

Universidades Lusíada

Rainha, Ana

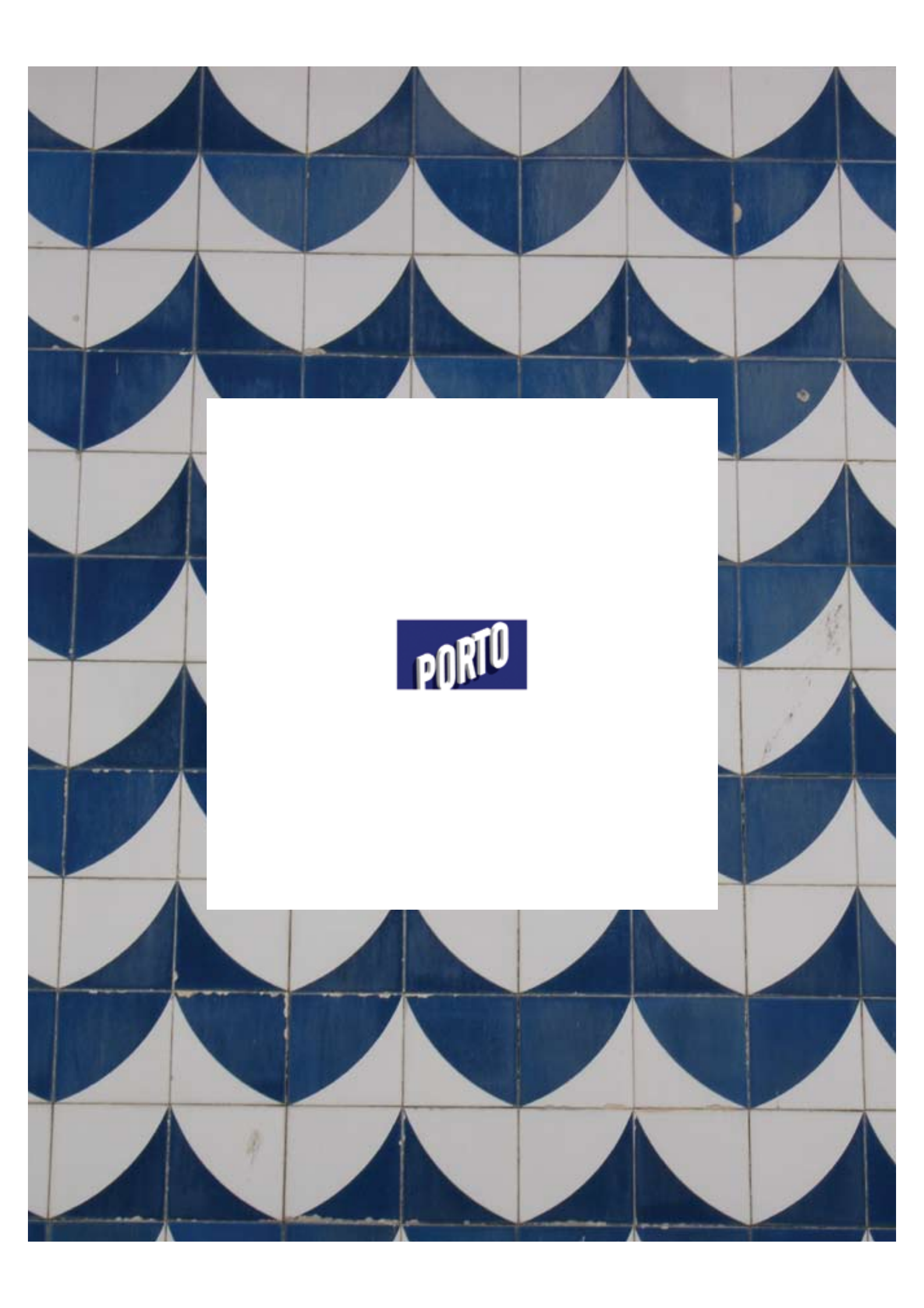
Das artes decorativas ao desenho do design

<http://hdl.handle.net/11067/8455>

Metadados

Data de Publicação	2007
Editor	Universidade Lusíada Editora
Palavras Chave	Artes decorativas - Portugal - Porto, Desenho - Portugal - Porto
Tipo	article
Revisão de Pares	yes
Coleções	[ULL-FAA] ArLíquido, n. 2-4 (2007)

Esta página foi gerada automaticamente em 2026-10-29T21:59:58Z com
informação proveniente do Repositório



PORTO

Das artes decorativas ao desenho do design

Ana Rainha

A natureza deste texto é fornecer elementos para o conhecimento da progressiva consolidação do design no Porto, através da divulgação de acontecimentos, autores e obras, que, de uma forma mais ou menos evidente, marcaram a cidade no século XX. Não existe a pretensão de se fazer um levantamento exaustivo da cultura material, visual e espacial, nem a consequente síntese crítica, pois o levantamento intensivo das artes decorativas e do design em Portugal, mais especificamente no Porto, está ainda por realizar. Não se procede também a grandes referências a movimentos e a autores exteriores, quase sempre demasiado distantes do caso português. Estas remissões apenas serviriam para salientar a distância relativamente ao desenvolvimento programático que o design teve durante este século no resto da Europa e que quase sempre nos chegou como figuração, nunca processo, projecto, ideologia.

Assim, o ensaio possível, dada a extensão do assunto, deve-se sobretudo a conversas tidas com alguns autores e intervenientes das diversas áreas. O texto debruça-se fundamentalmente sobre as artes gráficas, a concepção de interiores e a produção de mobiliário e de objectos associados às alterações que o espaço mental e construído sofreram no Porto do século XX. Esta abordagem privilegia três níveis de reflexão: a construção do gosto, a habitabilidade e o conceito de escola.

Muito ficará por dizer sobre o trabalho realizado anonimamente e sem o protagonismo recente a que o mercado nos habituou no que se refere a obras e autores de design. Contudo, o trabalho desenvolvido pelos autores conotados com a cultura mais elitista foi, sem dúvida, marcante para que a relação

LCSH:
PALAVRAS-CHAVE
Design - História - Porto
(Portugal) - Século 20
Artes Decorativas - Porto
(Portugal) - Século 20

KEYWORDS
Design - History - Porto
(Portugal) - 20th Century
Decorative Arts - Porto
(Portugal) - 20th Century

LCC:
NK1463.A1 R35

com o universo artificial desenhado influenciasse e alterasse a produção, e a cultura visual e espacial no Porto.

Espaço, objectos e equipamentos

Nunca existiu em Portugal uma tradição empresarial forte, nem uma indústria que permita falar de uma cultura de design, se entendermos este como saber sistematizado e integrado numa lógica fabril estandardizada. No limite, o design surge entre nós, tardiamente, ligado às artes decorativas do séc. XIX, reflectindo sempre mimetismos de imagem e influências, mais ou menos superficiais, internacionais. Nunca inventámos. Adaptámos estilisticamente o que nos chegou de fora.

Alguma especificidade vem, com certeza, da tradição rural e da qualidade de uma produção artesanal que se manteve ao longo dos séculos. Este facto decorre da ausência de um desenvolvimento industrial perpetuado pela nostalgia do nacionalismo do Estado Novo. Acrescente-se ainda uma cultura artística pouco desenvolvida, um ensino e uma produção teórica desactualizados – em algumas áreas mesmo inexistente – e que só se consolidarão nas últimas décadas com a integração do design no ensino superior.

O caso portuense, para além destas condicionantes nacionais, evidencia uma especificidade local, que é reflexo de uma sociedade sempre pautada por valores diferentes dos da capital. Se “a burguesia mercantil do Porto privilegiava os aspectos mais práticos da cultura, preferindo a valorização técnica à especulação teórica. As formações superiores de que dispunha a cidade nos fins de Oitocentos traduziam esta preferência para o concreto: a Academia Politécnica, as Escolas Médico-Cirúrgica e de Farmácia, até uma Escola de Belas-Artes na altura mais dinâmica no campo da Arquitectura do que nas Artes Plásticas. A gente abastada também sabia gastar dinheiro com o belo, mas dava em geral a primazia à perfeição da realização artesanal sobre a originalidade conceptual artística” (Serén, 1994), não será arriscado dizer que, apesar da ausência de um saber autónomo e desenvolvido ligado à produção conceptual sistematizada, existia na cidade uma predisposição para práticas ligadas às necessidades vivenciais socialmente relevantes que vai consolidando, desenvolvendo e formando um modo de habitar.

