagem feitos da geração do António Ferro, é um bocado difícil assim explicar isto. É aquela coisa do... Ela não gosta nada do termo, mas é aquela coisa do mercado da saudade. Ela vende produtos que são produtos de qualidade feitos em Portugal, por alguma razão muitos deles têm um design tradicional porque as pequenas fábricas de produção desses produtos tinham uma imagem ancorada e depois não havia renovação da imagem, isso normalmente

acontece em empresas que tenham mais investimento para fazer e que têm mercados mais globais, acaba por ter pouco a ver com saudade.

Sobre Henrique Cayatte e o percurso como designer.

Eu não sou uma pessoa muito conhecida a nível de público, porque não ancore num produto, não ancore num mercado. Faço design, depois agora estou mais ligado ao cinema e do vídeo documentário que é o que eu gosto mais. Mas entretanto, por exemplo, este fim de semana vou remodelar um jornal, segunda-feira de manhã tenho uma reunião marcada para apresentar a direcção gráfica do jornal. Faço isso, recebo e depois sigo para outra coisa. É uma coisa mais ou menos nova [o designer estrela]. Mas mesmo assim hoje em dia não são tão estrela como por exemplo o Cayatte foi... Houve até uma frase feita que era *Cayatte e Deus estão em todo o lado*. Qualquer contrato que houvesse de grande trabalho o Cayatte estava, a Expo, as coisas da República, o Lisboa 94... Porque o Cayatte teve a inteligência de seleccionar o design cultural, estás a perceber? O Cayatte como era do PC, é muito importante aqui, o Cayatte esteve sempre ligado muito ao Partido Comunista até determinada altura e portanto, ele começou a trabalhar logo após o 25 de Abril, fez umas coisas sem grande importância, mas depois começou a fazer cartas da editora Caminho, aquilo teve uma imagem, era uma imagem nova mesmo, estamos a falar de meados de anos 80. Depois começou a trabalhar no Expresso comigo, e depois quando houve uma equipa saiu do Expresso para fundar o Público, o Cayatte foi fazer a imagem do Público. Eu também fui convidado para ir para o Público, mas não quis, já passava as passinhas do Algarve com um semanário por semana, o Expresso. Os gráficos dos jornais são sempre os que apanham a bola quente. Isto é assim, começam as pessoas a atrasar e depois os gráficos são os que tem que paginar e fazer o jornal em metade do tempo que deviam. Porque são os últimos na cadeia. E eu na altura já sofria imenso às quartas, quintas e sextas, para fazer o Expresso, como se dizia, *uma prova que Deus existe é que o Expresso sai ao sábado*. O expresso sai aos sábados de manhã. E quando me disseram assim vamos fazer um diário? Eu disse nem pensar! Já estou aqui a fazer um semanário e já sofro como o caraças, imagina um diário! Não, vou fazer uma agencia de publicidade e fiz uma agencia de publicidade. E foi aí que comecei a trabalhar com a Neslté mais formalmente e com a Tabaqueira, isto no ano de 87. O Cayatte aí quando faz a imagem do Público, foi uma verdadeira revolução cá em Portugal em termos de editoriais e de imagem e o Cayatte esteve sempre relacionado mais a projetos culturais. Fez o Lisboa 94, que foi importante para Lisboa começar ser renovada. Depois foi a Expo 98, que foi ainda mais importante além de um trabalho grande. Eu estive depois mais ligado aos produtos, e ligado aos produtos não se falava nisso... Os produtos como é um mercado mais comercial e tem um bocado mais anticorpos, não tem tanta simpatia. Eu próprio, eu próprio não tenho a simpatia que fiz imenso trabalho para a Nestle e não tenho absolutamente simpatia pelo trabalho que fiz, nem simpatizo com o trabalho da Nestle neste momento, de maneira nenhuma. Aliás simpatizo menos com a Nestlé do que com a Philip Morris da Tabaqueira, imagina.

Sobre encontrar partes da coleção.

Opa, como colecionador o meu caso... Eu tenho imensas coisas, estava-te a falar dali das pedras de litografia, dou-te um exemplo, uma gráfica com que eu imprimia, não me lembro do nome agora, uma vez a dona veio ter comigo e disse-lhe Olhe Paulo, nós vamos ter que mudar de instalações e temos lá umas divisões cheias de chapas de litografia, pedras de litografia desde 1910 e aquilo é um peso brutal e você gosta daquelas coisas, quer ficar com aquilo? Está bem, fico com aquilo, e foi um caso sério para tirar de lá aquilo tudo, já agora vou-te mostrar [levantamo-nos e descemos as escadas, está aqui uma, está aqui outra, e vai-me mostrando ao longo das escadas as chapas e as pedras dispostas, voltamos a subir as escadas]

Na realidade tenho um pouco de tudo, tudo o que seja pertinente eu reúno, estás a perceber, não é só... Eu gosto muito da palavra pertinente, o conselho que te posso dar na vida é que tudo o que tu fizeres, peças de jornalismo, tudo o que tu fizeres se analisares ponto a ponto se a coisa é pertinente tens sempre o trabalho bem feito. Pertinência no fundo é a única coisa que interessa. As coisas são pertinentes ou não, não é. As coisas que não têm pertinência são as coisas fúteis.

Sobre a pertinência do investimento em história design português.

Tudo o que é memória... Tu o que é memória de qualidade, ahn? Mas mesmo assim é esse o problema, eu já aprendi... Como é que eu hei-de explicar, eu já aprendi que por mais que tenhamos o olhar treinado não temos... Por exemplo se eu agora comesse a falar bem do design dos anos 90 e do princípio do século tu estás naquela fase de enjoo disso, a melhor altura para fazer essas coisas é quando elas ainda não estão a ser procuradas, tudo passa por uma fase de destruição e uma fase de recuperação, é uma coisa muito estranha, parece que o ser humano vive sempre enjoado dos seus últimos dez anos, porque tudo o que se encontra há dez anos é sempre... É como na música, agora os filmes, agora está a começar o retro anos 80. Tem que ter aquela distância de vinte anos. No design é a mesma coisa. Há vinte anos era enjoo mas agora é giro ver. E isso é um ciclo permanente e provavelmente esse ciclo vai ficando mais curto, a vida é mais rápida, uma coisa que tenha sete ou cinco anos já começa a parecer mais antiga. Portanto, como o ritmo de vida é mais acelerado os tempos começam a ficar mais curtos. Uma coisa com 50 anos já é muito antiga hoje em dia. Mas a verdade é que as coisas podem começar a encurtar, claro que é uma suposição que eu tenho. Mas isso tudo funciona também pela qualidade das pessoas e o tempo que as pessoas têm e o dinheiro que as pessoas têm, porque realmente se as pessoas começarem a ter coisas... O povo, e aqui o povo não é depreciativo é generalista só, é consumista e portanto se comesse a haver muito dinheiro na rua as pessoas começavam novamente a querer comprar carros novos e a querer comprar coisas novas para pôr em casa e o que era velho tinha que sair. Como há pouco começámos a amar as coisas que temos à nossa volta. Isso é uma teoria minha, mas acho que tem cabimento porque tudo o que nós estamos a falar está dentro das casas das pessoas, nós estamos a falar de uma coleção de cartazes dali, uma coleção de pins, a coleção de autocolantes da tua mãe está dentro da casa

da tua mãe. Muitas vezes as pessoas quando compram um apartamento novo e mudam de casa querem fazer um refresh à vida e deitam fora o que está ligado ao passado, às vezes por razões familiares, por estar ligado a uma pessoa que morreu, e vai tudo à vida. Já consegui coisas pelos motivos mais díspares que tu possas imaginar, há o das pedras que te falei, há mais outro que são negativos de fotografias. Por exemplo tenho uma coleção de tipos de madeira que por acaso levei para a quinta há algum tempo, tipografia em madeira para fazer cartazes, são tipos fascinantes, tens as letras Bodoni em madeira que depois em impressão... Eu tenho umas 300 letras dessas porque uma vez estava a passar numa rua ali em baixo que é a Rua do Ferragial e havia uma gráfica já muito antiga e estavam os trabalhadores cá fora a fazer uma sardinhada e a madeira da sardinhada eram os tipos de madeira, e eles estavam na maior, e eu ah!! vocês estão malucos?! Mas estava tudo, desde o patrão, estava tudo a assar sardinhas nos tipos de madeira. Isso era impensável agora!

Da mesma maneira que se destruíam muralhas para construir casas.

Eu no campo, eu tenho a quinta e gosto imenso da minha quinta, sempre que lá encontramos uma casa abandonada paramos e por exemplo vasos antigos, barro, é muito difícil encontrar vasos antigos, e às vezes há assim uma pedra... Tu no campo, a vida no campo é uma vida extremamente de rapinagem. Qualquer coisa que tu deixes no campo assim numa casa abandonada aquilo é logo saqueado tudo, porque as pessoas além de serem mais pobres precisam sempre. O que acontece com os castelos, a pedra trabalhada e quando eu trabalhada estou a dizer pedra quadrada, é uma coisa que dá muito trabalho, é preciso estar ali... E dá muito jeito. Isso foi feito em todo o mundo. A cidade do Cairo foi construída com as pirâmides. As pirâmides foram feitas 4000 a.C. e quando houve um tremor de terra grande no Egipto, ainda a.C., um bocado das pirâmides foi ao ar e o pessoal aproveitou isso para ir buscar a pedra, e atenção que nessa altura os egípcios não sabiam quem tinha construído as pirâmides. O Egipto é tão antigo e é tão ramificado e teve tantas coisas pelo meio, ocupações, que houve gerações inteiras de egípcios que desconheciam quem tinha feito aquilo. Quando o Napoleão ocupa o Egipto, e ocupa porque é um admirador daquilo, e vai para lá e leva um gajo que é o Champollion e o Champollion vai decifrar a escrita hieroglífica e começa-se a escrever a história do Egipto, depois quando os ingleses ocupam o Egipto, e ocupam de uma forma muito organizada, é que a História do Egipto começa a ser feita. A Pirâmide de Gizé estava tapada, havia muita coisa que estava tapada. Só para tu perceberes, Roma também esteve abandonada durante muitos anos, uma coisa que é impensável, entre 800 e tal e 1000 e tal também foi uma cidade que era só lobos, não havia nada, estava tudo abandonada. A coisa da memória é muito gira não é? Repara, uma das coisas piores foram as pestes. Viver numa cidade na altura de uma peste era a pior coisa porque saís à rua e apanhas aquilo, foi por isso que muitas cidades ficaram abandonadas. A peste é uma doença que nasce na foz do Nilo e veio parar ao Mediterrâneo através dos navios. Houveram pelo menos três pestes. Isso levou a cortes na Civilização. Se houvesse por exemplo uma guerra nuclear ou uma

grande guerra na Europa que provocasse o abandono das cidades tu terias uma perda de tudo durante anos, e isto numa fase que não há comparável na História, de tecnologia, de comunicação, de valores humanos, qualidade de vida, a verdade é que antigamente era frágil. O que não quer dizer que não seja frágil agora, nós não sabemos, mas na altura bastava uma doença grande ou de chegar um gajo maluco que invadia e matava toda a gente.

Sobre o resumo do seu caso como colecionador.

Resumindo o meu caso, sou uma pessoa que nasce numa família com esse conceito de memória e da carga cultural, mesmo a minha educação foi muito cultural, os meus pais levavam-me a ver exposições e concertos, antes de tudo foi isso. Depois já ter em casa referentes desse colecionismo, dos maços de tabaco, dos livros, isto antes do 25 de abril. Depois comecei a trabalhar nessa área e qualquer pessoa que trabalhasse, e trabalhe hoje em dia, em design em Portugal muitas vezes o trabalho é reformular o passado, cada vez há mais trabalho de pegar numa coisa antiga e refazer.

Sobre limitações do design gráfico em papel.

O design gráfico funciona só da cor do papel e do relevo do papel, não tens muito mais, o design em papel tem limitações físicas que já começam muitas vezes a funcionar contra ele. É por causa disso que tu muitas vezes vais para o retro, tu quando vais para o retro vais buscar uma mensagem diferente ou com uma nova leitura. Eu estou a dizer isso com experiência porque eu quando estou a trabalhar em vídeo ou em cinema tenho a alta-definição e isso permite que trabalhes com letras pequeninas e elementos gráficos num vídeo com qualidade, que não tinhas antes com qualidade, além disso, não tens o tacto mas tens o tempo, tens a cor, tens a luz, é um universo com mais especulação e com mais interesse para mim porque já trabalhei quarenta anos em papel.

Pedro Piedade Marques

Sobre a sua coleção.

Considero-me um aquisidor de peças. Um colecionador implica um âmbito mais vasto, mais alargado, implica uma organização não só até diacrónica mas síncronica, de colecionar coisas de determinado período... Sou um colecionador de “artigos originais”, entre aspas porque o design gráfico implica, é óbvio, o conceito de originalidade, de unicidade, do objeto de design gráfico não existe, senão andávamos a colecionar as matrizes gráficas que os designers enviam para impressão, não é. Nós colecionamos objetos de tiragens, da primeira, da segunda, da terceira, num contexto determinado, num contexto cultural, num contexto político. O cartaz da manifestação do 1º de Maio de 74, por exemplo. Ou seja, eu não coleciono especificamente design gráfico para já porque é, como também deve ter concluído, é relativamente complicado fazê-lo.

Um exemplo de dificuldade em colecionar design gráfico.

Dou-lhe um exemplo, João Abel Manta. O João Abel Manta, que teve a sua carreira, apesar de ser um tipo que vinha das Belas-Artes, do desenho artístico, da gravura, e agora da pintura, o nome dele está ligado à produção de peças de tiragem múltipla. Em jornais, em revistas, em jornais sobretudo, e em cartaz. Eu desafio-a a estar um mês aqui em Lisboa, procurar todas as feiras de velharias, Feira da Ladra aos sábados que é quando aquilo está cheio, e encontre-me um cartaz do João Abel Manta. Encontre-me dois cartazes do João Abel Manta. Vai encontrar umas reproduções feitas há poucos anos daquelas coisas do MFA e mais nada, não encontra mais nada. Isso, por exemplo, outro exemplo que lhe dou, andava à procura de um exemplar do cartaz do José Brandão do Kilas o Mau da Fita. Não se encontra. E estamos a falar de um filme que foi um sucesso nos anos 80. Os cartazes do João Botelho, dos filmes que ele fez, o Conversa Acabada... Sobretudo o Conversa Acabada que é um excelente cartaz. Nunca encontrei nenhum. Não estamos a falar de coisas de bairro, estamos a falar de filmes que andaram, foram mostrados na televisão, etc. Portanto, o acesso às peças é muito complicado em Portugal. Quem coleciona tem de já ter acesso a gente que já tem esses objetos, obviamente. Eu colecionava, posso-lhe dizer que, estava mais virado para, no caso do cartaz, coisas cubanas por exemplo, cartazes de serigrafia cubana, algumas coisas alemãs, mas especificamente portugueses... Não sei se poderia ajudá-la muito nesse campo.

Esboçando as razões para não existir mais colecionismo em design português.

