

# **DESIGN GRÁFICO E PRODUÇÃO INDEPENDENTE**

A INFLUÊNCIA DAS CONVICÇÕES SÓCIAIS E POLÍTICAS.

.  
. .  
.

Instituto Politécnico de Leiria  
**Escola Superior de Artes e Design**

~~~~~  
Dissertação para a obtenção de Grau de Mestre.  
Mestrado em Design Gráfico.

~~~~~  
Orientador: José Bártolo, Professor Adjunto Convidado  
Co-orientador: Marco Balesteros, Assistente Convidado

Ana Brás  
Caldas da Rainha, 2013



## **AGRADECIMENTOS**

Obrigada a todos.

**Por tudo.**

# ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| <b>AGRADECIMENTOS</b>   | III |
| <b>ÍNDICE GERAL</b>   | IV  |
| <b>ÍNDICE IMAGENS</b>   | V   |
| <b>RESUMO</b>   | VI  |
| ~~~~~   |     |
| <b>01   INTRODUÇÃO</b>  | 8   |
| 1.1 APRESENTAÇÃO DO TEMA E METODOLOGIA                                  | 8   |
| 1.2 PERTINÊNCIA   | 9   |
| ~~~~~   |     |
| <b>02   ENQUADRAMENTO HISTÓRICO</b>                                     | 10  |
| 02.1 O DESIGNER COMO AGITADOR   | 10  |
| 02.2 AS DÉCADAS DE 60, 70 E 80 DO SÉCULO XX<br>ATÉ À CONTEMPORANEIDADE. | 10  |
| 02.2.1 PANORMA INTERNACIONAL.   | 10  |
| 02.2.2 PANORMA PORTUGUÊS.   | 19  |
| ~~~~~   |     |
| <b>03   ENQUADRAMENTO TEÓRICO</b>                                       | 28  |
| 03.1 O DESIGNER COMO MEDIADOR   | 28  |
| 03.2 PRODUÇÃO INDEPENDENTE E MICROTOPIAS                                | 32  |
| 03.2.1 PRODUÇÃO INDEPENDENTE<br>E PROJECTOS AUTO-INICIADOS              | 32  |
| 03.2.2 ECONOMIAS ALTERNATIVAS   | 38  |
| ~~~~~   |     |
| <b>04   HIPÓTESE E APRESENTAÇÃO DE RESULTADOS</b>                       | 42  |
| 04.1 ENQUADRAMENTO E ESTRUTURA  | 42  |
| 04.1.1 CONCEITO   | 42  |
| 04.1.2 MÉTODO   | 43  |
| 04.1.3 RESULTADOS   | 44  |
| ~~~~~   |     |
| <b>05   CONCLUSÃO</b>   | 45  |
| ~~~~~   |     |
| <b>06   BIBLIOGRAFIA</b>  | 47  |
| ~~~~~   |     |
| <b>07   ANEXOS</b>  | 52  |