O Porto sempre privilegiou e preservou uma certa austeridade intimista, que revela uma personalidade distinta da dos outros centros urbanos. “ (...) Tal como tinha escondido atrás de fachadas austeras a talha dourada, o salão árabe e os lustres dos seus clubes, o Porto escondeu a *Arte Nova* no interior

das suas residências. Fez o mesmo em 1930 com os azulejos da Estação de S. Bento, cujo contraste interno e externo com a contemporânea Estação do Rossio em Lisboa bem exprime as diferenças entre ambas as cidades nas suas relações com a arte pública. Apenas os lugares declaradamente dedicados ao lazer escapavam à regra.” (Serén, 1994) Apesar deste pudor, sentia-se na cidade um gosto pelas artes a que não é alheia a influência da colónia inglesa e do comércio do vinho do Porto. A compra da colecção de arte de John Allen, em 1850, pelo município e a inauguração do correspondente museu, em 1852, evitando a sua venda a estrangeiros, é disso prova. A subtileza e discrição da cidade revela-se num fazer não cenográfico, que apela à ética do desenho não contingente e ao culto do “ofício” profundamente enraizado na sua tradição urbana.

Se, em 1852, se criaram institutos e escolas industriais em Lisboa e no Porto, estas revelam-se inoperantes na colaboração com a pouca indústria existente, embora o “Centro Artístico Portuense” tenha realizado, em 1881, um plano de curso, que nunca chegou a ser aplicado, “de Desenho e Modelação” através do qual se pretendia responder a algumas das novas necessidades. Por seu lado, as Academias sempre se mostraram relutantes ao desenvolvimento de práticas associadas às artes decorativas, consideradas menores em relação à pintura e à escultura. Mesmo nas categorias profissionais mais tradicionais, como as de engenheiro, arquitecto ou artista, as distâncias eram mantidas, tornando difícil aproximar a função prática e utilitária da função estética.

O gosto dominante no início do século XX – marcado pelo naturalismo nas belas artes e pelos luxos afrancesados nas artes decorativas – afundava-se em revivalismos sucessivos, numa altura em que por toda a Europa é desenvolvida uma clara oposição aos Neos. Sintomática deste gosto é a “Livreria Lello”, desenhada pelo engenheiro Xavier Esteves e inaugurada em 1906. Construída em estilo neo-gótico, representa na fachada um arco abatido e sobre este uma janela tripla, separada por pilastras e encimada por coruchéus, em cujos lados se destacam duas figuras pintadas, da autoria de José Bielman, simbolizando a Arte e a Ciência e comunicando para a rua o culto da história e os valores da memória. No interior, uma ampla sala dá acesso a uma monumental escadaria bifurcada, com balaústres, que conduz ao primeiro andar, de onde se pode observar um vitral que ostenta a divisa *Decus in Labore*.

Desta época até aos anos 20 datam também pequenos equipamentos, coretos, quiosques e urinóis públicos, concebidos com a nova tecnologia do

Livraria Lello e Irmão
 vista da escadaria e
 do vitral da clarabóia
 Rua das Carmelitas, Porto
 1906
 Xavier Esteves



Armazéns Nascimento
 estudo de fachada
 e vista geral
 Rua de Sta. Catarina, Porto
 1914-27
 José Marques da Silva



ferro, que pontuam a cidade, assim como elementos de composição que vão desenhando motivos passadistas em montras de casas comerciais. Na década de 20, é ainda inaugurado o café “Magestic”, decorado pelo arquitecto João Queiroz ao gosto *fin de siècle*.

O arquitecto José Marques da Silva desenha, no início do século, mobiliário historicista para a casa e escritório de Ramos Pinto (Cardoso, 1997). Fiel aos gostos parisienses propõe, em 1914, uma linguagem actualizada através do uso de um novo material, o betão, no desenho dos “Armazéns Nascimento”, que desempenham um importante papel na oferta dos modelos internacionalizados de mobiliário, divulgados nos catálogos estrangeiros e tão ao gosto do público. Esta prática reflecte-se na apropriação superficial do *Art Nouveau* francês, já na origem muito decorativa, apresentada entre nós sem estrutura e fundamentação teórica que sustente os apontamentos que dela são feitos essencialmente em estabelecimentos comerciais – como a “Joalharia Reis Filhos” e “A Brasileira” –, ou, ao nível do azulejo, onde se faz melhor representar.

Numa época em que não existia expressão artística publicitária, o emprego do azulejo nas fachadas das casas comerciais funciona também como suporte de propaganda “podendo dizer-se que a fachada de um estabelecimento comercial é uma das origens dos actuais *outdoors* ou a primeira tentativa de globalizar uma identidade corporativa” (Vasconcelos, 1995). As próprias fábricas de cerâmica empregam-no como anúncio dos seus produtos, como acontecia no depósito da “Fábrica das Devezas”, na Rua José Falcão, em Gaia.

Marcada pelo crescimento dos processos industriais de reprodução mecânica das fábricas de Massarelos, Miragaia, Carvalhido e Devezas e pela adaptação de gosto popular ao nível das fachadas do século XIX, a azulejaria do Porto encontra na *art nouveau* e na depuração *art déco* uma possibilidade decorativa mais do que utilitária. O efeito de volume com motivos naturalistas, característico do primeiro estilo, e a progressiva geometrização e anulação desses efeitos relevados na *art déco*, manifestam-se essencialmente nos interiores das habitações ou em apontamentos ao nível de frisos, frontões e cimalkas dos edifícios.

Com a figura do arquitecto Manuel Marques, assiste-se à simplificação formal radicada na *art déco* de raiz germânica, acompanhada da utilização de novos materiais, permitindo assim uma certa modernização do gosto e do consumo, embora continue a não existir um desenvolvimento industrial que os acompanhe e desenvolva essa renovação.



Manuel Marques, em conjunto com arquitectos mais novos como Rogério de Azevedo, Amoroso Lopes, e José Porto, forma a primeira geração “de compromisso que não de manifesto” (Mendes, 1996) de autores que afirmam o moderno como “sinal mais do que conceito” (Mendes, 1996). Manuel Marques, figura que protagoniza o estilo *art déco* no Porto, é considerado um exímio decorador, dedicando-se também ao desenho de mobiliário e à remodelação de estabelecimentos comerciais. O desenho da “Farmácia Vitália”, em 1932, reflecte através da funcionalidade projectada esses sinais de modernidade. Se já em 1929, com Amoroso Lopes, desenha a “Pastelaria do Bolhão”, onde predomina a decoração estilizada ao gosto francês, em 1934 vai mobilar o “Portobar” com peças dos “Armazéns Nascimento”, utilizando ainda vidros, *néons*, estofos forrados a couro e metais cromados, que produzem, através da geometrização formal, um luxuoso espaço *art déco*.

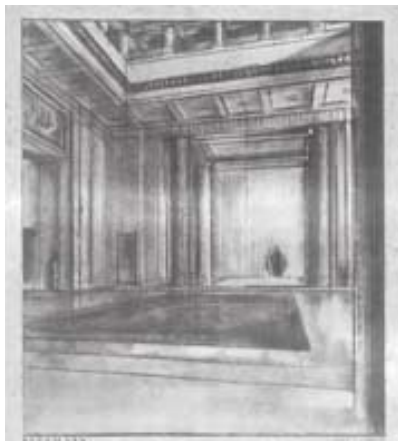
Ao nível dos cafés da cidade, outros casos podem ser referenciados: o “Café Imperial”, desenhado por Ernesto e Camilo Korrodi, inaugurado em 1936, apresenta um interior *déco* revestido de brecha, espelhos, cromados e vitrais de Ricardo Leone alusivos à colheita, transporte e desfrute do café. Em 1938 o arquitecto Januário Godinho desenha, para “A Brasileira”, uma luxuosa sala com relevos, espelhos e mobiliário que criam o novo ambiente *déco*. Como nota José Manuel Fernandes, respira-se no Porto “um ambiente estético entre as *beaux arts* e o *art déco*, na Avenida dos Aliados, com cúpulas e torreões; vejam-se os grandes blocos modernistas do Bolhão (Rua de Fernandes Tomás)

Farmácia Vitália
vista da fachada
Praça da Liberdade, Porto
1932
Manuel Marques

ou da Cedofeita (Rua de Pedro Nunes), cinzentos, pesados e de ondulantes pilastras; ou os pequenos edifícios de lote estreito, com marmoreados (Rua de Mouzinho de Albuquerque), com cerâmicas (Largo de Alberto Pimentel, Rua de Santa Catarina) e de volumes puristas (Rua de Casais Monteiro, Rua de Augusto Rosa e Rua de Lima Júnior). Visitem-se os alegres e ‘gráficos’ equipamentos, luminosos e por vezes decorados em excesso: da Garagem Passos Manuel aos Armazéns Cunhas (passando pelas setas do Rincon Peres, da Rua 31 de Janeiro), [...]; avance-se do edifício comercial Alfredo Moreira da Silva e Filhos (Rua de D. Manuel II) ao Teatro Rivoli, na Praça de D. João I” (Fernandes, 1993).