A minha ideia é, isso aí já alguns anos, batendo terreno, a coleção, para já há um grande problema para quem quer colecionar itens de design gráfico, e presumo que seja a isso que se refere como design gráfico, estamos a falar do livro, ou pela capa, ou pela ilustração, ou pelo design do livro, estamos a falar de cartazes, de propaganda gráfica, até publicidade. Temos um grande problema que é quem está a colecionar, independentemente do gosto, etc, coleciona

também para valorizar. É óbvio que a ideia é, eu vou adquirir uma coisa a bom preço, ninguém está a dar 1000 euros por um cartaz e a ficar todo satisfeito para depois... não é? Há sempre uma questão de valor e o valor... Não sei. O problema é que nós não temos mercado. Nós não temos um museu de artes gráficas a nível nacional neste momento. O MUDE começou, não sei se se lembra, com uma exposição de cartazes políticas vinda de um museu suíço. Aquele museu que até editou umas coleções de livros muito bonitas sobre cartaz, etc. É um bom museu suíço. E eu pensei, Ena!, Finalmente, fantástico. Nada, terminou aí. É essencialmente um museu de moda, de artefactos, e lá está, é um museu que existe para valorizar uma coleção pré-existente que foi entregue para que o museu a curasse. Ou seja não temos, para quem quiser colecionar, por exemplo eu sei de um cartaz cubano que eu compro, já ando a comprar cartazes cubanos há mais de dez anos e na altura até os comprava directamente de cuba, muitíssimo baratos, edições originais, cartazes de cinema, um papel muito fino, eram objetos mesmo para estragar, naquele ambiente único. Mas eu sei que se comprar um cartaz cubano, o cartaz cubano tem um mercado internacional. Outro problema do nosso, não é, não temos mercado internacional. Salvo muito raras excepções, muito raras. Eu nem sei se uma peça... Fora o Victor Palla. Vais ao Ebay, e até é uma experiência que podes fazer, tenta vender peças de design gráfico do Sebastião Rodrigues. Tente vendê-las a um americano ou a um inglês. O Sebastião Rodrigues, a própria beleza da peça gráfica pode atraí-lo, mas há muito poucas referências para dizer a um inglês quem é o Sebastião Rodrigues. O Manta terá até aquela atracção exótica da Revolução, a atracção exótica de um tipo que foi perseguido e fez uns cartazes para o exército e andavam as criancinhas todas com o exército e com o povo, etc, mas pouco mais. Mesmo no caso do Manta, que até teve algumas exposições na Inglaterra, é conhecido lá fora. O caso raro, raro, raro é o Victor Palla mas porquê? Por causa da edição do Martin Parr, que é o livro da História do livro fotográfico, não sei se conhece, uma excelente edição da Phaidon, que era a História do Livro Fotográfico, apareceu há uns anos, e eles descobriram, vieram aqui, e descobriram, por acaso, uma edição do Lisboa Cidade Triste e Alegre, um livro que andava aí aos pontapés, ninguém ligava, aliás, um livreiro que o vende agora na ordem dos 10000 euros para colecionador, estamos a falar da primeira edição, na ordem dos 10 mil euros para um colecionador rico milionário italiano, vendeu há uns 15 anos vendia a uns 5 ou 6 euros a quem quisesse comprar. Eles descobriram o livro, acharam o livro extraordinário, colocaram-no na primeira edição da História do Livro Fotográfico... Rebentou! Você põe Victor Palla no Ebay, Victor Palla, Lisboa Cidade Triste e Alegre e vão lá. Eu fiz essa experiência, vendi um livro, Os Macuas, que é um livro feito por... Um fotolivro, com fotografias muito interessantes, com design do Victor Palla, não estava ao nível da Lisboa Cidade Triste e Alegre, a edição é dos anos 80, mas é curioso porque o design é um bocadinho retro. Devia lembrar coisas dos anos 60, 50. E eu vendi porque escrevi Victor Palla e Lisboa Cidade Triste e Alegre. Não tinha nada a ver, o design era dele, obviamente. Esse é o problema do colecionador, aqui. Para já não há um público que queira adquirir. A oferta é complicada, você entra num alfarrabista e tem imensas peças,

tem a almanaque, a odisseia, mas a organização é muito dispersa... Não há uma instituição agregadora.

É necessária uma valorização das peças. O colecionador tem de perceber que por muito desejo e gosto que tenha daquilo que há no papel, aquilo é valorizado por um grupo, o grupo valoriza aquilo, porque senão não passa de um mero capricho. Eu gosto daquele rectângulo de papel com tinta. Toma lá dinheiro e eu fico com o rectângulo de papel com tinta. É pouco. Não é? É necessário que haja um contexto de valorização dos objetos. Isso parece-me, claro que estou a falar com pouco conhecimento interno, mas creio que não estou errado por muito, não há de facto um mercado. O exemplo do único cartaz do Abel Manta que eu consegui, ando atrás dele há imenso tempo, para o Benilde ou a Virgem Mãe, do Manoel de Oliveira, repare como este mercado é tão mau, tão mau, que há aqui um museu, que é o Museu Bordalo Pinheiro, que tem o espólio do João Abel Manta. Em 2008 fizeram uma exposição mais pequenina, a grande exposição dele foi em 1992, no mesmo museu, eu não fui ver na altura, tenho o catálogo, que é aliás a peça mais biográfica dele e foi uma exposição de arromba, eu li críticas à exposição, e esse museu em 2008 fez uma nova exposição. Você ia lá e não encontrava objetos gráficos de colecionar. Uma edição limitada com autorização do Manta, por exemplo do cartaz do filme do Manoel de Oliveira. O mercado, e esse museu é um exemplo, não funciona para a valorização de peças de design gráfico. Estamos a falar de um tipo, e é óbvio que ele detestaria ouvir isso, por causa daquela coisa comunista, mas são objetos claramente tornados comerciais. Ou pelo menos podem ser renovados para novos colecionadores, porque as tiragens originais desses objetos não se encontra. Consegue por exemplo a primeira edição da Arcádia, que é uma excelente peça de design editorial, excelente e no caso dele raríssima porque no caso dele ele também concebe a capa. Consegue encontrar. Se andar por aqui, até no Porto. Mas onde ele foi realmente famoso, não consegue. Aqueles cartazes que ele fazia para os jornais, na Mosca, ou seja o objetivo dele não era aquele cartaz de rua, mobilizar, etc, não era, era a página central do jornal, que funcionava como uma folha contínua onde ele aplicava o cartaz. E não se encontra.

Sobre a razão ser a destruição de arquivo.

Não sei. Nem tudo terá sido. Houve muita gente que guardava, precisamente por causa do cartaz do Manta, encaixilhava. Lembro-me de ver uma fotografia do Castrim, aquele famoso... já deve conhecer isso, aquele cartaz que ele fez para a Mosca, da bandeira. Em que ele usa a esfera armilar a gozar com o festival da RTP da canção. A esfera armilar era uma carinha, com a boca, com uma poupa, e com... e deu processo em tribunal. Isso era um projeto que foi valorizado na altura. Há provas. Há a fotografia do Mário Castrim, de uma entrevista que ele dá a uma revista. Ele está em casa dele e ao fundo está esse cartaz encaixilhado. Em 1972. Ou seja, porque é que essa valorização não continuou no coleccionismo? Aí se calhar eu posso contribuir para o seu trabalho, com estas perguntas! Porque não me parece que haja mercado, sinceramente. Eu mais facilmente consigo... Dou-lhe exemplo de um designer que é o Hans Zilmer ?? É um designer gráfico

notável que trabalhava na antiga Alemanha Federal, e trabalhava no mesmo contexto praticamente dos cartazistas de cinema de leste cubanos. Ou seja, era gente que, no caso dele, ele fazia isso porque trabalhava para Cineclubes, que não tinham muita capacidade de obter... Fazia um cartaz para um filme, vamos supor com o Burt Lancaster, a Rose Tattoo. O Burt Lancaster e a Anna Magnani. O cartazista de um estúdio esperava que chegasse uma fotografia do Burt Lancaster, uma fotografia da Anna Magnani, montava aquilo tudo, aumentava a Ana Magnani, aumentava o Burt Lancaster, era a tatuagem rosa, tinha que mostrar... Eles não. Eles trabalhavam sem absolutamente nada, apenas com uma fotografiazinha com um prazo muito rápido, basicamente o cartaz era em si uma recriação que tinha muito pouco a ver com a imagem gráfica do filme. Não seguia sequer a imagem gráfica. E eu coleciono, tenho alguns cartazes do Hans Zilmer não sendo um designer muito conseguido, eu sei que consigo valorizar aquilo, vamos supor que eu queria agora vendê-los, de certeza que conseguia vendê-los por um preço um bocadinho acima, tendo já cinco ou seis, sabendo um bocadinho sobre os cartazes, e isso não conseguia... Além de saber que na própria Alemanha o Hans Zilmer já foi valorizado em termos de exposição. Que é uma das coisas que valoriza, como sabe, uma peça de coleção, que ela esteja exposta. Ou a sua peça ou uma peça que você tem. Que você possa dizer, eu tenho aquela peça, eu tenho um exemplar daquele cartaz. Que está ali exposto, portanto é valioso. Creio que não há cá. Até porque não há... Falhou nessa parte institucional, não há propriamente um museu que recolha, que mostre, os espólios estão muito misturados por aí. O do Manta está ali no Museu Bordalo Pinheiro. O espólio do Sebastião Rodrigues, onde é que está? O Sebastião Rodrigues esteve em exposição. A última exposição que lhe foi dedicada foi na Gulbenkian. Foi para aí há vinte e tal anos, depois apareceu aquele catálogo com o design do Robin Fior. Onde é que isso está? Onde é que eu posso ver neste momento, se quiser, um esboço dele para uma capa do Almanaque? Uma colagem original? Ver o objeto colado, que faz toda a diferença. Ver o objeto colado, e é óbvio que aqui já estamos a falar de peças que estão a montante do processo de reprodução, o colecionismo em design gráfico aceita, aliás não tem outro remédio, colecionar o objeto reproduzido, mas a matriz é importante também. Mostrá-la, vê-la. E eu queria que esse mercado não existe pura e simplesmente.

Sobre a perspectiva económica das coleções.

Eu acho que é a perspectiva que deve ser assumida. É óbvio que o colecionador que sabe que tem aquelas coisas, através de familiares, que herdou um espólio, que foi aumentando esse espólio, enfim, ou por exemplo colecionadores de livros de paperback. Por exemplo o Jorge Silva é um colecionador das capas, digitaliza as capas, depois limpa, mostra. Outro processo que só começou a ser feito há poucos anos. Dou-lhe um exemplo, eu estou a preparar neste momento um livro, a ver se sai para o próximo ano, um livro sobre censura durante o Estado Novo. Um dos primeiros livros que foi censurado, numa das primeiras listas, foi em 31 ou 32 que as listas começaram a aparecer, na altura do início do Estado Novo em 33. É um livro chamado Vampiros Lúbricos. Desafio a encontrar essa

capa na net. Não encontra! E a capa é muito interessante, muito kitsch, muito pop. Mas não encontra, não encontra essa capa na net. Há falta destas coisas. É importantíssimo haver gente a mostrar coisas na net, a mostrar peças. Porque as coisas encontram-se ainda muitas vezes ao acaso. Já vi o Jorge Silva uma vez ou outra na feira de velharias de Algés, eu achava, até há pouco tempo, agora está muito domesticada, quando aquilo era selvagem, quando qualquer pessoa podia ir lá, aquilo era incrível.

Sobre encontrar um cartaz do Abel Manta.

Não é por acaso que foi lá que eu encontrei o único cartaz do Abel Manta que não fosse uma reprodução como alguns, nunca vi reproduzido o cartaz do Vasco Gonçalves, uma versão que ele fez do Povo MFA e o Vasco Gonçalves ao meio. A única vez que encontrei um cartaz dele nem estava à venda, era um pedaço de papel que estava a proteger livros e com o vento ia levantando (faz o movimento com a mão)... Mas isso é um cartaz! Do João Abel Manta. Levantei e era o cartaz do Encontro de escritores de 82. Conhecia-o do catálogo. Estava numa base de cartão mas era o cartaz. Consegui comprar, antes que chovesse. Quanto é que quer por ele? Ah, 5. Tome lá 5, e levei para casa antes que chovesse. E não estamos a falar de um designer desconhecido, estamos a falar de uma alta personalidade, transversal até à arte, e neste momento eu acho que esse é o problema.

Sobre o processo endogâmico dos espólios de design gráfico.

O colecionador de design gráfico em Portugal é uma elite, é membro de uma elite, é muitas vezes também um designer gráfico, começa já por aí. Há uma certa endogamia, porque é muitas vezes um antigo aluno de um desses designers, por exemplo certamente se você quiser conhecer peças e esboços do Câmara Leme terá que ir falar com o Cayatte. Porquê? Porque ele era um admirador do Câmara Leme, é óbvio que terá... Ainda é um processo, como muita coisa em Portugal, muito endogâmico, anda muito no mesmo sítio... Agora tente explicar a uma pessoa que está de fora, a um sobrinho, uma pessoa que está de fora, porque é que quer aquele cartaz. No meio daquela papelada toda porque é que vai àquele cartaz, porque é que não vai à pecinha de bronze ou não sei quê, porque é que quer aquele pedaço de papel com 40 ou 50 anos, já com uns buraquinhos de bicho e tal, o que é que tem de valor? Isso é muito difícil explicar. A um alemão já não é. Um alemão com uma escolaridade média sabe que o design gráfico teve importância, sabe, é óbvio, está exposto na rua a cartazes, mesmo que não saiba quem foi o Tschichold, mesmo que não saiba quem foram todos aqueles designers do modernismo de meados do século, mesmo que não saiba o que é que foi a Bauhaus, esteve exposto. Aqui é mais difícil, é mais difícil porque não há essa valorização das peças, é a minha opinião.

Sobre a pouca oferta de cartazes.

O cartaz é difícil de guardar, cartazes acima de um metro não vale a pena ter. Cheguei uma vez a comprar um mas revendi-o e comprei um da mesma série só que mais pequeno. Porque não consigo, aqueles 70x50, mesmo que não vá encaixilhá-los a seguir, guardo-os numa pasta, alguns ainda estão no tubo.

Há essa dificuldade. Mas há a dificuldade superior da oferta. Em alguns casos não se justifica, não há oferta. Sobreviveram sempre, não me parece que tenha havido um hecatombe ou um apocalipse de cartazes. As tiragens podem ter sido pequenas, no caso de alguns cartazes. Mas estamos a falar, por exemplo, no caso do cinema, os cartazes sempre tiveram uma grande projecção mediática. Estamos a falar mesmo de filmes pequeninos. É claro que isto tudo termina há poucos anos, com a entrada do digital começou a produzir-se muito menos cartazes para determinados eventos, o que torna mais difícil... O que de certa forma deveria valorizar o próprio objeto mais antigo, mas eu acho que o principal problema é esse. Não há um local, as galerias não expõem designer gráfico, praticamente, aponte-me uma galeria que exponha. Não expõe, não há praticamente. Expõe os originais e expõe as coisas que conseguem valorizar em termos de mercado. Eles não vão por uma coisa que ninguém procura, que eles saibam que ninguém procura. Para a procura tem de haver um valor atribuído. E pronto, acho que esse é que é o grande problema de quem coleciona peças de design. Eu gostava de colecionar, obviamente, gostava de colecionar coisas do Manta, enfim, em termos de design gráfico o caso dele é mais fascinante porque há muitas coisas que valorizam aquelas peças, o facto de ter havido perseguição, de serem peças feitas em contexto político adverso, isso valoriza imenso a peça de design, não só a concepção da peça como a sua produção era perigosa. Há ali um peso naquela tinta e na decisão de ter sido reproduzida que outras coisas não têm, mas creio que esse é o grande entrave. A uma pessoa que tenha posses médias, que não circule dentro desses meios muito restritos do design gráfico como a Sofia saberá, podia juntar todos numa sala, não é, apesar de agora está muito autonomizado e haver muita gente a fazer coisas mais pequenas, mas em termos institucionais é pequenino, não é. Há algumas coisas que podem valorizar e que vão sendo feitas, por exemplo aquela exposição que o Mário Moura fez uma exposição, não me lembro do nome, coisas que tinham ligações underground, coisas mais ou menos proibidas, esse tipo de coisas valoriza imenso, incentiva à procura da peça, até porque hoje em dia na internet é muito fácil encontrá-las, mesmo peças portuguesas que estão lá fora.