A modernidade entra lentamente em Portugal e sem conflito vai validando-se, não só por influências estilísticas vindas do exterior que actualizam o gosto – como magazines, viagens ou ecos das exposições internacionais –, por razões económicas, novas normas e hábitos de higiene, mas também pela acumulação experimental. A própria produção industrial modificava-se, aderindo ao novo gosto, utilizando materiais mais “pobres”, mais baratos e fáceis de modelar. O mobiliário hospitalar e de escritório domestica-se, originando a democratização de modelos em tubo metálico, suavizados com superfícies de madeira e estofos de couro, que, no entanto, manifestam “a falta de rigor na execução e de delicadeza no detalhe, a desproporção por vezes evidente, revela a apropriação empírica, de onde está ausente uma verdadeira consciência estética ou ideológica” (Martins, 2000) mas que reflecte uma tentativa de aparelhamento da existência. As metalúrgicas “MIT” de Felgueiras e “ADICO” de Avanca foram, na zona norte do país, as principais responsáveis pelo fabrico deste tipo de mobiliário.

Caso extraordinário, ainda que tardio, do luxo decorativo moderno, é a “Casa de Serralves”. Carlos Alberto Cabral, Conde de Vizela e proprietário do imóvel, visita, em 1925, com o arquitecto Marques da Silva, responsável pelo projecto do edifício, a “Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais de Paris”. A impressão causada pelo espírito *art déco* da mostra, já apontado por Marques da Silva noutros momentos, revela-se em Serralves como a grande referência programática, que se alargará à “Quinta do Mata-Sete”, entretanto adquirida. As viagens frequentes e a cultura desenvolvida do Conde permitir-lhe-ão estabelecer contactos com arquitectos e decoradores, como Charles Siclis e a Casa Ruhlmann, de Paris. Esta última enviará o arquitecto Alfred Porteneuve e desenvolverá propostas ao nível da decoração e do mobiliário de Serralves, que marcarão as soluções arquitectónicas da casa,

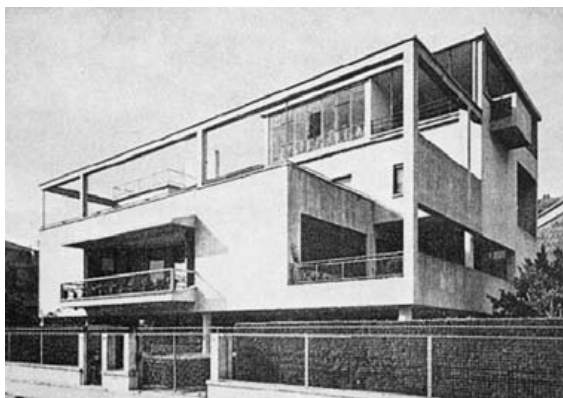


num claro compromisso entre a grande tradição artesanal de luxo e a distinção pretendida pelo Conde relativamente à sociedade portuense. Também as peças de Lalique, Jean Perzel, Edgar Brandt, Jules Leleu e Puiforcat, entre outros, assim como os jardins de Gréber, constituirão o caso único que Serralves é no panorama português.

Outros exemplos, dos finais da década de 30, princípios da de 40, que “confirmam simplificações ou musculações da construção formal” (Mendes, 1996), podem ser encontrados em obras de Arménio Losa, Januário Godinho e Alfredo Viana de Lima, nomeadamente na “Casa Honório Lima” deste último. A preocupação destes autores com a paisagem urbana, evidencia já “propósitos para um outro viver e que não apenas de alguns” (Mendes, 1996) aproximando-os da perspectiva socializante do moderno.

Em 1933, Oliveira Salazar cria o “Secretariado de Propaganda Nacional” (SPN, futuramente re-intitulado “Serviço Nacional de Informação”) com o intuito de promover a identidade nacional, representada à luz de um país que se queria rural e promotor de valores como Deus, Pátria, Autoridade, Família e Trabalho. Dirigido por António Ferro, o SPN – cuja equipa é formada por Fred Kradolfer, Tomás de Melo, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Emmerico Nunes, Estrela Faria, José Rocha, Paulo Ferreira e Eduardo Anahory – desenvolveu, à margem da indústria, uma estética ligada ao modernismo de expressão nacionalista, que atingiu o seu apogeu nos pavilhões portugueses das exposições internacionais de 1937 e 1939 e no carácter

Casa de Serralves
perspectiva do hall
e vista da sala de jantar
Rua de Serralves, Porto
1925-40's
José Marques da Silva,
Charles Siclis
e Casa Ruhlmann



cenográfico da “Exposição do Mundo Português”, de 1940. Em adequação ao espírito colonial do Estado Novo e à sua “política do espírito”, mas também ao interesse que a arte negra suscitava nos modernos, realiza-se em 1934, no Palácio de Cristal, a “I Exposição Colonial Portuguesa”.

A “Exposição do Mundo Português” será, no entanto, “um ponto de chegada e não de partida – como o futuro o demonstrará. Nesta realização acabam, até cronologicamente, os anos 30 da arte portuguesa e o modernismo que neles se completara, através da acção do SPN/SNI.” (França, 1991). Observar-se-á, nos anos 40, “uma involução do espírito moderno” (França, 1991) agenciada nos motivos folclóricos e historicistas, que terão em Raul Lino um dos seus mais nostálgicos defensores.

A acção do Estado Novo não se impõe com a mesma facilidade no Porto, onde são geralmente os particulares pertencentes à média burguesia, e não o Estado, que dinamizam a arquitectura. Podemos contudo encontrar traços de algum nacionalismo regionalista em Januário Godinho e Rogério de Azevedo.

Esta independência não é alheia à distância do centro do poder, assim como à influência de Carlos Ramos, professor na Escola de Belas-Artes a partir de 1940 e seu director em 1952, que possibilitou um certo espírito de subversão convertido eficazmente em carácter criativo e experimental. O “debate moderno e regional” protagonizado, no Porto, por Carlos Ramos que – com Fernando Távora, Mário Bonito, Viana de Lima e José Carlos Loureiro, entre outros – defende, como acontecia um pouco por todo o lado, um “enraizamento na realidade social e cultural da Cidade e do País”. Esta geração vai apostar na relação com o sítio e na qualificação do espaço interior, não só ao nível da sua organização, mas também ao nível do desenho de mobiliário e

Casa Honório de Lima
vista do exterior e
planta do primeiro piso
Rua Honório de Lima, Porto
1939-40 (demolida 1971)
Alfredo Viana de Lima



Casa de habitação unifamiliar
vistas do exterior e interior
Rua do Amial, Porto
1950-51
Celestino de Castro

Casa de férias
vistas do exterior e interior
Ofir
1956-58
Fernando Távora

Casa de Chá da Boa Nova
vista da entrada
Leça da Palmeira
1956-63
Álvaro Siza Vieira



de equipamento, conceptualizando e experienciando novas formas de habitar. A abordagem global do projecto marca uma nova maneira de entender a vivência do espaço, evidente no bairro “O Lar Familiar”, de Mário Bonito, na habitação unifamiliar na rua do Amial, de Celestino de Castro, ou nos edifícios que densificam o centro da cidade como o bloco “DKW” de Arménio Losa e Cassiano Barbosa ou no edifício “Parnaso”, de J. C. Loureiro, na “Casa de Férias em Ofir”, de Fernando Távora e na “Casa de Chá” da Boa Nova, de Siza Vieira, estas duas datadas de 1956 e que anunciam as preocupações que virão a ser publicadas, em 1961, no “Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa”.

A “Casa de Férias de Ofir”, marcada pelo encontro entre modernidade e tradição, “compõe” essa nova ideia de habitar, informal mas funcional, aceitando a noção de *living room* através da libertação dos espaços, tradicionalmente demasiado definidos; mantém, no entanto, a privacidade na zona dos quartos e a especialização dos espaços de serviço. O mobiliário também foi em grande parte desenhado por Távora, numa clara preocupação de tudo projectar e integrar.

A “Casa de Chá” é um “objecto” que interpreta os valores naturais do sítio e cujo interior desenhado racionalmente “manifesta a compreensão clara de que uma área pública de lazer é sempre, na época moderna, uma área de relativa distração e indefinição das formas ou limites” (Gomes, 1999). A preocupação no desenho das madeiras e da luz é também levada ao pormenor no mobiliário concebido para o espaço.

Em ambos os casos encontramos o desejo de intervenção topológica, contextual, marcada pela circunstância, que entende o habitar como a disponibilidade para o vivenciar experienciado e o reconhecer das transformações.

Nos anos 40 e 50, o azulejo acompanha também a arquitectura moderna. José Carlos Loureiro, na tese de formatura de 1962, defende a sua reutilização, salientando a possibilidade de uma abordagem funcional, que decorre do aproveitamento da sua natureza prática, económica e decorativa. O arquitecto destaca também as noções de módulo e de padrão na criação de um desenho geometrizarante ou de carácter mais orgânico através de simples combinatórias de um mesmo elemento. Distanciando-se da figuração e da narrativa, J. C. Loureiro produz uma linguagem que permite a integração do azulejo na arquitectura moderna, como é evidente nos projectos desenvolvidos com o arquitecto Pádua Ramos para os edifícios da Rua da Alegria, em 1962, ou para a Rua Faria Guimarães, em 1970. Pode mesmo afirmar-se



Painéis de azulejos
Rua da Alegria, Porto
1962
José Carlos Loureiro

que “Do mesmo modo, que o revestimento das fachadas no séc. XIX parecia indicar uma democratização da qualidade estética do quotidiano, também o uso do padrão parece indicar uma democratização do gosto criador, acessível, pela extensão das combinatórias, a qualquer indivíduo.” (Henriques, 1998). Siza Vieira virá também a utilizar o azulejo, mas sem esse desenho padronizado, antes privilegiando as potencialidades que o carácter irregular de uma produção artesanal permite ao nível da reflexão da luz.

Decorrente da euforia provocada pelo “Inquérito”, surgem, nos anos 60, nas diversas regiões do país, comportamentos arquitectónicos diferentes que evidenciam a distinção já existente entre a arquitectura de Lisboa e a designada “Escola do Porto”.

Baseada na racionalidade do desenho moderno e atenta à evolução do gosto e à individualidade do autor, a “Escola do Porto” pratica a integração do design na arquitectura, desenvolvendo no desenho de mobiliário e de equipamento as mesmas preocupações e poéticas. Esta prática, sem repercussão na indústria, foi uma espécie de território marginal decorrente da necessidade e só se autonomizará nas primeiras experiências, em Lisboa, assentes nos princípios modernistas do pintor Frederico George e nas experiências pedagógicas do arquitecto Conceição e Silva, concretizadas por Daciano Costa e Sena da Silva nos anos 60.

As especificidades da “Escola do Porto” afirmam-se também no envolvimento com um lado artesanal profundamente enraizado na cultura portuguesa, que condiciona a produção do mobiliário e dos equipamentos. Este aspecto artesanal contribui para uma tradição de fabrico de mobiliário em madeira, que se desenvolve devido não só à acção dos arquitectos, mas também ao facto de termos tido uma situação privilegiada com as antigas colónias, que veio a favorecer o emprego deste material. Esta tradição que forma a cultura material portuguesa não foi, no entanto, suficiente para produzir e naturalizar uma prática projectual e uma linguagem capaz de se autonomizar, como sucedeu no norte da Europa.

Álvaro Siza Vieira, através de uma economia expressiva, que se quer desmaterialização formal e não minimalismo, desenvolve, pelo desenho, objectos essenciais, que não se concebem como soluções, mas antes como presenças subtis que exprimem “uma disponibilidade para qualquer relação”, como é o caso do candeeiro de pé “Flamingo” ou de mesa “Fil”.

A discrição destas presenças imperceptíveis permite a diversidade de ambiências e uma intemporalidade que resiste inteligentemente aos fenómenos



efémeros do consumo nas décadas de 80 e de 90. Na universalidade dos arquétipos, evidenciada na cadeira “C1”, Siza cria singularidades que, através de uma linguagem feita de assimetrias – como no espelho “Álvaro” de 1975 ou na mesa “Uniform” já de 2000 –, apelam para a realocação ética dos objectos e dos espaços.

As manifestações constantes ao nível do desenho que encontramos na “Escola do Porto”, materializam-se também no mobiliário de Alcino Soutinho e mais desconstrutivamente na mesa consola “MT” e no móvel bar “VACO”, de Pedro Ramalho.

Gerações posteriores, igualmente herdeiras desta poética do despojamento, em que figuram Adalberto Dias e Eduardo Souto de Moura – mesa “Replay” e candeeiro “Piu-Piu 2”, ambos de 1988, ou os interiores estruturalistas concebidos, já nos anos 90, para as “Lojas Rui Alberto”, que conjugam rigor sensual com sofisticação racional – recorrem à forma mínima e à diversidade dos materiais. Essa abordagem culmina no mobiliário requintadamente desenhado por Isabel Furtado e João Pedro Serôdio, ou no minimalismo de José Manuel Carvalho Araújo (1961), na linha “Arpa”, e de Pedro Mendes (1966), no espelho “S1”.

O fim do isolamento do país, com a revolução de Abril de 74, e a crescente consciencialização da importância do design, motivada pelas “Exposições de Design Português”, realizadas em Lisboa, no início dos anos 70 e pela “Exposição Design & Circunstância”, em 1982, permite – graças a empresas com longa tradição no campo da iluminação e do mobiliário, como a “Candeeiros Lino”, a “Oswaldo Matos” ou a “FAGO” – a autonomização

*Loja de Molduras
Rui Alberto 3
vista do interior
Vila Nova de Gaia
1996*

Eduardo Souto Moura

*Cómoda 1
madeira de sicomoro
e ponga-ponga
1999*

João Pedro Serôdio
e Isabel Furtado

progressiva em pequenas séries destes objectos assinados por arquitectos.

No fim dos anos 80, a galeria de arte “Vantag” propõe-se promover esteticamente o *Viver Português*, através da edição e exposição de objectos de pequena série ou objectos únicos de produção semi-industrial e nalguns casos artesanal, desenhados por autores portugueses. Numa série de exposições intituladas “Design Português”, iniciadas em 89, a “Vantag” apresenta continuamente peças de diversos criadores, destacando-se Ana Campos, Adalberto Dias, Alcino Soutinho, Álvaro Siza Vieira, Eduardo Souto de Moura, Fernando Távora, Filipe Alarcão, José Mário Santos, Margarida Grácio Nunes, Paulo Vale, Pedro Ramalho e Pedro Silva Dias.

Exibindo autores menos comprometidos com o lado utilitário e industrial do design, a “Vantag” recupera a tradição artística e artesanal numa época em que os discursos do design e da arte se cruzam e apontam novas perspectivas de linguagem e novas possibilidades de expressão. Simultaneamente, comercializa produtos de autores internacionais, permitindo ao público o contacto com uma realidade do design à época pouco acessível e pouco reconhecida.

Ainda no campo da edição, a “DDI, Difusão Internacional de Design”, a loja “Elementar” e a “Carvalho, Baptista & C^a, Lda.”, embora com filosofias diferentes, asseguram a partir do Porto, a produção e divulgação de autores portugueses dentro e fora do país.

A entrada na Comunidade Europeia, o acesso facilitado à informação e a crescente valorização da moda e dos bens de consumo faz dos anos 80 e 90 os responsáveis pelo fixar do design em Portugal. O surgimento das licenciaturas em design de equipamento permite a progressiva integração de jovens designers nas empresas e marca em definitivo a autonomização do design, evidente nas exposições “Design Lisboa’94” e “Espaço Design 94”, no Porto.

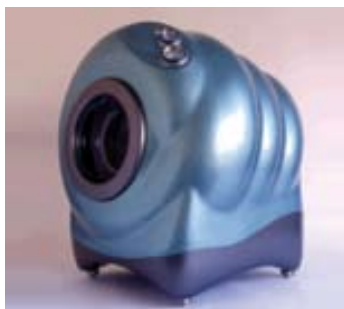
A “Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos” (ESAD) vem, nos finais da década de 80, suprir a inexistência de cursos de Design de Equipamento e de Design de Interiores e Mobiliário na região do Porto, possibilitando o contacto e o desenvolvimento da cultura do design, nomeadamente através dos diversos seminários que realiza. Já em 1992, conclui-se a primeira “Pós-graduação em Design de Equipamento e Produtos na Universidade do Porto” (IDUP), dinamizada e coordenada pelo pintor Joaquim Vieira, que estará na origem dos primeiros Mestrados realizados em Portugal, por iniciativa da FAUP, na área do design.



Panda
torneira monocomando
Cifial
1997
Carlos Aguiar

Idealplus
panela de pressão
Neli Utilidades Domésticas
1996
Ricardo Vieira de Melo

Wetbox
protótipo para linha de
electrodomésticos amigáveis
LG Electronics Design
Competition- Homeboxes
1999
Rui Pedro Freire,
José Luís Ferreira,
José Luís Simões



Se as primeiras e parcas experiências ao nível da indústria se realizaram através de uma abordagem empírica, sem programa e sem objectivos, também é certo que evoluíram recentemente para estratégias de design global, decorrentes de novas exigências de mercado, que, nos finais dos anos 90, se aproximam de conceitos mais envolvidos socialmente e com preocupações menos elitistas.

Não será estranho que um dos casos de maior sucesso dessa visão de design global seja protagonizado por Carlos Aguiar – “eD, Escritório de Design” –, engenheiro mecânico de formação e que, na sequência da pós-graduação em Design de Equipamentos e Produtos do IDUP, desenvolve para a “Adira” projectos de maquinaria hidráulica de corte e conformação de chapa, assim como a nova imagem corporativa da empresa. Em 93, a pedido da “Sonae Indústria”, utiliza o mesmo tipo de abordagem na reformulação de toda a estratégia de design da “Poliface SA”. A colaboração com a “CIFIAL”, iniciada logo após a frequência do IDUP e continuada através de inúmeros projectos de design industrial, resultou na selecção da torneira “Panda”, em 1998, para integrar a exposição do “*Chicago Athenaeum – The Museum of Architecture and Design*”.