Sobre o caso da Afrodite.

Acho que os livros são um caso extraordinário porque ainda estão, vão estando ubíquos nas cidades, vão estando nas feiras, nos alfarrabistas, mas a informação sobre eles... Por exemplo a Afrodite é um caso extraordinário, porque é uma editora que criou livros também pensando nos colecionadores, com investimento... Por exemplo trabalhou com o Sena da Silva, e o Sena da Silva, mais uma vez voltamos ao problema da informação e do contexto. O Sena da Silva, quando já era um importante designer de produto, colaborou com a Afrodite, em dois, três livros. O segundo livro que ele fez é uma peça notável, que é a Antologia de Humor Português chamado o tijolo, com uma capa laranja, com uma dentadura, esse livro não está... Fui àquela exposição antológica dele, de fotografia, a parte de baixo era só fotografia, certo, mas a parte de cima tinha contexto bibliográfico e esse livro não estava lá. Não estava a Vénus de Kazabaïka, que tem fotografias

dele, um livro que foi proibido. Estamos a falar de uma lacuna grande! Quer melhor incentivo para ir atrás desse livro dele? Agora outra coisa que eu ando atrás é a viúva dele, para conseguir as fotografias da Vénus de Kazabaïka, mas está a ser complicado, ela não está bem de saúde, deixou de responder.

Sobre o privado/público na coleção.

Chegar ao objeto, dependendo do seu objeto de coleção pretendido, alguns são mais fáceis do que outros. Organizá-lo em sua casa, na sua sala, perfeito, agora sair dessa área interna do gosto, como a Sofia falava, organizar as capas por cores, ter uma mesa onde mostra os livros pelas capas, esse tipo de coisas, para seu prazer, epa, se tiver espaço, capacidade financeira... Agora a par disso, a parte de fora... Eu acho que neste momento é difícil de passar [a fronteira do privado para o público]. Se houvessem sítios onde um colecionador privado pudesse mostrar a sua coleção...

Eu não consigo conceber uma coleção que não tenha esse intuito. Não consigo conceber. O intuito de mostrar ao outro.

Sobre a exposição de Emory Douglas na ZDB.

Cheguei uma vez a propor ali à Zé dos Bois um... Aliás, foi uma das melhores exposições que eu vi aqui em Lisboa. Na Galeria Zé dos Bois, ali no bairro alto. Era uma exposição sobre um grafista, o Emory Douglas. Chamava-se What we Want. Isto era a entrada. Isto era muitíssimo bem feito, em dois ou três andares, com os objetos originais... Eu fiquei parvo! É isto! Foi das melhores exposições que eu vi. Muito bem organizada, muito bem montada, com reprodução das imagens em vinil, eram imagens delimitadas com traço negro, com cores planas. Aquilo fica assim uma... Em vez de estar a falar, vou-lhe mostrar. Eu fiquei admirado com aquilo, espantado com aquilo! Aquilo era uma exposição de artes gráficas. Portanto estavam as artes que ele fez, algumas coisas que ele fez, até um folheto, estava um folheto dos Black Panthers, estava o contexto de livro, da literatura política underground da altura, Leroy Jones, etc, estava muito bem feito. E eu propus aos tipos fazer uma exposição do design dos cartazes cubanos, ligando até com... Pronto, não obtive resposta. Ou seja, para já essas coisas cada vez estão mais do gosto do galerista, se calhar ele não ligava muito àquilo, gostava do Emory Douglas, não é? Depois chegar, pensar, montar, para quê? Para quem? Para que público? Não sei quanta gente é que foi ver aquilo do Emory Douglas, não é, mas não foi muita. Como o MUDE que também começou com aquela coleção de cartazes e nunca mais fez, mais nada. Nada! É impressionante. É por isso que eu acho que o design gráfico cá... Este é o que eu acho que é o problema, é passar essas coleções da área privada, e isso pode ter muitas dificuldades, por exemplo, se o colecionador for vivo, se for tudo tratado com o colecionador, se ele ainda estiver nas posses das suas capacidades, etc, etc. Poderá ser fácil. Mas supondo que esse colecionador morre. Supondo que há uma partilha litigiosa entre os filhos do colecionador. É um grande sarilho. É um enorme sarilho. É o que acontece por exemplo com a viúva do Ribeiro de Mello que tem na posse dela desenhos originais do do Eduardo Batarde para livros da Afrodite, todos os

desenhos. O Martim Avelaz, que nunca teve uma exposição cá, coisas do Henrique Manuel, coisas... Se ela agora tem um problema e os filhos dela entram em litígio sobre a quem é que pertence aquilo, aquilo não vai para lado nenhum, ninguém vai ter aquilo. E esse é o problema da passagem dessa área privada para a área pública.

É um problema, mas tem de ser feita. Aí já estamos um bocadinho na fronteira entre o gráfico, o design editorial, de certa forma o desenho artístico, porque aquelas ilustrações, aliás são pequeninos quadrados, não são pensadas para mostrar em galeria, logo, são pequeninos quadrados porque o editor lhe pediu um quadrado de 18 por 18 para...

Outros exemplos de designers em Portugal cuja produção desapareceu.

O Bártoleu pediu-me o texto para A Liberdade da Imagem, eu fiz um texto sobre os livros dos mil dias, sobre esse período do PREC, e começava precisamente a falar do contexto em que muitos desses livros se encontram, que são as feiras de velharias. Aos pontapés. Ou seja, ou são objetos pelos quais dá um euro, dois euros, e eles não têm informações sobre aqueles objetos. Eles tão completamente perdidos, não há informação, não há resgate. Essa exposição era um resgate. Eu dava o exemplo do livro do Sérgio Guimarães, da liberdade até à revolução, aqueles fotolivros com fotos da revolução, que hoje estão, em termos bibliográficos, estavam, até há bem pouco tempo, completamente desvalorizados, e agora vão tendo, vai-se à net e encontra-se uma referência, há uma exposição que coloca um, essas coisas ajudam a valorizar os objetos, sobretudo esses objetos dessa altura, a altura do PREC, que está completamente desvalorizada. Outro exemplo, o Sérgio Guimarães, que fez, é conhecido sobretudo por ter feito aquele cartaz do menino com a metralhadora, o menino que põe cravos na G3. Não encontra nada sobre ele. Nada, nada, nada. Completamente feito poeira na história, encontra uns livritos que ele publicou, algumas lendas, algumas histórias, andava a tentar fazer um livro sobre ele, muito complicado. Muito complicado. As pessoas lembram-se, contam umas anedotas, malta com setenta e muitos anos, conseguir coisas dele é através da Lia Gama, que foi companheira dele durante muitos anos, mas são coisas muito dispersas, é muito difícil fazer uma coleção Sérgio Guimarães. Vai-se colecionando umas coisas, mas organizá-las, conseguir informação sobre os objetos, é muito complicado. Agora lá está, também é trabalho como o seu e se calhar pode ser que a vossa geração, que já temos de falar um bocadinho nestes termos, vá empurrando e vá buscando estas coisas, e vá sabendo onde é que elas estão, que aquele tipo coleciona isto e aquele tipo tem estes objetos, ou então não sei. Gostava muito de encontrar coisas do Sérgio Guimarães, contaram-me de fotos incríveis que ele fez para publicidade e não tem um esboço, não tenho nada, as provas de contacto, onde é que isso está? Não terá sido tudo destruído, alguém terá guardado alguma coisa. Mas muito ainda parte do acaso. Do acaso do colecionador, que vai conseguindo coisas e que vai mostrando, e do acaso de quem encontra uma coisa exposta, como se encontra um Cólófon, mas é tudo ainda muito, acho eu não é, muito disperso.

Sobre a comparação com a cultura do design e da coleção de objetos gráficos na Holanda.

Falta-nos o quê falta-nos, sinceramente, aquilo que os holandeses, porque é que os holandeses dão tanto valor ao design gráfico? Porque é que a Holanda é um país com menos gente do que nós e tem níveis de leitura extraordinários? Porque é que você vai a Amesterdão, se calhar tem menos alfarrabistas do que o Porto mas tem uma feira semanal só de alfarrabismo e coleccionismo do papel, ou seja cartazes, etc, semanal, numa praça, e uma mensal na praça maior da cidade. Ou seja, há aí qualquer coisa, por detrás disso, uma procura consciente das pessoas por esse tipo de material, porquê, porque têm, a nível institucional, museus que, como o Stedelijk, o Stedelijk de Amesterdão foi, depois da Segunda Guerra Mundial, foi dirigido, ele era o diretor e o curador, e era designer gráfico, era o William Sander. Que fazia design próprio de catálogos, dos próprios. Onde é que nós temos isto? Não temos! E isso é indicador, esse tipo, o William Sander, alimentou gerações de gente, porque é que a primeira exposição do cartaz e do design gráfico cubano é no Stedelik em 1960? Meses depois dos americanos terem descoberto que Cuba não era aquilo... Espera lá, Cuba? Em Cuba eles não fazem realismo socialista! Eles não põem aquelas pinturas à Mao, não, os gajos fazem coisas abstractas, os gajos fazem coisas como o Saul Bass, alguns até melhores que o Saul Bass, passa-se aqui alguma coisa errada. Os cubanos nunca deixaram de admirar o grafismo americano, absorviam tudo, copiavam, misturavam. O primeiro museu a mostrar é o Stedelik em Amesterdão em 1960. Isso explica porque é que, agora aquela revista, a Dot Dot Dot, que o Mário Moura até falou... A Dot Dot Dot faz-se na Holanda. Faz-se na Holanda. Isso não tivemos. E é uma coisa que em termos de coleccionismo de design gráfico particularmente nunca iremos conseguir, nunca, é muito difícil. Onde é que isso se vê também, nos leilões. Se for a uma leiloeira *online* holandesa, chama-se Katawik, eles até chegaram a ter posters mas agora já não têm muito. Mas é um meio ali de conseguir posters de referência, alguns de design, de designers dos 50, 60, 80, nós não temos disso cá. Vá ao coisas.com, vá ao olx, não encontra. Não há nada ali que esteja à venda que tenha em mente a possibilidade da existência de um mercado, de uma procura dessas coisas.

Sobre o trabalho forense de um colecionador de design gráfico em Portugal e novamente sobre a falta de instituições que exponham design gráfico com frequência.

Começa por ser um trabalho solitário. Poderá acontecer, ou seja, era preciso que existisse um museu que recolhesse esses espólios, como o Museu da Imprensa. Como é que nós temos o Museu da Imprensa em Portugal, acho que aquilo é um museu de âmbito nacional, que não tenha mostrado numa única exposição o trabalho da Mosca, por exemplo, aquele suplemento do Diário de Lisboa. Durante o marcelismo foi O melhor suplemento de jornal, estão peças ali de design editorial notáveis, que mais nenhum jornal publicou, que se atrevia até a provocar a censura e provocou, no caso dos posters do João Abel Manta, não há uma exposição sobre a Mosca, nunca houve. Como é que é possível? Eu coleciono a

Mosca, eu ando aí a perguntar aos alfarrabistas, se tiver, se aparecerem, já tenho alguns comprados. Não existem, porque os alfarrabistas sabem que não há mercado para isso. Quem é que anda agora a procurar uns jornais de 1969? Mas eu procuro e isso não existe. Aí lá está, por isso é que eu acho que o colecionismo de design gráfico em Portugal é uma atividade de gente que tem certos pré-requisitos: contactos, estar no meio há já alguns anos, para além de, dependendo dos casos, de ter alguma capacidade financeira para obter, mas não estamos a falar de coisas muito caras. Um cartaz do Abel Manta você consegue por 60, 50 euros. Pode esperar, eu consegui esperar, lembro-me de encontrar um do MFA Povo numa feira de velharias, queria-me pedir 60 euros por aquilo, e o cartaz já tinha sido dobrado, e num leilão, anos depois — também há essa questão, às vezes tem de estar anos à espera, às vezes chega-se a estar dez anos à procura de certas coisas — mas encontrei num leilão esse mesmo cartaz, em condições boas, da primeira tiragem, por 30 euros. E ninguém licitou comigo. Estava à venda por 30, eu licitei e não houve chatices. Isto mostra que não há procura.

Sobre colecionar livros.

Aí é fácil, sem dúvida. Mas depois lá está, no caso dos livros, os critérios para um colecionador de design gráfico serão quem era o ilustrador, Luís Filipe de Abreu, por exemplo, mas depois há coisas... Lembro-me até de falar com o Jorge Silva na altura em que estava a fazer aquele texto para o Câmara Leme, da Coleção D, a Coleção D que também deu algum sentido a isso, mas por exemplo, o design e se calhar também o colecionador estão muito focados na figura do designer. No caso dos livros o designer não é a única pessoa envolvida na produção do livro, muitas vezes está apenas a jusante do processo. Muitas vezes recebe a encomenda que já está montada nomeadamente por um editor. Cá nunca houve um diretor artístico, agora há nestes grupos, o Jorge Silva foi diretor artístico da Leya, não sei se ainda é, mas só um grupo como a Porto Editora consegue dar-se ao luxo de pagar um diretor artístico para ir distribuindo trabalhos a designers. Mas por exemplo, eu não sei se conhece as primeiras capas da Antígona, são absolutamente notáveis, e é um design anónimo. Onde é que nós vamos encaixar o design anónimo se o nosso critério for apenas o nome do designer? Onde é que nós vamos encaixar por exemplo capas, designers que só fizeram boas capas durante um ou dois anos, por exemplo, o Soares Rocha da Estampa, fez capas notáveis em edições da Estampa nos anos 60, mas depois desapareceu, não há. O Soares Rocha são aquelas capas da Estampa. Por exemplo, a Alda Rosa também trabalhou com a Estampa. O colecionador aí também tem essa função de alargar um bocadinho os critérios, não é estar a colecionar só coisas do Sebastião Rodrigues, há outras. Posso colecionar, por exemplo, no caso da Afrodite é difícil, o critério do designer é muito complicado porque o editor controlava obviamente, aí o critério é a editora, aí obviamente o colecionador coleciona por em vez de ser um critério de coleção de livros, permite ter coisas mais excêntricas, que fugiam um bocadinho à formatação. No caso da Afrodite havia uma necessidade quase infantil de fugir à formatação, incomodavam-lhe os formatos, tudo. São critérios de coleção. Agora o problema parece-me sempre

esse, por isso é que não me vejo como um colecionador, porque eu acho que para ser um colecionador eu tenho de estar a pensar no objetivo da coleção, senão estamos apenas a fazer um trabalho de satisfação estética, de ligação, de obsessão, aquela imagem que está na cabeça e se procura no papel, está ali aquela imagem, é aquilo que eu ando à procura, esse momento de encontrar. Não passa disso. Tem de passar disso. Espera-se que passe disso e se transforme num diálogo com outras pessoas e que vá aos poucos criando o mercado. Tentando, e vão ter que ser vocês obviamente, a malta que vem agora a seguir, tentando fazer isso, que cá nunca existiu. A Gulbenkian na altura tentou, tentou mesmo, quando a Gulbenkian arrancou é o único espaço ligado às artes contemporâneas que mostrava design gráfico, por exemplo a Gulbenkian mostra, antes de 74 ainda, mostra aquela grande exposição de cartazes que foi ao MoMa, ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 68 ela vem cá. Como é que eu descobri isso? Descobri uma altura num alfarrabista a caixinha, feita pelo Sebastião Rodrigues, da exposição. A caixinha, abre-se, com os cartazes reproduzidos a preto e branco, mas depois deixa de haver.