O final do século define para a prática do design o pluralismo de linguagens e conceitos, a diversidade de discursos e a multiplicidade de abordagens. Sublinhe-se, no entanto, uma aproximação a valores que recuperam preocupações dos primeiros modernos, tais como questões económicas, sociais, políticas e culturais, hoje necessariamente determinadas pelo desenvolvimento sustentável. Os produtos desenhados por Ricardo Vieira de Melo, arquitecto e designer, revelam essas determinações, nomeadamente na tampa especial “Ovni”, desenhada posteriormente à panela de pressão “Idealplus”, que evita a duplicação de produtos no espaço doméstico e apresenta níveis superiores de segurança e de poupança de energia. Também o veículo de baixo consumo “Ícaro”, 1º prémio de design da prova “Shell EcoMarathon 1998”, em França, projectado pela ESAD em colaboração com a Universidade de Aveiro, se propõe responder a uma nova qualidade ambiental exigida pelos recentes padrões de consumo. A equipa, formada pelos designers Rui Pedro Freire, José Luís Ferreira e pelo engenheiro José Oliveira Simões, foi ainda distinguida com uma menção honrosa no concurso “1999 LG Electronics Design Competition”, com o projecto de uma linha de electrodomésticos amigáveis, “Homeboxes-Wetbox, Hotbox, Coolbox e Controlbox”.



Essa prática sustentável do design reflecte-se no empenho em trazer ao Edifício da Alfândega do Porto, em Abril de 2000, a exposição *“Re(f)use”*. Propriedade da empresa holandesa *“CulturalConnections”* e, numa organização conjunta do “Centro Português de Design”, da “Faculdade de Psicologia e Ciências de Educação da Universidade do Porto” e de Rui Leal, engenheiro de ambiente e designer, a exposição teve o mérito de mostrar diversos tipos de produtos, equipamentos e estratégias, que minimizam os impactos negativos no ambiente, provocados pela sua produção e utilização.

Miguel Flor – um dos designers convidados a integrar a *“Re(f)use”*, onde apresentou uma peça de vestuário feita de desperdícios têxteis – integra as preocupações ecológicas nas suas criações, ilustrando assim o crescente desenvolvimento criativo que também o design de moda conheceu recentemente em Portugal. Baseado num rigoroso experimentalismo, divide a sua actividade entre peças de vestuário de uma “normalidade radical” e a criação de propostas mais cenográficas, como as que apresentou na “Bienal da Maia” ou na “Experimenta design”, ambas de 1999.

O desenvolvimento da criação de moda, fenómeno alicerçado no pioneirismo de Ana Salazar, é reforçado ainda, nos anos 80, com a criação de escolas ligadas ao sector têxtil. No Porto, o “Centro de Formação Profissional da Indústria Têxtil” (CITEX), a “Academia de Moda” e a “Escola de Moda” vêm acrescentar, já na década de 90, aos nomes feitos de experiência profissional, como Manuela Tojal e Olga Rêgo, os de Anabela Baldaque, Nuno Gama, Katty Xiomara, Miguel Vieira, Luís Buchinho, Júlio Torcato, Maria Gambina, Miguel Flor, Osvaldo Martins e a dupla Paulo Cravo/Nuno Baltazar. A nova

Walking wasted
casaco/tapete em
desperdícios de algodão
policromados
1999
Miguel Flor

dinâmica ao nível da criação de moda, evidente em eventos como o “Portugal Fashion”, organizado pela ANJE e o “Porto Moda”, pela Culturporto, impulsiona também o universo da nova joalharia. Ana Fernandes, Ana Campos, Maria João Oliveira e Paula Cabral afirmam-na plasticamente através de novas formas e materiais, por vezes efémeros, subvertendo a imagem tradicional da jóia como objecto precioso e elitista e alargando os seus conceitos a outras áreas artísticas. Por outro lado, os cursos de Design de Joalharia da ESAD – que organiza regularmente *workshops* e conferências em torno da jóia contemporânea – e do “Centro de Joalharia do Porto” criam a possibilidade de afirmação de uma nova geração de joalheiros, como Ana Andrade, Inês Sobreira, Joana Caldeira, Liliana Guerreiro, Marina Meireles e Pedro Sequeira.

Artes gráficas e comunicação

Se o gosto em Portugal era marcado, no início do século XX, pela cultura francesa e os empresários se limitavam, na maioria dos casos, à imitação não programática, mas superficial, desses modelos – assim como à ignorância total das novas formas de comunicação de produtos, que se desenvolviam nas grandes metrópoles –, excepções há que evidenciam um carácter comercial mais informado. É o caso de Adriano Ramos Pinto, que na sua empresa de vinho do Porto, fundada em 1880, dedica especial atenção à rotulagem, embalagem e promoção do produto. Não satisfeito com os cartazes anónimos de produção nacional, que marcaram as primeiras décadas da casa, Ramos Pinto afirma-se na encomenda a artistas estrangeiros, como Matteo da Angelo Rossotti, Leonetto Cappiello, Leopoldo Metlicovitz e René Vincent. Rossotti serve os intentos do empresário dignificando o produto pela associação à *pintura de história* e cria toda a imagem do negócio num cartaz em que figura o próprio Ramos Pinto. Ao encenar produtor, produto e consumidor, o artista define o discurso e o *leitmotiv* das próximas imagens promocionais.

Metlicovitz desenvolve dois cartazes onde a figuração realista ao nível da representação, associada a uma carga simbólica que sintetiza as qualidades do produto, constrói um imaginário promocional de uma qualidade técnica rara entre nós.

Influenciado por Chéret e por Lautrec, o cartazista Loretto Cappiello, o mais reconhecido dos artistas convidados a desenvolver trabalho para a “Ramos Pinto”, utiliza, no primeiro cartaz datado dos anos 10, uma linguagem próxima da caricatura e da banda desenhada, de que se afasta, no segundo trabalho, mais esquematizado e de informação sintética. Realizado em 1926,



este segundo cartaz denota, no entanto, um gosto afrancesado fora de época para uma Europa onde a estética da máquina é já uma realidade.

É, contudo, René Vincent que vai criar o cartaz ainda hoje associado à imagem veiculada pela identidade da casa “Ramos Pinto”, nele sintetizando o gosto *Belle Époque* característico dos seus trabalhos.

Adriano Ramos Pinto encomendará também imagens a alguns artistas portugueses, como Roque Gameiro e António Carneiro, que nunca servirão como produtos promocionais, por não terem a qualidade comunicativa por ele exigida, limitando-se apenas a enriquecer a sua “galeria”.

Se Ramos Pinto construiu uma imagem dos vinhos do Porto, também a casa “Sandeman” produziu uma imagética que promove até hoje a cidade. Apesar do carácter ibérico, não estritamente associado ao vinho do Porto, a “Sandeman”, através da figura do *Sandeman Don*, criada em 1928 por Georges Massiot Brown, consolidou toda uma iconografia relativa a este produto.

Para além destes exemplos, a influência das artes gráficas na sociedade do início do século vai sobretudo sentir-se na ilustração, que utiliza profusamente a linguagem dos cartazes e da publicidade, planificada ao nível da cor e da perspectiva. A nova figuração estilizada, longilínea e sensual é mais uma vez a expressão de um ideal que não tinha correspondência no nosso quotidiano. Paralelamente ao novo gosto, a ilustração vai desenvolver toda uma área incipiente das artes gráficas através da associação de linguagens pouco utilizadas em simultâneo, como a fotografia e o desenho, e contribui também para que se instale a consciência da necessidade de um profissional responsável pelo grafismo de livros, jornais e revistas.

O vinho do Porto...
cartaz (impressão litográfica)
Adriano Ramos Pinto
1910's
Matteo da Angelo Rossotti

Os magazines dos anos 30, onde a ilustração era assumida com grande legitimidade, foram o lugar privilegiado para comunicar a estética do tempo, nomeadamente na *Ilustração Portuguesa*, na *ABC*, na *A Contemporânea* e na *Civilização*. O espírito de síntese e a economia de meios utilizados tornaram-na uma expressão fortemente conotada com a modernidade, ainda que por estes anos a fotografia, com carácter documental, fosse ocupar o lugar da colaboração artística, só retomada nos anos 90.

Já em 1915, no “Salão do Jardim Passos Manuel” no Porto, as artes gráficas apontavam para outros caminhos visíveis na nova secção de cartazes da “Exposição de Humoristas e Modernistas”. Com cartaz feito pelo escultor António de Azevedo, a mostra contava com artistas lisboetas – como Cristiano Cruz, Almada Negreiros, Stuart Carvalhais, Jorge Barradas, José Pacheco – e portuenses – Armando de Basto, João Peralta, Balha e Melo e Abel Salazar (França, 1991).