Sobre o mercado do cartaz em Portugal.

Houve tentativas mas isso não criou um mercado, por exemplo, do cartaz em Portugal. Porque isso aliás era uma coisa interessante de explorar também. Como é que é possível que um país tenha tido naqueles anos do PREC uma autêntica explosão do cartaz, quer dizer, houve... O Robin Fior veio para Portugal para fazer cartazes! Havia tanta procura de cartazes em Portugal, e havia pouca gente a fazê-los, veio para fazer cartazes políticos. Como é que é possível que um país tenha tido uma explosão de cartazes e não tenha um mercado de cartazes. Por exemplo do cartaz político. Como é que não há? É estranho. Eu não encontro explicação para isso. Uma das explicações é atávica, relaciona-se com o velho complexo burguês do português que, se esteve na rua, se ganhou pó, foi tocado, o cartaz? O cartaz é uma coisa para tu veres, o cartaz é aquilo que anuncia a exposição dos quadros, ah, os quadros sim! É uma das coisas que... Eu posso dizer, é que não há, adquiri há pouco tempo, por exemplo, cartaz de galerias de exposições de artes plásticas, aí está um excelente campo de coleção, há um mercado para isso? Não me parece. O pouco que adquiri, porque é que eu fui atrás do cartaz, há uma história que me foi contada de que o António Areal, que era um grande pintor, dos anos 50, 60, da nova geração na altura, um dia decide pintar na galeria do SNI, a galeria oficial do Estado Novo, do Secretariado Nacional da Informação, que era um opróbrio, uma vergonha. Então o Vítor Silva Tavares, que era o diretor da etc. e era jornalista do Diário de Notícias, conta-me que a exposição era a História Secreta de um Ovo, António Areal, então o Vítor Silva Tavares quis ir à exposição atirar ovos à exposição mas levava um saco de ovos, o saco rompeu-se, os ovos caíram, ele com vergonha, correu... A história que me contaram era assim. Eu fiquei obcecado. Vi esse cartaz na exposição no Centro Cultural de Belém... A exposição dos cartazes, outro exemplo que, lá está, disperso mas que é uma vitamina incrível, os cartazes do Ernesto de Souza, que aliás o Bártolo acho que esteve envolvido no catálogo, eu fui ver a exposição e lá estava o cartaz dele, lá estava o cartaz que ele me falava, é isso. E encontrei,

encontrei há pouco tempo, por nada!, por tuta-e-meia, porque o alfarrabista se lembrava de eu ter falado de coisas do António Areal e disse-me, tome lá, deu-me como papel... Uma peça que devia se calhar ser mais valorizada. Agora eu tenho-a, mas acha que eu vou revendê-la? Não vale a pena! O que é que eu vou dizer que valorize aquela peça? Não há nada que eu possa dizer que convença uma pessoa a ir comprar o cartaz da exposição do António Areal. Ah, estive na exposição do Ernesto de Souza! E depois? Quem é o Ernesto de Souza já agora? É um ciclo. Mas por exemplo a coleção do Ernesto de Souza é sem dúvida um grande exemplo, isolado, de como é possível realmente, no caso dele tudo lhe ia parar às mãos, uma pequenina exposição que existisse mandava-se um cartaz para o Ernesto de Souza porque ele era a entidade do cartaz! Foi ele que organizou aquela exposição do Alternativa Zero e não sei quê. Portanto, toda a gente queria que o Ernesto de Souza soubesse que nós existíamos. Mas ele de facto montou ali no museu, estava excelente, mas é um exemplo isolado.

Sobre um cartaz de Abel Manta para um filme de Manoel de Oliveira.

Neste momento não há um espaço fixo, não há. A não ser... Não há, a Gulbenkian não tem cartazes. Não há praticamente nada. A própria cinemateca não tem. É incrível. Como é que a cinemateca não adquire uma coleção e a mostra regularmente? A única vez que vi um exemplar do cartaz do Manta do Manoel de Oliveira foi em 2008, por aí, uma altura em que eles puseram uma exposição de cartazes do Manoel de Oliveira, e é um cartaz que se destaca à distância, primeiro porque é apenas preto, é como se fosse uma serigrafia, a preto, que aliás me parece o tipo de coisas feitas como em Cuba, há um designer cubano que punha as fotografias todas a preto com o tratamento da imagem em alto contraste, é aquilo. Aquilo destaca-se à distância. Você entra numa sala e o olhar vai logo para lá. Nunca mais se viu! Quem é que tem esse cartaz? Quem? Aquilo pertenceu a alguém. Será da cinemateca? Se é da cinemateca porque é que não mostra? Porque é que não tem uma sala com outros cartazes onde se possa ir lá ver?

Sobre mostrar a coleção privada a outros, o caso de Pacheco Pereira.

Depois há o Pacheco Pereira colecciona... Se calhar não era mau você ver esses livros que ele publicou agora na Tinta-da-China, da coleção Ephemera, só que lá está, o critério não é um critério estético, que é o critério certamente que toda a gente com quem você falou utiliza, é um critério histórico, pronto, que às vezes se cruza com o critério estético, mas não deixa de recolher esse material e de o mostrar pelo menos, mas mesmo assim ele não tem, não tem um sítio para o mostrar, as pessoas vão lá porque ele as convida, elas vão lá e ele mostra-lhes aquilo. É pouco, não é? É pouco. Acho esquisito, acho estranho. Imagino que ele deva andar à procura de lugar para o fazer, mas o facto de ainda não ter, o facto de não haver...

Sobre esta dissertação de mestrado.

O que eu acho do seu trabalho, ainda é um trabalho, de coleccionismo de design gráfico hoje em 2016, ainda é um trabalho, se calhar não concorda comigo, mas acho que ainda é um trabalho feito sobre colecionadores privados de

coleções privadas, que estão certamente muito bem organizadas mas que eu não sei como estão. É a minha opinião acerca do colecionismo, acho que está muito no início e que para além da esfera privada não existe. Não é mostrado, as coisas não são valorizadas, e eu acho que incompreensível. Ou melhor, há certas coisas que eu acho que explicam isso mas eu continuo a achar incompreensível. Passaria por, aí por vocês pela academia e também pelas editoras, juntar tudo numa História do Design Gráfico, boa, bem feita, que não seja apenas aquelas coisas que têm sido publicadas em fascículos da década tal à década tal, uma coisa de peso, interessante, alargada, e depois claro que saia, claro, de vocês para as outras pessoas, sei que isso é a parte mais difícil do trabalho, acabarem a dar educação visual nos liceus e informar esses miúdos que estão aí sobre o design gráfico.

Sobre ilustração original vs ilustração aplicada ao objeto gráfico.

Eu não considero a ilustração original como um objeto de coleção de design gráfico. É um objeto que tem um valor por contexto de reprodução gráfica. Ou seja, se eu visse a maquete original do cartaz do Povo MFA do Manta, o valor que eu atribuo à maquete, a esse desenho, não é o desenho, é a associação com o cartaz. Ele fê-lo para o cartaz. Eu valorizo mais o cartaz do que a maquete, mas sim, ainda é um meio, acho eu, bastante fechado.

Sobre o ensino da História do Design na academia.

Que tem de abrir e eu não sei como, sei que tem muito a ver com literacia visual que, como a Sofia sabe, vocês nos cursos de design gráfico sabem que, enfim, é difícil, estão a lutar por coisas que a esmagadora maioria não valoriza por aí além. E isso é um problema... Não deixa de ser um problema, eu acho que é um problema, porque comparando com países... Já não falando de Cuba, aliás, eu falei, quando fizemos a apresentação do livro do Câmara Leme, que eu estava com o Jorge Silva, foi a última vez que estive com ele, e foi para aí já em 2015, e eu estava a dizer, tudo bem, sim senhora, a Coleção D é interessante, mas falta avançar, não há ainda uma história, você ainda não tem uma história de referência do design gráfico português. Em 2016! Incrível. Como é que é possível? Já não digo o Meggs, vocês estudavam muito o Meggs, aquela História do Design Gráfico. Não tem! Não há um Meggs português. Como é possível? Quando toda a história de... Falta-nos um José Augusto França do design se calhar, e eu estava a apontar para o Jorge Silva a dizer que se calhar ele é que devia fazer isso. Pelo menos de design editorial, há ali uma parte que não está feita. Eu apresentei o exemplo dos cubanos. Os cubanos, muito calmamente, sem meios nenhuns porque eles tinham um bloqueio, criaram, na ilha, uma escola gráfica, tão boa, tão boa, tão boa que... Eles só exportavam propaganda, ok? Eles funcionavam como exportadores de propaganda, a melhor propaganda ligada ao bloco soviético que existia, muito melhor que o resto, portanto naquela revista Continental, etc. E tinham um mercado interno só para os cartazes que tinham. É claro que os estrangeiros quando começaram a ir a Cuba nos anos 50 começaram a ver aquilo... Aquilo era muito bom! Os tipos em completa solidão criaram uma escola, e mais! Depois eu descobri, há uma excelente História do Design cuba-

no 59-74, toda a História do Design Gráfico cubano. Aquilo é absolutamente notável. Aquilo é o modelo de um livro sobre história editorial. Se os cubanos têm, porque é que nós não temos? Não entendo. É esquisito! O design gráfico cubano é valorizado a nível nacional. Para já porque era um indústria nacionalizada, obviamente, os designers trabalhavam para uma encomenda estatal, mas era uma encomenda estatal que não só não subvertia esteticamente o que estava a ser feito como percebia que o que estava a fazer tinha valor estético lá fora, como os polacos, como os checos, na Polónia, a coleção de cartazes, as lojas que vendem cartazes, são um mercado.

Sobre o que estamos a fazer no presente para preservar objetos gráficos atuais.

Para já o presente tem esse problema, desde a entrada do digital, o objeto gráfico... O livro continua a ser objeto de algum investimento, mas por exemplo o cartaz... A última altura em que me lembro que o cartaz tinha algum investimento, há 15 anos, o cartaz cultural, o João Faria que fazia no Porto, ou de cada vez que aparecia um cartaz dos R2, era assim um acontecimento, não é? Eu acho que isso já não há. A divulgação visual está de tal forma... Para já tende de tal forma para o digital que hoje... A grande parte, Sofia... Vamos partir do princípio que eu tenho um evento e lhe encomendo uma imagem gráfica. Um evento mediano, com mediana capacidade financeira. A imagem vai para a net, não tem nada a pensar em títulos, num cabeçalho, em 50x70, a coisa vai para baixo, para baixo, para baixo, não vale a pena estar a pensar nas imagens com alta resolução porque as imagens com 72dpi chegam para... Ou seja, a escala acho que se perdeu em relação ao cartaz.

Sobre a desvalorização do design e o futuro da coleção privada de design.

O que veio para trás foi tão desvalorizado ou esquecido, e estes exemplos que lhe dou são claros, por exemplo o João Botelho, o João Botelho é uma pessoa que só alguém que saiba um pouco do design gráfico é que se lembra que o João Botelho foi um grafista, foi um capista e foi um cartazista, não é. É um ilustrador. O João Botelho é conhecido como... O João Botelho, com o Luís Miguel Castro, começou a fazer os catálogos da cinemateca nos anos 80. E eram... Como é que é possível ter uma carreira sólida nos anos 70, 80, 90 e hoje esteja praticamente esquecido? Percebe onde quero chegar. Ou seja, o trabalho gráfico era muito desvalorizado. Era preciso ter um nível tão alto... O próprio Victor Palla, esquecido. O que hoje se valoriza muito do Victor Palla, aquelas capas dos anos 50, 60, eram completamente esquecidas nos anos 80, 90. O Victor Palla era conhecido como o arquitecto daqui dos snack-bars, sobretudo como arquitecto, que era no fundo a atividade através da qual essas pessoas se nobilitavam. O Abel Manta é o arq. Abel Manta, e agora é pintor. É que eu sei, eu li num livro do MUDE, de uma entrevista com ele há uns anos, que estamos a falar de um tipo que, numa época muito complicada, revolucionou completamente o cartonismo, se quisermos, foi um dos melhores, talvez o melhor ilustrador, com

uma produção gráfica, cá, com uma variação estilística absolutamente incrível, polivalente e que ainda por cima teve essas lutas, que foi a tribunal defender uma composição gráfica, o que é praticamente única! Onde aproveitou para dizer exactamente em tribunal que o grande problema de Portugal não era a censura, era a iliteracia visual, coisa com a qual eu continuo a concordar, bastante. E ele agora, nessa mesma entrevista, descartou completamente, entregou todo o espólio gráfico àquele museu e não quer mais ouvir falar, só quer ouvir falar de pintura, de pintura, de arquitectura. Eu acho que é um exemplo um bocadinho trágico, mas um bocado sintomático do desprezo que se continua a dar a este material gráfico que vai ficando para trás e ninguém sabe o que fazer com ele, que às vezes alguns iluminados dentro do ramo decidem colecionar. Agora a pergunta, resta saber, são poucos? Eu acho que são poucos, de certeza. Isso não está a ser feito a um nível mais coletivo, devia, devia passar do colecionador particular para cooperativas culturais, para universidades, para alargar um bocadinho, e eu creio que não está a ser pensado para... É óbvio que a do Jorge Silva vai ser guardada, mas quem é que vai herdar aquilo? Aquilo é uma propriedade privada. Vai ser herdado por alguém que, esperemos, goste tanto daquilo como o Jorge Silva, porque se não gostar é garantido que vai ser desmantelada, vai ser vendida para outro armazém, não é. E eu acho que esse é o problema. É uma coisa que se calhar chegou tarde cá, mas que ainda não estabelece diálogo com as ruas. E a internet aí também não ajudou muito, eu pensei que iria ajudar, mas não, mais uma vez voltando à questão do cartaz, é impossível, não se consegue, pesquisa, manda emails, mas não se consegue chegar, por exemplo, ao cartaz do João Botelho.

Sobre a colaboração entre Sebastião Rodrigues e O'Neill.

Pois, não se consegue encontrá-los. Mas isso também... Era até um trabalho prático curioso. Tentar começar uma coleção e ver quais eram os obstáculos para chegar lá. Obstáculos não apenas financeiros, estabelece o seu orçamento, vê mais ou menos o tipo de objetos que procura, óbvio que não pode estar a colecionar coisas caras, mas tentar encontrá-las. É difícil, julgo eu.

Um exemplo, que nem sequer foi mostrado no catálogo da Gulbenkian do Sebastião Rodrigues, quando eu li a biografia do Alexandre O'Neill, eles trabalharam juntos no Almanaque, e o O'Neill, isso aparece, e isso aparece naquela coleção dos poemas completos do Alexandre O'Neill, há dois poemas que ele fez sobre os sinais gráficos, sobre a vírgula, sobre o ponto e vírgula, sobre o dois pontos, que eram dedicados ao Sebastião Rodrigues, mas mais, ele fez com o Sebastião Rodrigues uma plaqueta, circular, e eu não sabia nada daquilo. E é uma coisa que foi impresso, houve uma edição, é porque anda por aí. Nunca encontrei. Só descobri isso a ler a biografia do Alexandre O'Neill, porque no livro do catálogo do Sebastião Rodrigues não está. Só conheço uma pessoa que encontrou, que me disse que encontrou, eu nunca vi, que encontrou na Feira da Ladra, uma colaboração entre o Sebastião Rodrigues e o Alexandre O'Neill, está a ver o que é? Estamos a falar de só de alguém que foi certamente o melhor designer gráfico português de todos os tempos... O difícil que é chegar a uma

peça feita pelo melhor designer gráfico português de todos os tempos com um dos poetas mais populares de sempre. E desde aí, eu acho que mostra bem a dificuldade de fazer uma coleção mesmo tendo alguma informação sobre o que se quer encontrar.