Se em Lisboa, a modernidade era representada por Stuart de Carvalhais, Almada, António Soares, Jorge Barradas, Bernardo Marques, Carlos Botelho e Fred Kradolfer, no Porto surgiram iniciativas que evidenciavam quer esta influência lisboeta, quer a modernidade que se sentia na Escola de Belas Artes do Porto dos anos 40, cultivada pelas figuras de Carlos Ramos e Dórdio Gomes. Esta situação é evidente na “Exposição dos Independentes”, em 1943, levada avante por Fernando Lanhas.

Os anos 50 apresentam-se como a década de profissionalização das artes gráficas solicitada pelas necessidades do mercado, embora esta actividade continuasse a ser executada por artistas, geralmente pintores, que a desenvolviam como segunda profissão. É o caso de Armando Alves, que chega ao Porto em 1954 para ingressar no curso de Pintura da ESBAP. Durante os anos escolares começa a interessar-se pelas artes gráficas. Nessa altura, segundo o artista, sentia-se um vazio completo nesta área, apesar de, em Lisboa, ter existido já uma prática das artes gráficas ligada sobretudo às empresas de publicidade e a alguns artistas de renome, como Sebastião Rodrigues e Cipriano Dourado.

Na época, a Escola de Belas Artes, dirigida por Carlos Ramos, desenvolvia anualmente as denominadas mostras extra-escolares, para além das exposições magnas, onde os alunos podiam apresentar o trabalho por eles desenvolvido fora da instituição. Já nessa altura, Armando Alves se encarregava de criar os catálogos e os cartazes dessas exposições, procurando adquirir não só conhecimentos específicos da linguagem gráfica, mas sobretudo



desenvolver contactos com litografias e tipografias, como a “Litografia do Bolhão”, a “Tipografia Arcanjo e Ribeiro” e a “Litografia Invicta” do pintor Amândio Silva, uma das primeiras pessoas a dedicar-se às artes gráficas na cidade.

Como assistente da ESBAP, Armando Alves sugere à direcção da escola a criação, no âmbito da disciplina de Pintura Decorativa, de experiências próximas do design gráfico, nomeadamente através da arte do cartaz, onde a utilização do texto era mínima e, na ausência de meios de reprodução fotográfica, as maquetas eram executadas recorrendo aos meios tradicionais da Pintura. São estas experiências que desenvolvem o interesse disciplinar da Escola pelas artes gráficas. Para superar a ausência de cultura visual relativa ao design, utilizavam-se algumas revistas estrangeiras, suportes para análise e discussão com os alunos, como pretexto para a execução de pequenas peças gráficas.

De salientar ainda, no percurso deste autor, uma exposição, inteiramente dedicada ao seu trabalho como artista gráfico. Realizada em 65, na Escola Superior de Belas Artes, constituiu um acontecimento de excepção para a época.

A Vontade Popular
cartaz (impressão offset)
MDP-CDE
1974
Armando Alves

O pintor Dario Alves entra, em 1959, para o Curso de Pintura da ESBAP e

é através da disciplina leccionada por Armando Alves que se aproxima da linguagem das artes gráficas. Na sequência deste primeiro contacto, Dario Alves desenvolve o trabalho de artista gráfico em vários ateliers e empresas, nomeadamente no “estúdio Atena” – a convite do pintor Domingos Pinho –, na “Simão e Guimarães, Filhos, Lda.”, e na “Ambar”, onde faz ilustração e paginação de livros escolares geralmente executadas pelos próprios tipógrafos ou por alunos finalistas da Escola Soares dos Reis. A actividade paralela de pintor e de artista gráfico permite-lhe desenvolver quer um gosto pela recuperação erudita da linguagem do dia-a-dia, quer um certo virtuosismo pictórico, que utiliza o preciosismo da arte final exigido pelas empresas gráficas.

Armando Alves abandonará a Escola, em 1968, na sequência de um convite de Cruz Santos, para colaborar com a “Inova Editora”. O pintor dedica-se a tempo inteiro às artes gráficas, sendo praticamente o único a desenvolver esta actividade, à época, na cidade. Pode mesmo afirmar-se que o trabalho desenvolvido na “Inova Editora” foi ao tempo uma *escola de design* para o Porto, que se prolongará mais tarde, com menor dimensão, na “Oiro do Dia”, do mesmo proprietário.

Se é recorrente a afirmação de que não existem características autónomas do grafismo português, nem mesmo durante o Estado Novo, no entanto, não podem deixar de assinalar-se os nomes de Sebastião Rodrigues, em Lisboa e Armando Alves, no Porto, como figuras singulares das artes gráficas dos anos 60/70.

É com João Machado que encontramos de novo uma figura marcante no panorama do design portuense. Escultor de formação, este autor vai desenvolver um vocabulário gráfico apoiado não só na simplificação formal da escultura geométrica e na imagem de índole nacionalista do Estado Novo, mas também no imaginário apreendido na “Litografia do Bolhão”, propriedade de Raul de Caldevilla, que ocupou um espaço único no desenvolvimento das artes gráficas portuenses. Estas referências, constantes ao longo do seu trabalho, manifestam-se ao nível da cor, na utilização do traço negro que estrutura os espaços e na planificação formal, características que constroem uma linguagem individual definidora de uma declarada autoria.

Através da importância que concede ao desenho e ainda pela economia de meios com que elabora a sua imagética, João Machado ilustra o princípio ético que pode caracterizar o design do Porto. A manifesta ausência de diversidade tipográfica, resolvida a partir do redimensionamento de um mesmo



tipo, sem que se perca a vertente informativa do cartaz, contribui para a ludicidade da linguagem gráfica, mesmo quando serve fins propagandísticos ou comerciais.

O reconhecimento internacional da sua obra, evidenciado essencialmente no trabalho ao nível do cartaz, não exclui componentes importantes da sua actividade quer como ilustrador, onde o lirismo é exacerbado, quer em aplicações ao nível da imagem corporativa de empresas, que desenvolve através da estilização de tipos, da síntese figurativa e da depuração formal.

Se o autor começa por utilizar a colagem, o aerógrafo, o pastel e meios de reprodução, como a serigrafia e o *offset*, hoje, João Machado desenvolve as suas criações através das novas tecnologias sem alterar a composição dos elementos que conformam o seu grafismo.

Este formalizar não deixa de ser identificável e reconhecível como qualidade do grafismo da *escola do Porto*, protagonizado por Amândio Silva, Armando Alves, Dario Alves, João Machado e Jorge Afonso, pioneiros na profissionalização da actividade de designer na cidade. Influenciados quer pelo espírito vernacular dos anos 60 da Costa Oeste Americana, quer pela *Pop Art*, estes nomes, que dinamizaram as artes gráficas, vão também utilizar referências da arte erudita – a imagem é um ícone para ser usado –, visível no trabalho de João Machado, conferindo-lhe um certo descomprometimento com a gramática do design gráfico europeu mais institucionalizado. Esta atitude, sentida como uma modernidade, decorre também da prática das belas-artes onde esta geração se formou. A proximidade às artes plásticas permitiu-lhes desenvolver o cruzamento disciplinar e um discurso mais informal que possibilita o aparecimento de novas relações culturais.

O facto da cidade do Porto ser um meio pequeno, facilmente dinamizado

Porto, 6 fotografias
cartaz (impressão offset)
Casa TAIT, CMP
1986
João Machado

por um número reduzido de pessoas, permite a criação de um *espírito do lugar* e de um *gosto* cultivado por esta geração através da prática do desenho, de uma certa plástica da forma e da defesa do *ofício* que hoje, com a abertura ao exterior, o acesso facilitado à informação e a naturalização dos novos *media* tende a diluir-se. Não se pode esquecer que é na região norte do país que se encontram grande parte das indústrias gráficas, o que facilitou o contacto, a aprendizagem e a experiência destes autores.

O período revolucionário de 74 proporciona o eclodir da produção de cartazes. Esta afirmação de um meio privilegiado da comunicação veio impulsionar as artes gráficas em Portugal, apesar de, na maioria dos casos, estes cartazes funcionarem apenas através do *lettering* e da cor, o que os torna extremamente gráficos e particularmente fortes em termos de mensagem. Nesse período privilegia-se a divulgação de ideias em detrimento da imagem, pode inclusive afirmar-se a importância e influência da presença do pintor Armando Alves junto do meio operário da “Inova Editora”, não só na manutenção de algum cuidado gráfico nas peças por si desenvolvidas neste período mas também na intelectualização dos trabalhadores. Podendo dizer-se que simultaneamente à urgência dos conteúdos existia uma qualidade visual envergonhada que se abstinha de ser comunicada.