Sobre os malefícios e benefícios da internet para o coleccionismo.

Agora as pessoas estão muito concentradas no Facebook, o que é mau, porque uma das coisas que, quando eu comecei há dez anos quando eu comecei eram os blogs. Estava um bocado farto de ver os objetos nos livros. Vejo e livro e penso, este objeto é interessante, vou tentar procurá-lo, a primeira edição disto. A internet ajudou bastante nisso. Os blogs para isso eram notáveis. É um meio que eu acho mais útil para isto porque é um meio que transmite informação sobre o objeto encontrado — eu encontrei isto, alguém me sabe dizer o que é isto? Ou eu encontrei isto tenho uma história para contar acerca disto — é muito fácil encontrar através do google um objeto publicado num blog. O Facebook é muito mais hermético. Se alguém põe um post a dizer que encontrou essa plaqueta, eu vou ter de imediatamente contactar essa pessoa porque daqui a uma semana esse post já está perdido, não o consigo encontrar. E esse tipo de informação é muito importante para quem faz coleções. Por muito bem enturmado que esteja o colecionador não seja a tudo, e esta queda um bocadinho preguiçosa para as redes sociais não é muito boa para quem esteja a tentar encontrar coisas ou reunir coisas, alguém me sabe dizer quem é o designer deste? Este tipo parece-me o mesmo que fez a capa deste.

Um exemplo de iliteracia visual.

Quando o livro do Manta estava para sair, naquela coleção do Público, o Bártoleto mandou-me o esquema da publicidade que o Público ia fazer daquilo, é uma imagem, depois um copy, que é uma frase publicitária que eles usam para todos os livros, e seguia esta lógica: em 1970 e tal ou 1960 e tal isto era uma capa de um livro, era um cartaz não sei quê, agora é uma obra de arte. E eu, para já... Em primeiro lugar acho que o objeto de design gráfico não tem de se comparar com um objeto de arte para ser valorizado. É um objeto, o modo de produção é completamente distinto mas não é menos valorizado, o que valoriza é diferente do que valoriza uma obra de arte, mas aquela adversativa era a mesma coisa que eu dizer “isto era lixo, não tinha valor, mas agora tem”. Pronto. Mais grave ainda, o exemplo que eles usaram do Abel Manta era o cartaz do Povo MFA e o copy dizia assim, “em 1974 isto era um cartoon e agora é uma obra de arte”. Estamos a falar de um jornal público, estamos a falar de uma agência de publicidade que trabalha para um jornal público e no meio destas cabeças tão iluminadas ninguém sabia que aquilo não era um cartoon, era um cartaz político! Sério, porque a pessoa que fez aquele cartaz político acreditava que o povo estava com o MFA. Era um cartaz feito por um artista plástico e um cartaz político. O povo não estava com o MFA, isso é tudo mentira, não interessa, isso é a tua opinião agora. O que eles queriam dizer era que o Abel Manta era tão conhecido pelo cartoon que tudo o que ele fazia só podia ser cartoon, isso é um problema de iliteracia

e de incultura visual, que me parece que vem do facto de os designers gráficos portugueses estarem a trabalhar num campo que não tem essa base de estrutura da valorização histórica. Que permita alguém dizer, não, ele fez cartoon mas isto é um cartaz político, porque até é uma coisa absurda, porque há muita gente que se lembra que houve uma revolução, que houve um PREC e que as pessoas levavam a política a sério, que não era uma brincadeira, era uma coisa a sério.

Rui Afonso Santos

Sobre a fundação da disciplina de História do Design Gráfico em Portugal.

A fundação da história do design em Portugal sou eu, não é a Helena Souto. O que a Helena escreveu foi o que o Frederico Jorge lhe disse, portanto se já leu o texto dela, aquilo no fundo ninguém o cita, aquilo não funda nada. Eu abordei na altura superficialmente o que nunca foi a minha área, nunca foi design gráfico, é a do Silva e é a do José Bártolo, são quem mais sabe. Antes de mim há duas notícias, uma excelente, como sempre, do [José-Augusto] França. Outra, superficial, fundada em testemunhos sem critério conceptual, fundada exclusivamente em testemunhos orais do Frederico Jorge, que era um grande professor, mas também não era nenhum génio, que é a da Helena Souto. Alias se ler o meu artigo na História da Arte do Paulo Pereira, que já tem vinte e tal anos, eu começo assim: a História do Design em Portugal está ainda por fazer e constitui um campo de estudo polemico e sujeito a discussão, que é o que estamos a fazer. Isto não é futurologia, é apenas pensar sobre as coisas.

Sobre não existirem mais colecionadores e sobre coleções de Arte em Portugal.

Porque é que não há mais colecionadores? Porque nunca houve, desde o D. Manuel... D. Manuel herdou um império e deixou uma bancarrota e as nossas elites são muito más, só vêem a curto prazo. Para mim a melhor coleção em Portugal é a de etnologia, que ninguém conhece, é a coleção mais rica e mais coerente. E mais valiosa. Não é o de Arte Antiga, o de Arte Antiga tem o retrato que é magnífico e que faz um trabalho extraordinário e que eu adoro, como pode calcular adoro o Museu de Arte Antiga que é um grande museu de artes decorativas. A Biblioteca Nacional, por exemplo, não tem raridades, o que tem já eu vi, não tem raridades do Sec XX de design gráfico. Porque é que nunca houve grandes coleções? Porque nunca houve cultura, porque nunca tivemos elites cultas. O D. Manuel era culto, era muito culto, mas não era educado para ser rei. E desde então, como eu costumo dizer, o país tem 800 anos, é muito velho, tem os vícios dos velhos, e depois é amnésico. Sabe que segundo agora o relatório da CE vamos ser o último país da Europa a ter alfabetização a 100%, portanto estamos atrás dos búlgaros e dos romenos. Quando se fala na Europa vai-se até à Rússia, nem queira comparar a escolaridade russa ou mesmo a da Turquia, que tem todos de ler o Corão, com a nossa. Veja a quantidade de ministros da cultura, e não vou mais longe, analfabetos que tivemos.

Sobre design português.

Uma das áreas, como eu sempre disse e defendi, onde o país é melhor, que tem várias, é precisamente o design, talvez mesmo o gráfico. Para mim o de equipamento é tão bom como o gráfico, talvez o gráfico visto que o começo da nacionalidade começa com o design gráfico, com a bandeira portuguesa importada da Borgonha, como o Paulo Parra explicou naquele artigo no livro dirigido

pelo Emílio Vilar, História do Design em Portugal antes do design. O design sempre existiu não é, design é tudo, e de facto o design em Portugal começa com o design gráfico. Eu julgava que começava com a ourivesaria e joalheria, por uma questão simbólica de poder, mas não, o Paulo Parra tem toda a razão, começa com a nossa bandeira que é muitíssimo bem desenhada, a primeira. A última não, a última é muito má, foi desenhada pelo Columbano que não tinha jeito decorador nem de gráfico. Se tivesse sido desenhada pelo Rafael era muito melhor. O Rafael era um génio do grafismo como sabe.

Sobre entraves ao avanço da História do Design como disciplina.

Já não há, depois da historia do José Bartolo, que adquiriu uma visibilidade absolutamente inédita, não é, que não se conhecia e que foi um sucesso editorial, há muito, muito interesse. É ensinada nas universidades, o Jorge Silva, o José Bártolo é professor universitário, a história dele, sobretudo a grande revelação que tem é o destaque muito eclético, e tem necessariamente que ser, porque tem muitas colaborações diversas. O primeiro volume é fraquinho, mas depois há lá artigos extraordinários sobre design gráfico que é a área do José Bártolo, fundamentalmente do José Bártolo e sobretudo do Silva, que é um designer magnífico que eu muito aprecio e que tem uma grande coleção. O João Paulo Cotrim também é fundamental, você tem mesmo que falar com ele. Além de ser brilhante e uma pessoa impecável e porreiro, e que estuda essas questões à muitos anos, desde o começo dos 90, é uma pessoa e tem coleção de certeza.

Eu sou optimista apesar de tudo, acredito no meu país e no talento que tem, não acredito é nas instituições decisoras, nem políticas, nem financeiras, nem económicas. E muito menos sociais, essas nem existem coitadas. Eu acredito nas pessoas que são boas e que são inteligentes, e as pessoas inteligentes são sempre boas. Os estúpidos há muitos, os estúpidos são sempre maus.

Sobre a cultura do design e a literacia visual

Sim, em relação ao design há exemplos com a da Holanda não é, e de outros países que tem muito mais literacia visual no que diz respeito ao design, e nos não temos, as pessoas não lêem.

As pessoas são amnésicas, vamos ser o ultimo país da Europa a ser alfabetizado, isto diz muita coisa, não pense que é só falta de modelos, que de facto não há, é uma questão que creio que já é genética mesmo, não estou a chamar a todos estúpidos, temos talentos extraordinários, eu não vivi na Bélgica nem vivi na Suíça, acho que temos muito mais do que eles, não é uma questão de dinheiro, é uma questão de termos elites decisoras más. Políticas e económicas. Quanto às sociais nem existem.

Sobre iniciativas com o programa Design PT

É utilíssimo, utilíssimo, claro que é utilíssimo. Para sensibilizar as pessoas para uma área que as rodeia constantemente no quotidiano desde que nascem até que morrem não é, desde que nascem e tem um berço até que morrem e levam um caixão, portanto estão rodeadas de design da vida à morte e não

tem noção, não tem noção nem tem que ter, ninguém nasce ensinado, tem que aprender. Acho utilíssimo o programa Design PT. Talvez não tenha tanto insistido sobre o design gráfico porque ainda não houve tempo, tomaram primeiro os conteúdos com design de equipamento que tem mais visibilidade. Se as pessoas nem sabem quem foi o Daciano, acha que vão saber quem foi o grande gráfico Sebastião Rodrigues?

Sobre inverter a tendência e começar a sensibilizar nas escolas para o design.

Nas escolas e no ensino primário, logo na educação, logo na educação que o nosso ensino está todo espatifado. Não são só os de artes visuais, a maior parte são maus e muito pouco exigentes. Ali juntam incompetência e ignorância ao laxismo, portanto isto não leva a lado nenhum. Temos de sensibilizar as crianças como me sensibilizavam a mim, que eu tive a sorte de andar no João de Deus e de apanhar livros ótimos, não só os de design português como estrangeiros também, de uma qualidade excepcional, e sensibilizavam para a qualidade visual das obras. Acho que o ensino artístico é fundamental e tem que ser reforçado desde o jardim de infância. Nas faculdades tem que melhorar porque é de facto muito mau. Nós ainda estamos... A História da Arte, tenho uma amiga minha que foi agora para Londres para uma das melhores escolas de arte do mundo, nós ainda estamos como no sec XIX: pré-história, idade média, barroco, a idade moderna e contemporânea, e a ela puseram-na com o assistente do Banksy, que foi o professor que a mais impressionou, o professor de arquitetura e design e de arte, pô-la a fazer trabalhos sobre os esgotos em Portugal. Ele tem os dedos todos tatuados e o pescoço e a cara, consegue imaginar um professor desses numa faculdade em Portugal? Acha que o deixavam entrar?

Sobre aqueles que escrevem sobre design em Portugal serem historiadores de arte.

São, mas cada vez há mais designers a escrever sobre design. E há arquitetos a escrever sobre design. E há pessoas das artes visuais que começam a escrever sobre design. Sobre História da arte é porque foi por aí que nasceu a disciplina. Felizmente hoje não são só historiadores de arte a escrever sobre design, cada vez há mais gente a escrever, o que é bom, e de varias áreas o que ainda é melhor, até espero que haja cientistas a escrever sobre o assunto.

Sobre estarmos mais perto de ter uma grande obra sobre História do Design em Portugal.

Estamos, mas é preciso varias colaborações... Primeira, primeira é o primeiro é o meu artigo. Depois foi o livro das cadeiras, foi a primeira História do Design em Portugal, onde incide naturalmente pouco, só de passagem, no design gráfico. Temos a do José Bártolo que é excelente do ponto de vista do design gráfico, novidades absolutas, e empresarial e pela a ligação sociológica também que eu de resto já tinha feito, comecei logo a fazer no livro do Paulo Pereira, aprendi isso com o [José-Augusto] França que foi meu mestre, e que é o primeiro a falar de

design em Portugal. Não, estamos cada vez mais perto, agora tem que ter uma excelente direção de edição, e é preciso escolher os colaboradores, que conversa de chacha não adianta nada. E coisas, atitudes pequenas, ainda valem menos.

Sobre o caminho da História do Design em Portugal passar por especialização ou generalização.

Ambas as coisas, as pessoas têm que ser especializadas, especialização em si não é uma coisa má, ao contrario do que dizia a Raquel Varela naquele programa do 13 criadores, onde eu apareci há pouco tempo. Sim eu por acaso não destaquei os designers mas tinha destacado antes nos 13 provocadores. A especialização em si não é uma coisa má, quanto mais gente obstinada e obcecada houver melhor e que se especialize nem que seja num tema só, mas o leve ate as últimas consequências. Quanto mais gente houver melhor. Mas já se podia fazer uma enciclopédia do design português, já temos autores suficientes. Domínios, que o José Bártolo concordara comigo, que estão por estudar como de ilustração científica, que é uma componente fundamental do design gráfico, e da ilustração, mas isso o João Paulo Cotrim conhece, tem que falar com ele que ele é brilhante, e é uma opima pessoa, um fulano excepcional, tem uma postura ética que eu muito admiro.

Sobre o espaço da arquitectura numa História do Design Português.

Os pioneiros são artistas visuais e arquitetos, então é impossível separar. Olhe olhe o designer gráfico que o Siza é, já viu os letterings dele metal? É um grande designer gráfico, como génio que é. Ah, então mas é la possível falarmos de design sem falar dos arquitetos e na arquitetura? Não é possível, não é possível, as coisas nascem juntas. Nascem juntas, sim, e desenvolvem -se juntas. não é possível.

Sobre mulheres na arte e a passagem do tempo.

Têm, depende delas, desde o séc.XVI que as mulheres pintoras, que já conquistaram na altura... O Vasari já fala nelas, desde o séc.XVI tendem a conquistar por elas, é um grande desafio lá está, nós estamos no séc.XXI, agora imagine no séc.XVI. É outro planeta, é apenas outro planeta. Há 50 anos, a 20 anos vivíamos noutra planeta, no cavaquismo, vivíamos todos anestesiados também. Já e outro planeta, as pessoas hoje são diferentes que a história cada vez anda mais depressa porque que se inventou uma ferramenta que é o símbolo do séc.XXI. Onde é que nasce o séc.XXI? No 11 setembro, com uma tragédia, mas nasce também com o advento da net. E hoje em dia, pela primeira vez na história da humanidade você tem conhecimentos sem censura, que é uma coisa extraordinária, extraordinária. Só não tem conhecimento hoje em dia quem não quiser. A capacidade é outra coisa, mas há sempre gente com talento, nem que seja cada um tem o seu talento, nem que seja para fazer sapato, sem desprestígio para os sapatos. Mas o facto da internet é extraordinário, quer dizer, uma coisa fabulosa, então para investigação!, você hoje pode investigar sem ir a uma biblioteca, no meu tempo eu passei meses, anos, em bibliotecas a folhear jornais periódicos um

a um, um a um, a lixar os olhos todos nos microfilmes, que hoje estou completamente cegueta à conta dos anos que levei com essa merda. Hoje vou a net tenho jornais todos ou quase todos *online*. Não é fantástico?