À falta de qualidade de imagem está também associada a inexistência de uma formação académica adequada, que surgirá com a implantação do curso de “Design de Comunicação/Arte Gráfica”, na ESBAP, em 1975.

Na sequência do 25 de Abril, a ESBAP reformula a estrutura dos cursos, sendo criado o primeiro curso de Design de Comunicação que contava com os professores Amândio Silva, Armando Alves, Dario Alves e João Machado. O programa, elaborado pelo pintor Domingos Pinho, abarcava já, mesmo que de forma incipiente, os objectivos de comunicação hoje desenvolvidos. Só na década seguinte é que se começa a constituir um corpo docente formado nos novos cursos de design. Jorge Afonso, um desses casos, desenvolve na ESBAP as questões de linguagem específicas, ao nível do estudo da tipografia, da utilização da fotografia e de meios informáticos, construindo um discurso autónomo do design de comunicação face à pintura e à escultura.

Na utilização recorrente do processo de reprodução mecânica de imagens, o trabalho do designer João Nunes evidencia-se, tornando-se exemplar. Tendo começado a sua actividade como fotógrafo e gráfico em Angola, este autor utiliza a fotocópia, o recorte, a colagem e a fotografia para propagandear, rápida e eficazmente, mensagens e conteúdos políticos nos cartazes que



realiza para o MPLA e que reflectem essa crueza e instantaneidade processual. Em 1976, quando regressa a Portugal, João Nunes recorre sistematicamente a esta aparente simplicidade, conseguida através da economia de meios utilizada nos trabalhos que desenvolve quer para o sector industrial quer para a área cultural. O fascínio pelas tecnologias, como meios potenciadores de gramáticas próprias, continuará a manifestar-se nos trabalhos realizados nas últimas décadas com a utilização da linguagem digital. Através da sobreposição e acumulação de elementos de texto e de imagem, evidentes nos trabalhos para o Teatro Nacional de S. João, o designer cria relações de sentido complexas, zonas inter-textuais que valorizam e estimulam a interpretação.

Nos anos 80, Portugal entra na Comunidade Europeia depois de décadas fechado sobre si próprio e estagnado social e culturalmente. Em termos comerciais, industriais e culturais criam-se expectativas de descoberta, alargamento e intercâmbio. Dessa abertura encontrar-se-ão ecos no design, que adquire finalmente um estatuto que lhe permite não só ser visto como uma actividade necessária para o desenvolvimento empresarial, mas também como elemento essencial da cultura visual.

Esta tomada de consciência do papel do designer como aquele que interpreta, dá a ver e transforma manifesta-se, em 1988, na “Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira”, dedicada às Artes Gráficas. Tendo sido organizada, entre outros, por Calvet de Magalhães, João Machado, João Nunes e Henrique Cayatte, a exposição propunha-se estimular a

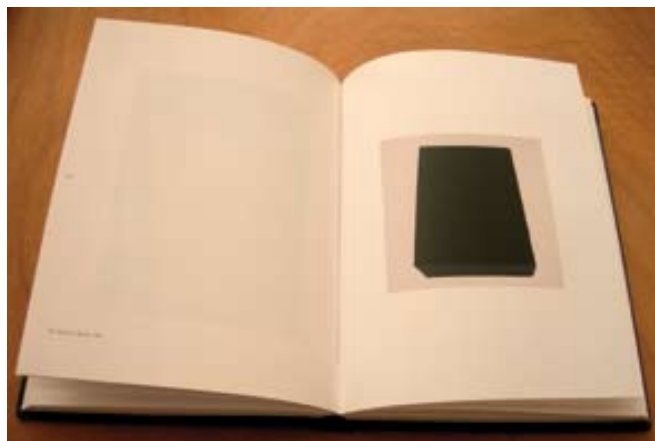
Hamlet
cartaz (impressão offset)
Fundação
Calouste Gulbenkian
1987
João Nunes

criatividade no campo do design gráfico. No texto de apresentação do catálogo evidenciavam-se alguns princípios para uma legibilidade do mundo através da esquematização como domínio da complexidade, e do design como estratégia de convicção para a criação de cultura. Destacavam-se, vindos de Lisboa, os nomes de Sebastião Rodrigues, José Brandão e Henrique Cayatte e, do Porto, Amândio Silva, Armando Alves, Dario Alves, João Machado, João Nunes, Jorge Afonso, António Modesto, Né Santelmo, Antero Ferreira e António Queirós.

A nova geração de designers formada pela ESBAP e protagonizada por António Modesto, Antero Ferreira, António Queirós e Francisco Providência apresenta inevitavelmente, um novo entendimento do design enquanto área global.

Francisco Providência licencia-se pela ESBAP em 1984, tendo de imediato aí ficado a leccionar. No ano seguinte torna-se assistente na FAUP, onde permanece onze anos e de onde sai para se tornar coordenador do novo “Curso de Comunicação do Departamento de Comunicação e Arte” da Universidade de Aveiro. Francisco Providência assume-se como moderno quando se fala de metodologia, privilegiando o princípio de “economia” na produção da imagem e valoriza a noção de programa que separa o artista do designer. O problema, a técnica e a autoria são os vectores que constituem, segundo o designer, a singularidade dos projectos. Destaca, no entanto, a noção de autoria como única possibilidade de inovação e de criação de valores que permitem falar do design como lugar de afirmação cultural.

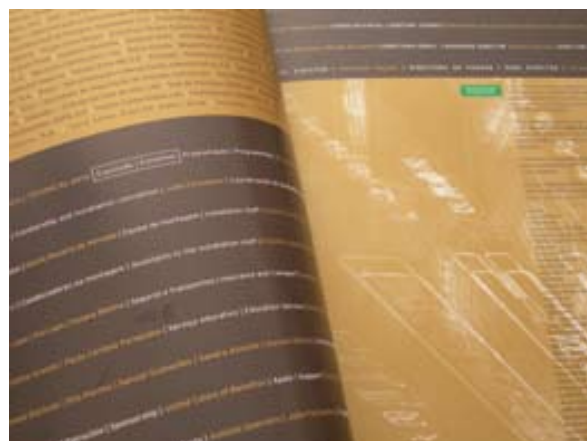
Toda a produção de Providência, mesmo ao nível do mobiliário e equipamento que desenha, denota essa coerência espacial que se repete programaticamente, como é evidente na cadeira “Natura” ou na linha que desenvolve para bibliotecas modulares. Tal como nos projectos gráficos, a forma mínima é resultado de um processo de redução e simplificação, a que não é alheio o percurso como docente de Desenho na Faculdade de Arquitectura do Porto. O designer faz uma releitura dos Modernos e, em composições pré-estabelecidas, mas dinâmicas, destacam-se o trabalho de cor e a recriação iconográfica. Esta poética do desenho subtil encontra-se também nos trabalhos de Rui Mendonça e Luís Mendonça e, de uma forma ainda mais declarada, no grafismo da Incomun, de Teresa Serôdio, nomeadamente nos projectos que desenvolve em colaboração com o arquitecto Manuel Mendes para a linha editorial da FAUP, ou para os catálogos das exposições “*The Palace of Perfect*” de James Lee Byars e “*Privacy*” de Luc Tuymans e Mirosław Balka para a Fundação de Serralves onde é possível detectar um orgulhoso rigor conceptual.



The Palace of Perfect
catálogo da exposição
de James Lee Byars
Fundação de Serralves
1997
Manuel Mendes e
Teresa Serôdio/Incomun

Sweeney Todd
cartaz (impressão offset)
Teatro Nacional D. Maria II
s/d
Andrew Howard





Nos anos 90 assistimos ao crescente acesso à informação, quer através dos meios informáticos, quer a partir do acesso a livros e revistas, que fomentam outras leituras do design mais abertas e plurais. No Porto, esta disponibilidade de informação é reforçada com a vinda para Portugal do designer britânico Andrew Howard, não só ao nível do projecto, mas também ao nível do ensino na “Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos”, onde promove e desenvolve marcadamente o contacto com a história e o estudo da tipografia. A valorização do tipo, assumido frequentemente como imagem, é sentido como modo de dizer e como compromisso cultural. Howard defende o papel do designer enquanto produtor de cultura, cujo trabalho não se limita às imagens mas passa sobretudo pela organização de ideias e pela responsabilidade social. A carteira de clientes que selecciona reflecte o seu compromisso com esta postura interventiva: “Greenpeace”, “Serviço de Saúde de Londres”, revista da associação internacional “Voluntary Service Overseas”, “Fundação de Serralves”, “Encontros de Fotografia de Coimbra”, “FNAC” e “Centro Português de Fotografia”.

Já o trabalho gráfico de João Pedro Vasconcelos afasta-se da retórica moderna para desafectadamente criar composições sofisticadas. Vasconcelos produz experiências visuais como acontecimentos gráficos. O forte efeito visual – que a nova tecnologia digital permite desenvolver – manifesta uma inequívoca vontade de superar restrições programáticas e de expandir o campo do design a outros universos comunicativos, como podemos verificar em trabalhos desenvolvidos para a Fundação de Serralves na década de 90, por exemplo, no âmbito da exposição “Mais Tempo Menos História”.