Fazer História do Design também é isso, as histórias que se descobrem.

Porque eles também não tinham noção do que estavam a fazer muitas vezes. Raramente os artistas e os designers, que são coisas diferentes embora a arte também seja design, são coisas diferentes de facto, tudo é design, até viver é design, não é? É o método. Os nossos políticos deviam ter aulas de design, aulas de ética, e os nossos financeiros ainda mais. E alguns dos nossos decisores de design ainda mais, deviam começar por estudar, e ir para a escola. O problema das faculdades portuguesas são autofágicas, devoram-se a si próprias, tirando varias exceções, e os portugueses tem essa tendência, quando muda um governo decoram tudo o que foi bom feito pelo anterior E depois fazem de novo e fazem merda, e toda a gente toma decisões culturais, os nossos políticos não tem cultura nenhuma, a maior parte deles são analfabetos, são eles que tomam as decisões culturais no país.

Sobre as associações de designers.

Isso começou como uma boa intenção, com a primeira geração, a associação portuguesa de designers, que era a geração dos anos 60 que geralmente era boa, tirando uma ou duas ovelhas negras, mas também esses não contam para a historia. Dos fracos não reza a história. Mas hoje em dia oiço falar que quase todos os dias nasce uma associação, anda tudo a batatada, tudo dividido, o que é muito mau principio. As pessoas deviam aprender que o design é ética também. E depois o tempo acaba por meter tudo num sítio, o que não é importante desaparece, é esquecido. O que é bom fica e permanece.

Sobre o estado presente do design português.

Ah, eu acho que o design português está de boa saúde e recomenda-se, cada vez mais, cada vez mais. Chateia-me que tenham emigrado tantos com o vergonhoso governo do analfabeto do Passos Coelho, que teve um ministro que acumula três pastas da cultura, economia e turismo espalhando-se em todas, o Manuel Pinho. É graças a ele que temos a maravilha do Museu dos Coches que ninguém pediu. Ninguém pediu nem há dinheiro para sustentar. E supostamente era um sucesso garantido a partida e não é sucesso nenhum, porque o Museu de Arte Antiga já tem mais visitantes e não tem parque de estacionamento nem é um museu em que os guias despejam chineses e os angolanos, que é o único que as camionetas conhecem. Portanto é uma questão de trabalho, e inteligência. Toda a gente tem talento, todos tem o seu talento.

A história da sardinhada

Tenho uma coleção de tipos de madeira que por acaso levei para a quinta há algum tempo, tipografia em madeira para fazer cartazes, são tipos fascinantes, tens as letras *Bodoni* em madeira que depois em impressão... Eu tenho umas 300 letras dessas porque uma vez estava a passar numa rua ali em baixo que é a Rua do Ferragial e havia uma gráfica já muito antiga e estavam os trabalhadores cá fora a fazer uma sardinhada e a madeira da sardinhada eram os tipos de madeira, e eles estavam na maior, e eu *ah!! vocês estão malucos?!* Mas estava tudo, desde o patrão, estava tudo a assar sardinhas nos tipos de madeira.

Anexo V: anexo visual



A
Edição portuguesa de
História do Design Gráfico
de Philip B. Meggs, editada
pela Cosac Naify, 2009





B.1
Please come to the show
Um livro de *ephemera*
relacionada com
exposições.

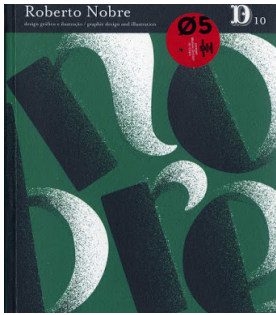




B.2
Jogos de tabuleiro, uma categoria de objetos gráficos sem atenção.

Em cima: Caixa do jogo *Sabichão*, Majora, 1962
Em baixo: tabuleiro do jogo *A Menina do Capuchinho Vermelho*, Majora, s.d.





C

Números 10 (Roberto Nobre), 2 (Víctor Palla) e 4 (Paulo Guilherme) da *Coleção D*, coordenada por Jorge Silva e editada pela Imprensa Nacional Casa da Moeda 2011–

D

Número 9 (João Nunes) da *Coleção Designers Portugueses* coordenada por José Bártolo e lançada com o *Jornal Público* 2016





E
História do Design em Portugal I: Reflexões
Maria Helena Souto
2009



F
Design Gráfico em Portugal: Formas e Expressões da Cultura Visual do Século XX
Margarida Fragoso
2012



G
Oitavo volume da
Coleção Design Português
coordenada por José
Bártolo no âmbito do Ano
do Design Português, uma
edição ESAD/Jornal Público
2015



H
1ª Exposição de Design
Português, 1971
Ao lado: Capa do catálogo
da mesma exposição
Fonte: IADE



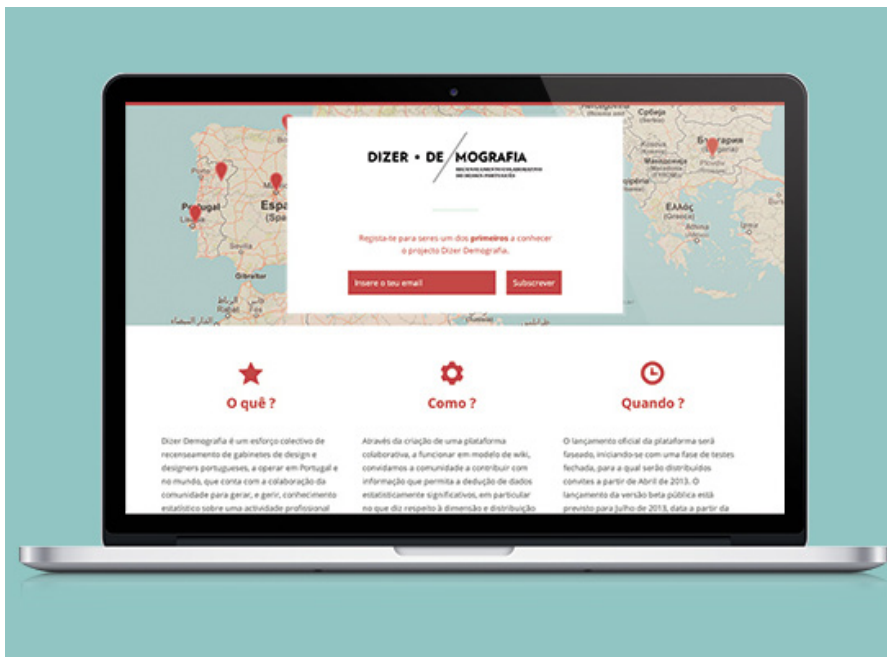
I
MUDE (Museu do Design e da Moda), entrada vista exterior e interior
Fonte: MUDE





K.1
Imagem gráfica do
III Encontros de Design de
Lisboa, 2016, desenvolvida
por Laura Araújo e
Madalena Espírito Santo

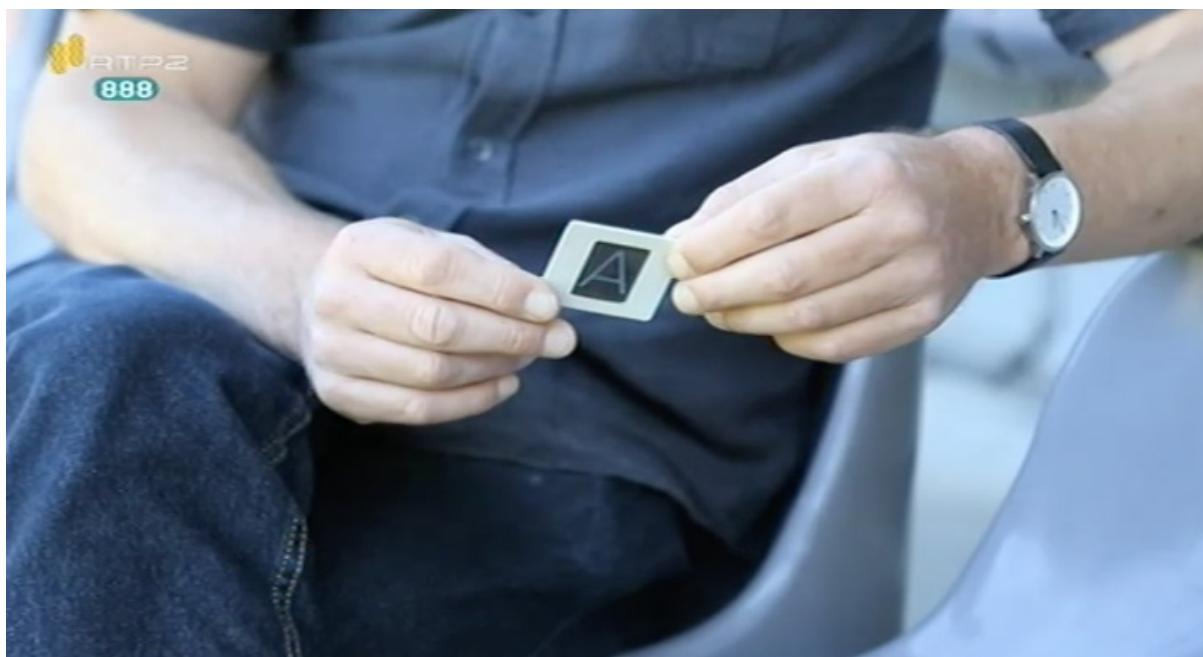
DIZER • DE MOGRAFIA

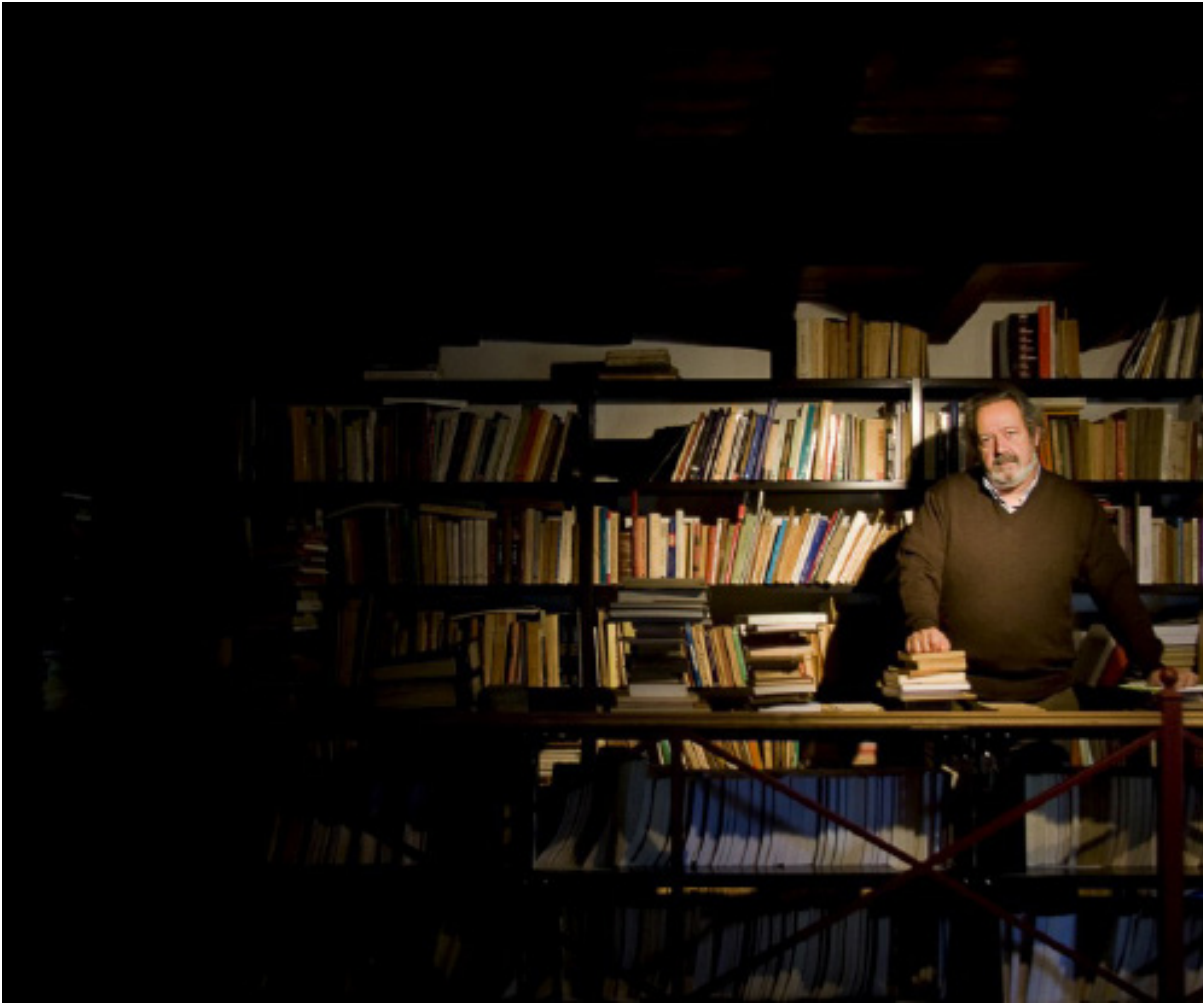


L
Logótipo do projeto Dizer Demografia e imagem do site quando estava *online*.
Fonte: Luís Miguel Mendes



M
Imagem do programa
Design PT, 2016, no original
em verde RGB (ao lado)
Frames dos episódios
8 (na imagem um slide
nas mãos do designer
António Queirós) e 3
(na imagem o arquitecto
Manuel Graça Dias)





N.1
Pacheco Pereira
fotografado na sua
biblioteca. Fonte: Público



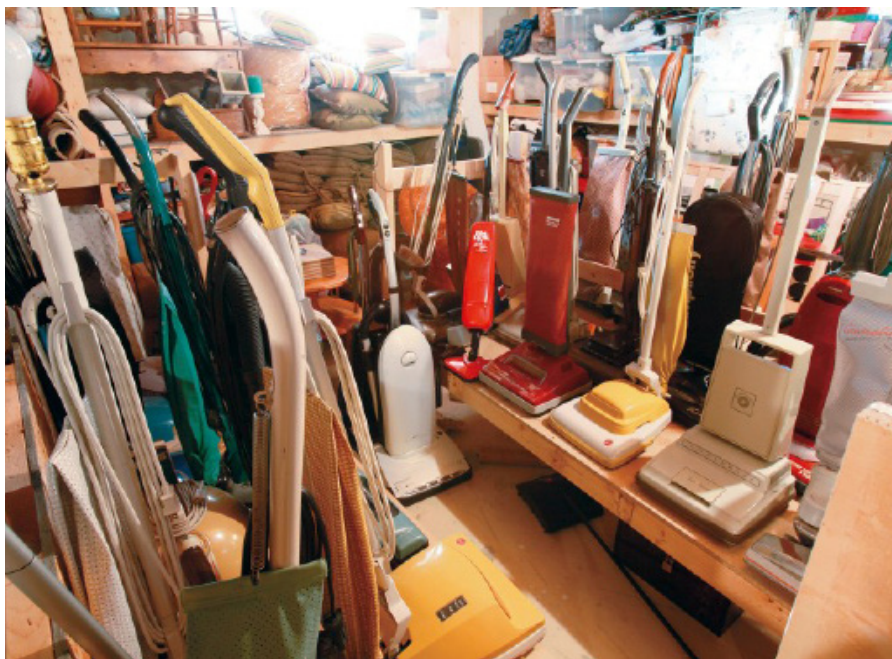
N.2
Fotografia da coleção de
Pacheco Pereira durante
arrumações em outubro
de 2014, publicada pelo
próprio no blogue *Ephemeris*



O
Souvenirs: Coleção de sacos de chá usados de Patti Gaal-Holmes. Fonte: Colors Collector, Winter 2010/2011

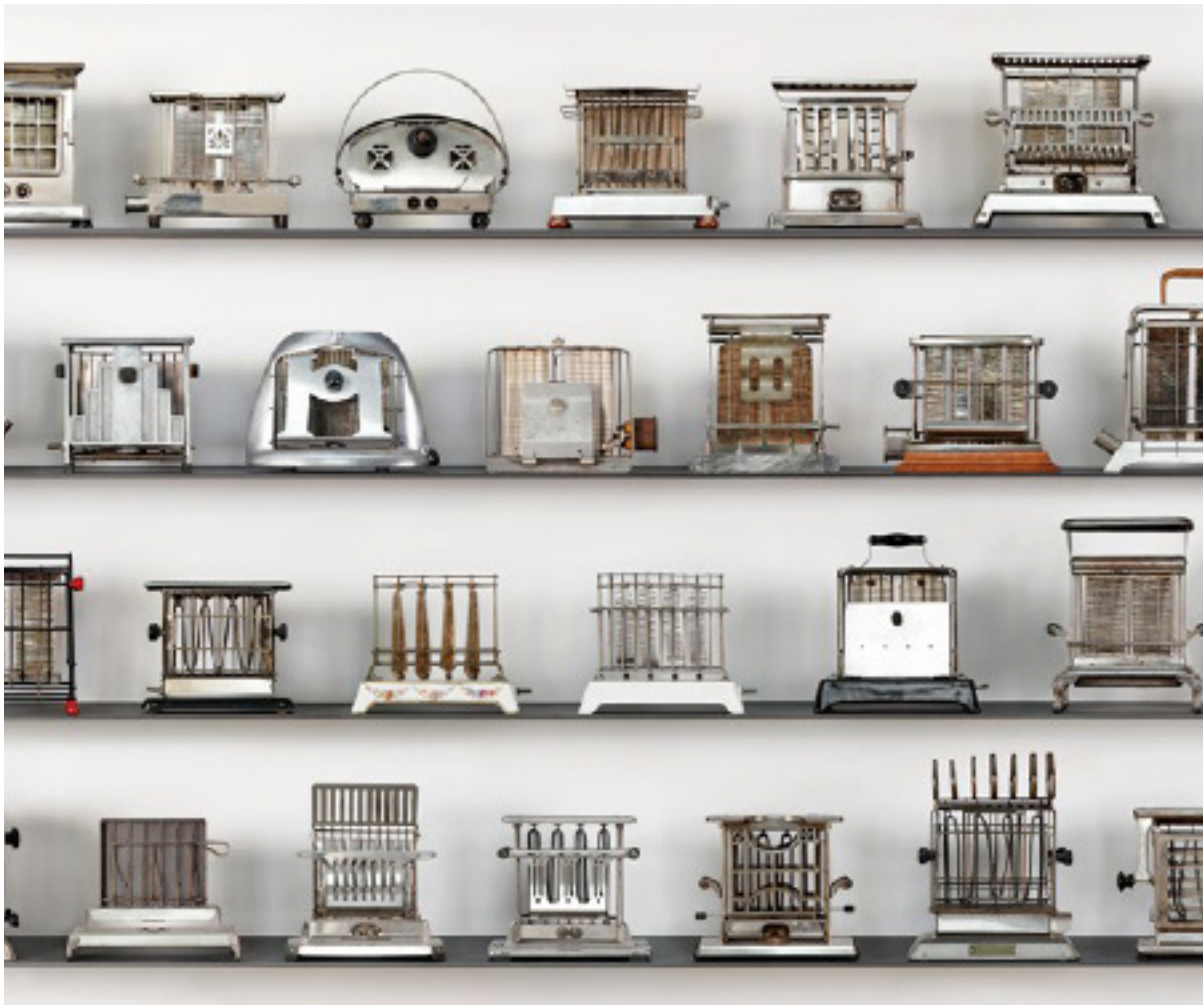
Patti diz em entrevista:
These teabags are full of memories, some of which I write down in notebooks, especially the ones shared in a pot with others: a big pot of tea and chocolate cake with my family, or sitting at the beach with the arm sun, gulls and a small breeze, or in Africa (my home) looking out across Kalk Bay, which I love.





P
Fetichista: Coleção de aspiradores de Kyle Krichbaum. Fonte: Colors Collector, Winter 2010/2011

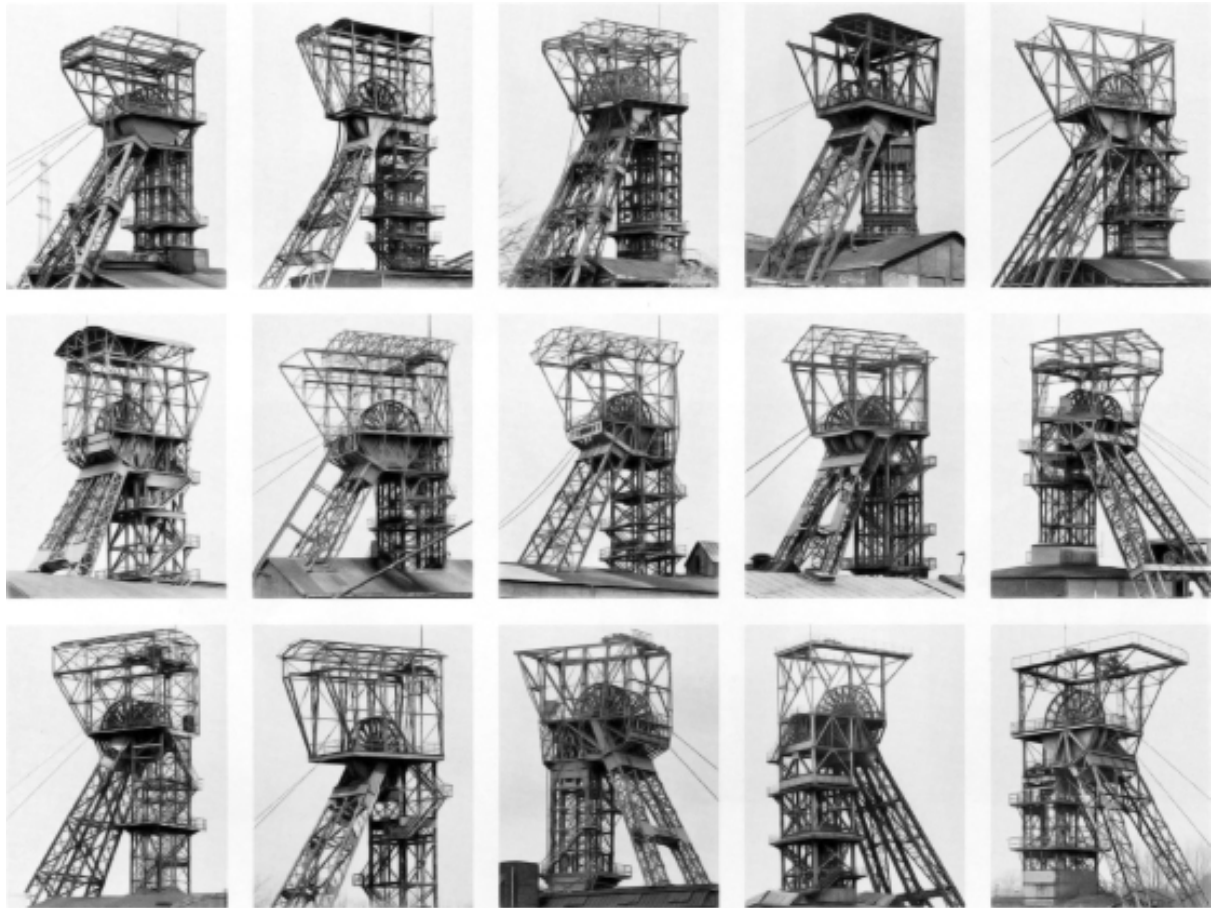
A mãe de Kyle diz em entrevista:
Kyle collects vacuum cleaners, and his collection at one time was well over 200. Our home is filled with vacuums. They are in the basement, bedroom, garage, our two sheds and Kyle's grandma's basement. His passion for vacuums started at a very young age when he received a toy vacuum for his first Christmas.



Q
Sistemática: Coleção
de torradeiras de Jens
Veerbeck. Fonte: Colors
Collector, Winter 2010/2011

Jens diz em entrevista:
*I bought my first toaster at a
flea market in San Francisco, a
typical 1950s chrome monster.
(...) A few weeks later I saw
an old, ugly toaster from the
former German Democratic
Republic (...) I was thrilled
by the contrast between this
fat shiny capitalist US toaster
and this functional, small,
communistic GDR piece of
cheap metal. So I bought it to
place them side-by-side, and
suddenly I had two toasters.*

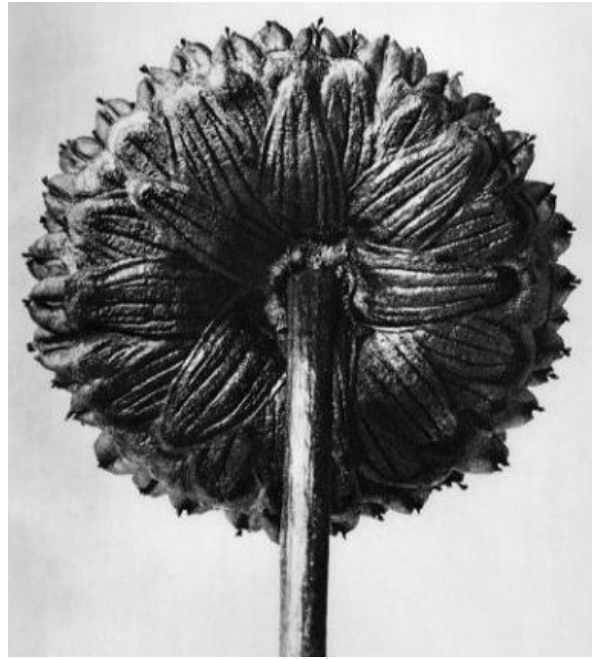
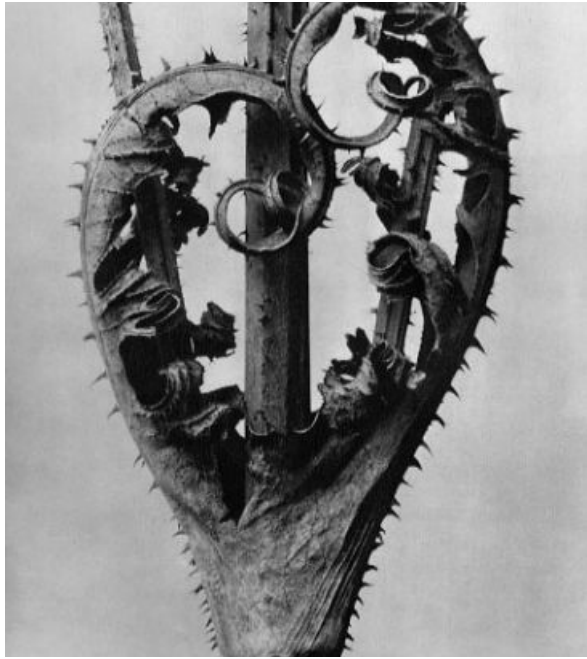




R
Bernd and Hilla Becher
Winding Towers 258
1966-97



S
Karl Blossfeld
Algumas fotografias dos
elementos orgânicos
fotografados



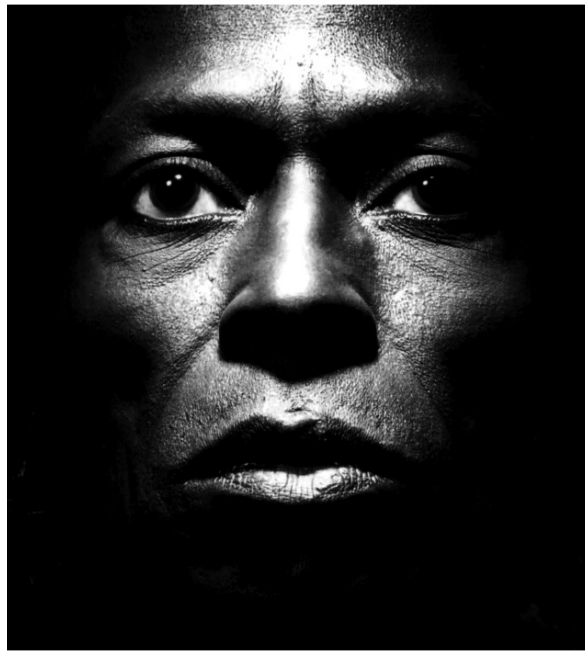
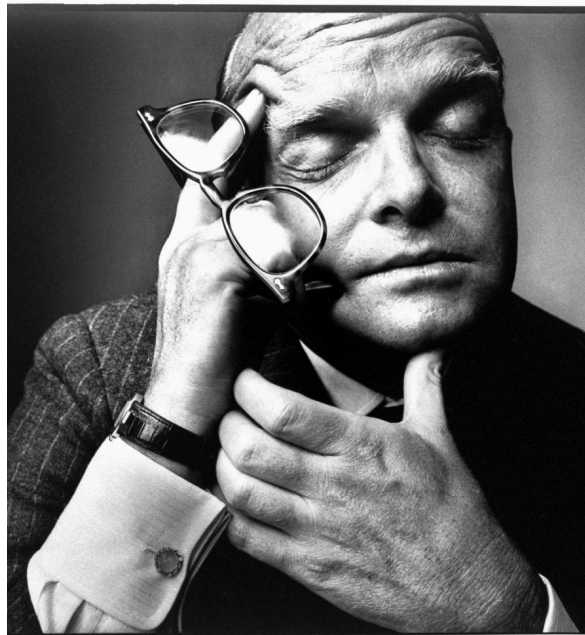
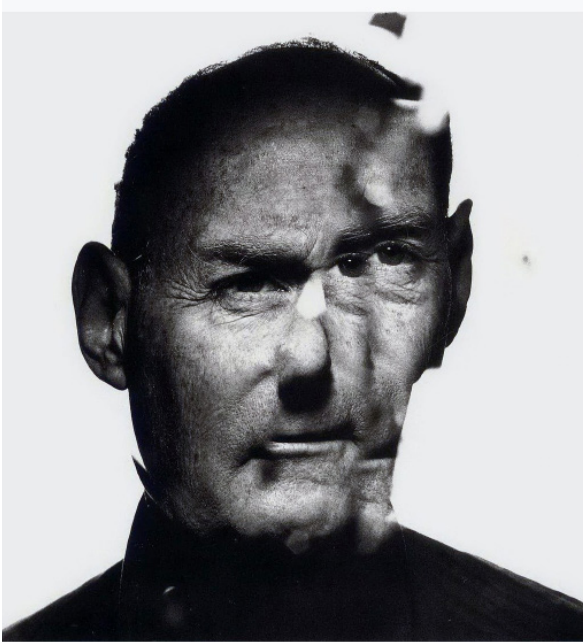


T
August Sander
Apesar de parecerem
retratos avulsos, o que
torna o trabalho de Sander
um exemplo de lista é o seu
título unificador: *Face of our
Time*, mais concretamente
o retrato do povo alemão
seu contemporâneo

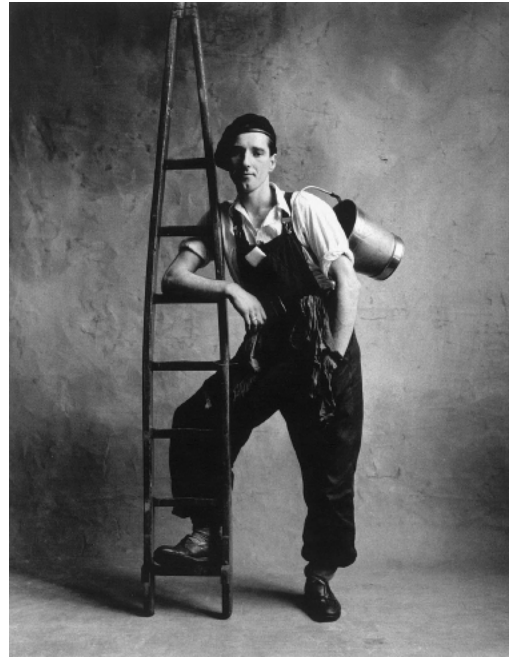


U
Em cima: uma das
fotografias do trabalho
de Diane Arbus ao longo
da sua vida, retratando
marginais e pessoas
diferentes. Ao lado: Diane
Arbus a fotografar.