O designer Heitor Alvelos desenvolve um trabalho de pesquisa em torno da

The Palace of Perfect
catálogo da exposição
de James Lee Byars
Fundação de Serralves
1997
Manuel Mendes e
Teresa Serôdio/Incomun

Sweeney Todd
cartaz (impressão offset)
Teatro Nacional D. Maria II
s/d
Andrew Howard



reciprocidade da comunicação, orientado para a experimentação material e processual, assumindo criticamente o design como uma deriva comunicativa marcado, quer pela erudição, quer por uma nova erótica da imagem.

Fenómeno curioso desta década é, sem dúvida, o renascer da ilustração. Este território, que teve no meio editorial ligações fortes com alguns nomes das artes plásticas e do design – entre outros, Helena Abreu, Júlio Resende, Manuela Bacelar, João Machado, João Nunes, Angela Melo, António Modesto e mais recentemente Alexandre Azinheira, Cristina Valadas, Joana Quental, João Caetano e José Saraiva –, surge agora ligado aos “Salões de Banda Desenhada”. Criados na segunda metade dos anos 80 pela “Associação de Jovens de Ramalde” esta iniciativa dá origem, já nos anos 90, à “Associação do Salão de Banda Desenhada do Porto”.

O carácter mais popular dos primeiros Salões vai dar lugar a uma tendência mais alternativa, ligada à perspectiva *underground* americana, como forma de demarcação do “Salão Lisboa” vocacionado para as grandes exposições internacionais. O Salão do Porto permite alguma visibilidade a uma nova geração de autores, como Esgar Acelerado, Helder Luís, Júlio Vanzeler, Joana Quental, José Saraiva, Manuel Cruz, Paulo Patrício, Pedro Morais, Rui Duarte e Rui Ricardo, que não encontram lugar dentro do mercado editorial do Porto, muito dependente ainda de linguagens mais tradicionais. Esta geração desenvolve expressões mais individualizadas e experimentais ao nível do desenho, potenciadas pela independência que os novos meios tecnológicos proporcionam. E, influenciados pelo legado da revolução *Punk* e pelo *fan-zine* dos anos 80, fundamentam as suas afinidades nos trabalhos de editoras e de autores americanos alternativos.

O Porto
web page
[participação na 1ª
Exposição Mundial
CityWebdesign]
www.mycity.com.br
1999
REVdesign

A década de 90 apresenta uma pluralidade de discursos, que se distanciam da noção de *escola* na sequência da europeização do país mas fundamentalmente do fenómeno da globalização, que acelera o fluxo de informação, altera a ideia de identidade e transforma a relação entre centro e periferia. Se, por um lado, existe, pela primeira vez, um ensino consolidado em Portugal,



mais atento e actualizado, assim como toda uma nova geração privilegiada pelas novas possibilidades criativas e pela sua difusão, por outro, torna-se cada vez mais problemático falar de uma identidade, entendida como figura tutelar capaz de aglutinar distintas personalidades num mesmo programa.

Se inicialmente foram os artistas plásticos que influenciaram a prática do design, hoje, em acontecimentos tradicionalmente vocacionados para o domínio artístico, a participação de designers – “GASdesign”, “Todos os Valores são Meramente Indicativos”, “Disobey Design”, Tiago Fortuna, Susana Lourenço Marques – reflecte a adopção de modelos próximos da arte conceptual, da prática performativa e da instalação, ambicionando um universo mais aberto, crítico e interactivo para o design de comunicação.

A multiplicidade criativa da última metade dos anos 90, no design de comunicação, torna-se visível no trabalho de três colectivos: “RevDesign”, “Drop Design” e “R2”.

A “RevDesign” criada, em 1997, por Miguel Salazar e Miguel Carvalhais, na sequência de um percurso paralelo iniciado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, movimenta-se em todas as áreas do design de comunicação, desde a programação e engenharia de sistemas, até à fotografia, passando pela ilustração, *copy* e produção. O colectivo cria uma ruptura

Comum
cartaz (impressão offset)
3 Tristes Tigres
1998
Drop Design



com as estruturas processuais mais tradicionais, chamando a si a responsabilidade de todo o processo de design. O controle assumido do trabalho, que resulta naturalmente das potencialidades de auto-edição geradas pela nova tecnologia digital e de uma atitude lúdica e experimental, reclama a ideia de autoria. Este carácter evidencia-se no desenvolvimento de linguagens próximas dos discursos da arte que, de forma articulada e complexa, alargam os limites da disciplina propondo um diálogo crítico com as dominantes institucionalizadas do design de comunicação.

O *atelier* de João Faria, “Drop Design – Design e Realização de Objectos Perfeitos”, dedica-se, desde 1996, particularmente à edição e à produção cultural. O privilegiar do meio cultural deve-se ao facto de, nessa área, existir um maior respeito pelo projecto de design gráfico, que permite não ficar preso a vocabulários rígidos, como vulgarmente sucede nas áreas mais comerciais.

A “Drop” preocupa-se, caso a caso, com as especificidades e com os conteúdos relativos a cada projecto, sem ficar dependente de influências exteriores ao design, nomeadamente a de construir uma imagem de marca. Desta preocupação com a singularidade de cada trabalho João Faria encontra uma possibilidade de desenvolver as suas propostas gráficas, quer na produção de cartazes, quer na de capas de discos de música com carácter mais alternativo para a “EMI-Valentim de Carvalho” ou em projectos de auto-edição. Através do desenho, enquanto projecto global metodológico que associa texto e imagem, o designer (des)envolve o conteúdo que é dado a projectar, marcado pela preocupação com o tratamento de pormenor, muitas vezes imperceptível. A “Drop” contextualiza – dá a ver – e cria relações de

Ar
cartaz (impressão offset)
Teatro Bruto
1999
R2 Design

comunicação que não se limitam à estrita informação. O compromisso com a legibilidade é valorizado pelas relações intertextuais que, dentro do território da disciplina do design, permitem experienciar os universos tratados e proporcionam outras percepções.

Formada, em 1994, por Lisa Ramalho e Artur Rebelo, a “R2” desenvolve projectos gráficos para empresas como a “Texas Instruments”, a “Façonable” ou a “Soja de Portugal” criando, através de inúmeras aplicações gráficas, as respectivas imagens corporativas. Na criação para a área cultural destaca-se o trabalho de animação gráfica realizado para o “Teatro Bruto” onde é manifesta a valorização da reciprocidade da comunicação e do envolvimento determinante do espectador, que participa e finaliza o projecto.

Estes três colectivos, exemplares da alteração do panorama que o design sofreu nos anos 90, ilustram a mudança qualitativa a que assistimos no desenhar da paisagem visual, motivada pelo fenómeno crescente da informação e da profissionalização dos designers e pela diversidade de propostas e de entendimentos que hoje informam o design.

Nota

Este texto foi elaborado em 2000 e corresponde a uma encomenda da Fundação de Serralves, no âmbito do Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, com o objectivo de ser publicado como capítulo respeitante ao design gráfico e industrial numa edição dedicada exclusivamente às “Artes no século XX no Porto”, que não chegou a concretizar-se.

Bibliografia

CARDOSO, António (1997). *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*. Porto: FAUP publicações, 1997.

FRANÇA, José-Augusto (1991). *A arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand Editora, 1991.

FERNANDES, José Manuel (1993). *Arquitectura Modernista em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1993.

GOMES, Paulo Varela (1999). *Casa de Chá da Boa Nova 1991*. In TRIGUEIROS, Luiz. *Casa de Chá da Boa Nova*. Lisboa: Ed. Blau, 1999.

HENRIQUES, Paulo (1998). Módulo, Padrão e Jogo: Azulejos de Repetição na Segunda Metade do Séc. XX. *Revista Oceanos*, nº36/37, Outubro 98/Março 99, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos.

MARTINS, João Paulo (2000). Os anos trinta e quarenta: Objectos e produção industrial. In *Anuário de Design*. Lisboa: Centro Português de Design, 2000.

MENDES, Manuel (1996). Nós. Uma modernidade de fronteira – nós para uma passagem inconclusa. In *Arquitectura Del Movimiento Moderno. Registro Docomomo Ibérico*. Barcelona: Docomomo/ Fundacion Mies Van Der Rohe, 1996.

SERÉN, Maria do Carmo; PEREIRA, Gaspar Martins. O Porto Oitocentista (1994). In RAMOS, Luis A. de Oliveira (dir.). *História do Porto*. Porto: Porto Editora, 1994.

VASCONCELOS, Ana Thudichum; BÁRTOLO, Carlos (1995). Azulejaria gráfica existe ou persiste?. In *Azulejo Gráfico*. Lisboa: Associação Portuguesa de Designers, 1995.