V.1
Irving Penn
Retratos de pessoas
famosas. Da esquerda
para a direita: Steve Jobs,
Truman Capote, Audrey
Hepburn, e Miles Davies.



V.2
Irving Penn
Da série *Small Trades*



W
Candida Höfer
*Mantova, Teatro
Scientifico Bibiena*
2010

X.1
Andreas Gursky
May Day V
2006







Y.1
Hieronymus Bosch
Garden of Earthly Delights
1503-1515

X.2
Ao lado:
Andreas Gursky
99 cent
1999



Y.2
Giovanni Paolo Pannini
*Picture Gallery with
Views of Modern Rome*
1757

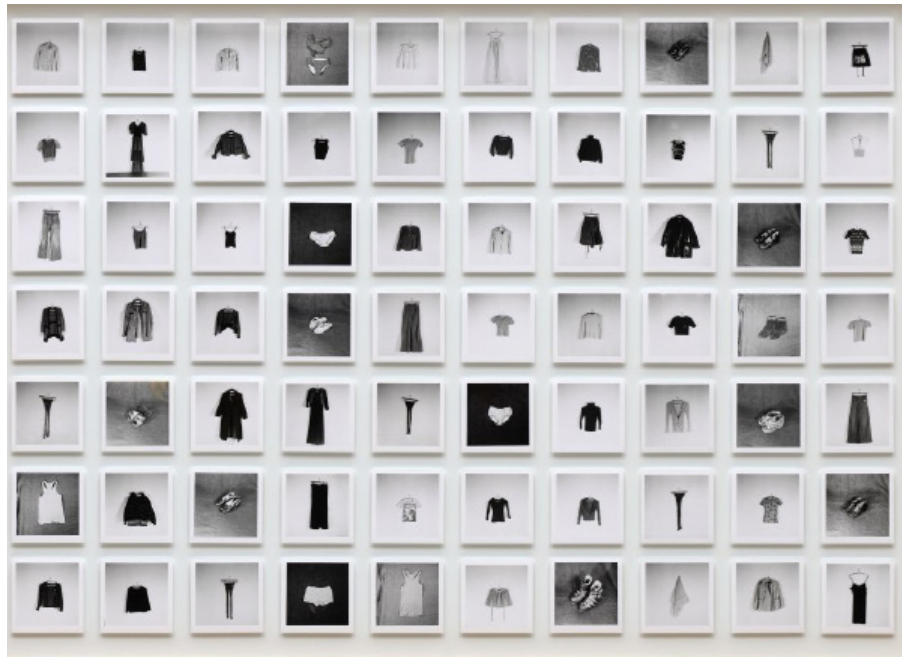


Z.1
Jan Brueghel the Elder
and Peter Paul Rubens
*Allegory of Hearing (da
Série Cinco Sentidos)*
1617-18

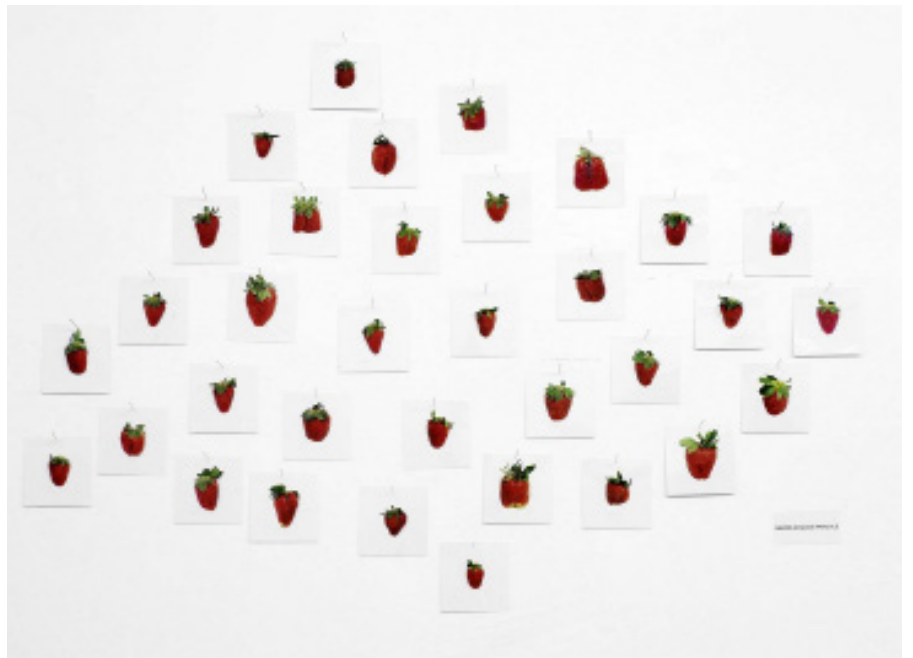


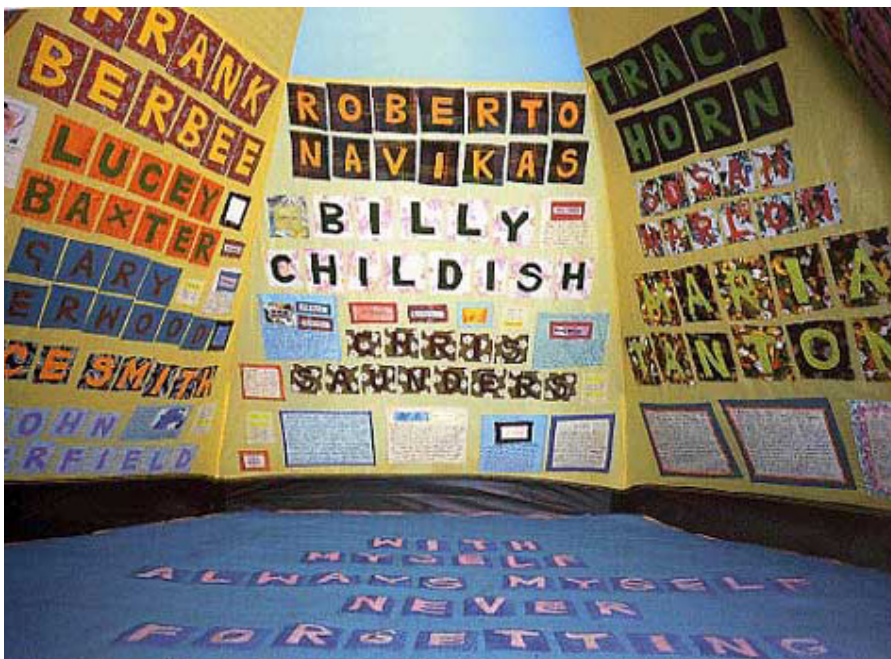
Z.2
Giuseppe Arcimboldo
Vertumnus
1590-1

AA.1
Hans Peter Feldmann
All the clothes of a woman
1973

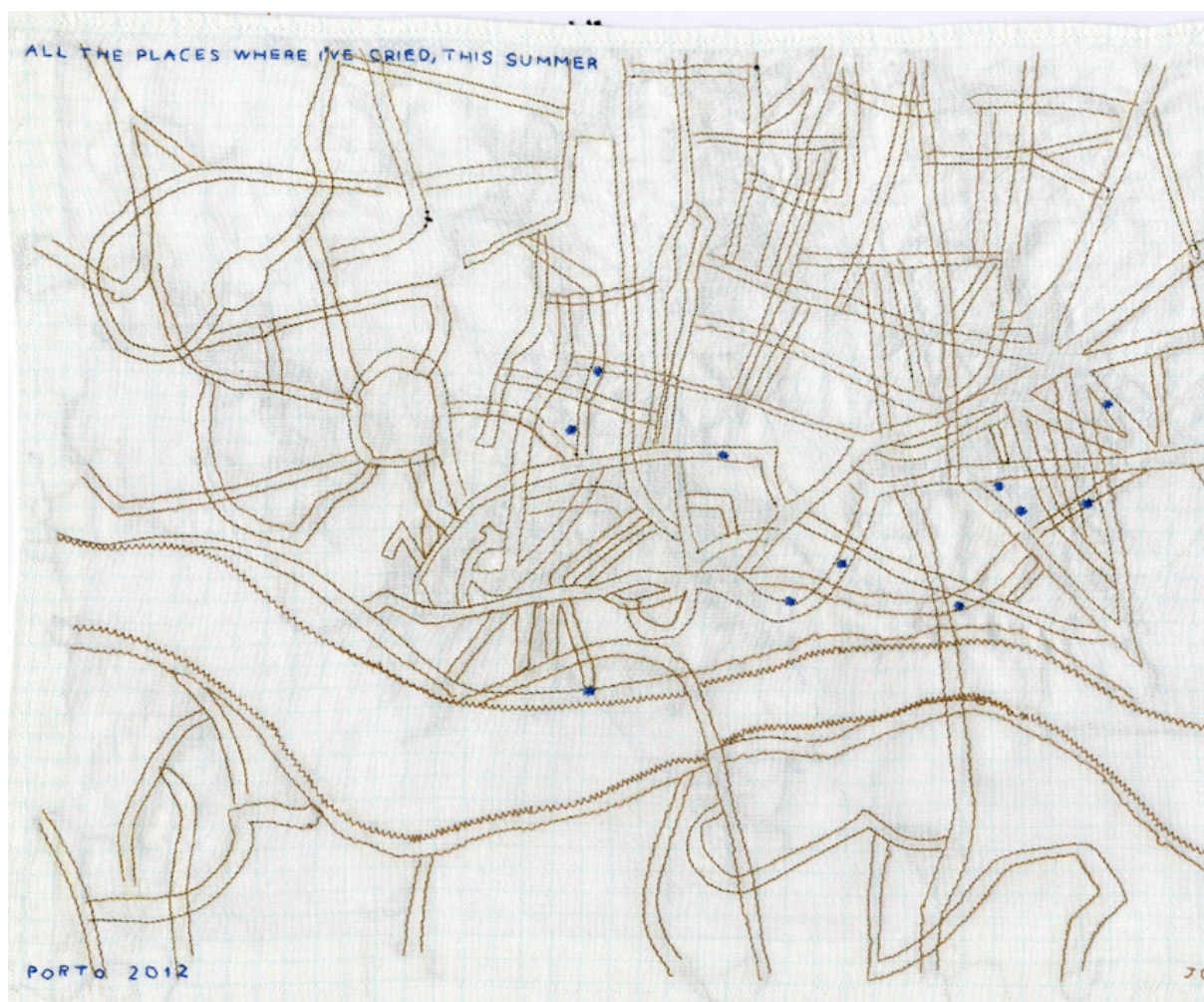


AA.2
Hans Peter Feldmann
One Pound of Strawberries
2007





AB
Tracey Emin
Everyone i have ever slept with
1995



AC
Joana Estrela
*All the places where i've
cried this summer,
Map for the summer of 2012
2012*

any more boring art.
any more boring art.
any more boring art.
any more boring art.
any more boring art.
any more boring art.
any more boring art.
any more boring art.
any more boring art.
any more boring art.
any more boring art.
any more boring art.
any more boring art.
any more boring art.
any more boring art.

TIPS FOR ARTISTS WHO WANT TO SELL

- GENERALLY SPEAKING, PAINTINGS WITH LIGHT COLORS SELL MORE QUICKLY THAN PAINTINGS WITH DARK COLORS.
- SUBJECTS THAT SELL WELL: MADONNA AND CHILD, LANDSCAPES, FLOWER PAINTINGS, STILL LIVES (FREE OF MORBID PROPS --- DEAD BIRDS, ETC.), NUDES, MARINE PICTURES, ABSTRACTS AND SUR-REALISM.
- SUBJECT MATTER IS IMPOR - TANT: IT HAS BEEN SAID THAT PAINTINGS WITH COWS AND HENS IN THEM COLLECT DUST --- WHILE THE SAME PAINTINGS WITH BULLS AND ROOSTERS SELL.

TERMS MOST USEFUL IN DESCRIBING CREATIVE WORKS OF ART:

GIVE VISION	ENJOY	DISCIPLINE
DIRECTION	CHARM	DELICATE
FLAVOR	INFLUENCE	COMMAND ATTENTION
A NEW SLANT	INTEREST	EXALT
FORCE	DELIGHT	DEVELOP
UNIQUENESS	AROUSE	SATISFY
PERMANENCE	COMMUNICATE	BEAUTIFY
INSPIRATION	CULTIVATE	IDENTIFY
A GLOW	NURTURE	INSPIRE
MOTIVATION	PLAN INTELLIGENTLY	ORIGINATE
ENCHANTMENT	DETACH	CREATE
BLEND	TRANSFER	ASSOCIATE
ENLIGHTEN	CHALLENGE	CHERISH
INVIGORATE	ELEVATE	ALTER
ENTHRALL	SATIATE	REVISE
TAKE SERIOUSLY	IMPROVE	CRITICIZE
PRECISE CARE	VALUE	IMPRESS
OUT OF THE ORDINARY	FLAGRANCE	IMPART

AD.1
(página anterior)
John Baldessari
*I will not make any
more boring art*
1971

AD.2
John Baldessari
*Tips for artists who
want to sell*
1966-68

AD.3
John Baldessari
*Terms most useful in
describing works of art*
1966-68

SELF	PORTRAIT
EGO	PORTRAYAL
ONESELF	HEAD
I	PROFILE
I MYSELF	SILHOUETTE
ME	SHADOW FIGURE
NUMBER ONE	MINIATURE
YOURS TRULY	SKETCH
IDENTITY	PICTURE
PERSONALITY	IMAGE
PERSONSHIP	LIKENESS
SELFHOOD	REPRESENTATION
EGOHOOD	CARICATURE
OWENESS	DELINEATION
SELF-IDENTITY	ILLUSTRATION
INNER-SELF	DEPICITION
INNER-MAN	SPITTING-IMAGE
PYSCHE	REFLECTION
SPIRIT	MIRROR
SOUL	SYMBOL
ANIMA	MASK
LIFE FORCE	ICON
BEING	LIFESTUDY

AE.1
Mel Bochner
Self portrait
1966



AE.2
Vito Acconci
Step piece
1970