## ÍNDICE DE IMAGENS

|                     |    |
|---------------------|----|
| <b>FIG. 01</b>   02 | 11 |
| <b>FIG. 03</b>      | 12 |
| <b>FIG. 04</b>   05 | 13 |
| <b>FIG. 06</b>      | 14 |
| <b>FIG. 07</b>   08 | 15 |
| <b>FIG. 09</b>      | 16 |
| <b>FIG. 10</b>      | 18 |
| <b>FIG. 11</b>      | 19 |
| <b>FIG. 12</b>   13 | 21 |
| <b>FIG. 14</b>   15 | 22 |
| <b>FIG. 16</b>      | 24 |
| <b>FIG. 17</b>      | 25 |
| <b>FIG. 18</b>   19 | 27 |
| ~~~~~               |    |
| <b>FIG. 20</b>   21 | 36 |
| <b>FIG. 22</b>   23 | 37 |
| ~~~~~               |    |
| <b>FIG. 24</b>      | 43 |

~~~~~

Todas as imagens usadas, excepto as que fazem referência directa ao trabalho produzido no contexto desta dissertação, foram recolhidas em sítios de internet variados. Aos autores das imagens, fica também o agradecimento.

## RESUMO | ABSTRACT

PT

O documento aqui apresentado é o resultado de um projecto de investigação que relaciona a influência das questões sociais e políticas na prática do design gráfico e nos projectos independentes ou auto-iniciados dentro do mesmo âmbito disciplinar.

O corpo do projecto de investigação divide-se em duas fases, uma de análise que é constituída por Enquadramento Histórico, Teórico, Hipótese e Apresentação de Resultados e outra, conseqüente dessa análise, de registo prático constituída no essencial por quatro projectos de edição. Na génese do desenvolvimento deste projecto está a intenção de compreender quais as motivações e constrangimentos inseridos nas dinâmicas dos projectos independentes e de que modo, reflectem algum tipo de interesse ou vínculo com o compromisso social e político. Este é um estudo que pretende caracterizar um cenário contemporâneo particular, caracterizado por desigualdades e discrepâncias sociais que marcam o contexto disciplinar analisado.

EN

*The here presented document is the result of a research project which relates the influence of social and political issues in graphic design practice and in independent or self-initiated projects within the same disciplinary range.*

*The research project is divided into two phases: the analysis one, which consists of Historical and Theoretical Background, Hypothesis and Results Presentation; and another one subsequent from this analysis, of practical registration, consisting essentially of four editing projects. On the core of this projects development is the intention to understand the motivations and constraints included on the dynamics of independent projects and how they reflect some sort of interest or connection to the social and politicam commitment.*

*This is a study that aims to distinguish a particular contemporary setting, characterized by social disparities that mark the analyzed disciplinary context.*



## 01 INTRODUÇÃO

### 01.1 APRESENTAÇÃO DO TEMA E METODOLOGIA.

A dissertação proposta reflecte como temática central a influência das questões políticas e sociais na prática do design gráfico, e em particular, nas práticas ditas independentes ou auto-iniciadas.

O corpo total da investigação divide-se em duas fases, uma de reflexão e de análise teórica, e a segunda de formulação prática. A primeira fase, de conjunto essencialmente escrito, reflecte o conjunto formado por duas fases de enquadramento, essenciais para a consubstanciação da dissertação, um momento de enquadramento histórico e um segundo momento de enquadramento teórico.

Nos capítulos de enquadramento histórico são abordadas as décadas de 1960 até 1990 tendo como foco de análise os projectos de design gráfico inspirados ou incentivados pela agitação política e/ou social em Portugal e no estrangeiro e analisando o papel do designer como agitador e como mediador nestas circunstâncias. Os capítulos de análise e desenvolvimento teórico enquadram a temática da produção independente, de que forma se movimentam os agentes de produção independente, em que registos colaboram e de que forma se organizam do ponto de vista da viabilidade e sustentabilidade económica.

O projecto prático, integrado no desenvolvimento desta dissertação, deriva directamente de conceitos explorados na teoria, incorporando também, de forma menos directa, um manifesto de resistência e de agitação, contra as instituições e contra a asfixia vivida nos panoramas político e social.

As duas fases do processo, de análise teórica e de formulação prática, pretendem em conjunto resolver as seguintes questões. De que forma o design gráfico e em particular, os registos de produção independente, abordam hoje preocupações políticas e sociais? Em que medida o cenário político e social constrange as práticas independentes? De que forma se adaptam e sobrevivem este tipo de projectos?

## 01.2 PERTINÊNCIA

A pertinência deste projecto antes de qualquer outra concepção, concentra-se numa primeira fase num outro projecto, realizado anteriormente no âmbito de uma cadeira de Projecto de Design Gráfico, parte da componente curricular deste mestrado. Ao pedido de criar uma rede social, a resposta foi criar um partido político satírico, que reflectia o descrédito e o desânimo associados à estrutura governativa do país. A actualidade social e política, determinou a pertinência daquele projecto, e contaminou positivamente o desenho do projecto de dissertação que deu lugar ao projecto aqui apresentado.

A conjuntura contemporânea inspira a necessidade de reflectir sobre esta temática e a actualidade das problemáticas políticas e sociais, vividas no país e no mundo, reforçam a importância de explorar estas questões e compreender a sua integração na prática do design gráfico. As manifestações públicas de descontentamento face às decisões políticas fizeram do debate social um lugar comunitário, de discussão dividida, acessível a todos, e segundo o propósito desta investigação, importava perceber de que forma se enquadram os projectos independentes de design gráfico neste discurso de agitação e de que forma em discurso individual, como designers, os mesmos participam no debate social. Uma realidade gritante perante uma maioria silenciosa fez-se questão altamente pertinente, se não inspiradora de responsabilidade. Tornou-se claro que a resiliência da minoria falante, argumentativa, contestatária fazia mais do que sentido, era necessária, especialmente quando está em causa uma área profissional/ disciplinar por tradição ou por sistema, ou por qualquer outro motivo como o medo, neutra.

“O que está, então, em causa nessa ausência de *voz* e de *palavra*, nessa impossibilidade de partilha e de comunicação que ocupa o silêncio deste nosso espaço público contemporâneo é, por isso, um problema essencialmente político. Porque a *política*, aquilo que diz respeito à esfera da *polis* (cidade, em grego), não se faz apenas enquanto *território* ou contingente ocupação *geográfica*, mas enquanto *voz* e *palavra*, espaço-*personare*, espaço ressonante, espaço em ressonância da aventura da *voz* própria no coro de vozes que fazem a *coro-geografia* da comunidade.”<sup>1</sup>

**Pedro Levi Bismark**

---

<sup>1</sup> Encontra o seu “paralelo editorial” na conclusão.

## 02 ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

### 02.1 O DESIGNER COMO AGITADOR.

O agitador antes de qualquer estatuto profissional ou compromisso de classe que legitime o carácter da sua acção, é um promotor de descontinuidade. Executa a possibilidade de se manifestar e intervém sobre o carácter instituído dos estados, entendendo estado como regime actual e contínuo de qualquer circunstância. A transgressão é circunscrita pelos limites do instituído e nesse sentido, podem existir formas de agitação sem transgressão.

O retrato do designer como agitador social tem uma leitura histórica pontuada pela intermitência, seguindo os desígnios sociais e políticos de um determinado momento e absorvendo as questões que moldam os mais efervescentes debates cívicos. McQuiston (1993) em *Graphic Agitation: Social and Political Graphics since the Sixties*, afirma, a propósito da história da “propaganda e do protesto gráfico”, que “A propaganda e o protesto através das artes gráficas têm uma história longa e atribulada que se estende muito atrás ao longo dos séculos, e projecta sombras do desenvolvimento das tecnologias de impressão. Sátira social, *cartoon* político, *pamphleting*, *grafitti* e outros tipos de agitação em uso actual, todos têm raízes num passado muito distante.”<sup>2</sup>

### 02.2 AS DÉCADAS DE 60, 70 E 80 DO SÉCULO XX ATÉ À CONTEMPORANEIDADE.

#### 02.2.1 PANORAMA INTERNACIONAL.

##### Década de 1960.

##### *Postmodernism of Resistance.*<sup>3</sup>

A importância da expressão pessoal e a subversão da norma são elementos que marcam não só as motivações da agitação política e social no panorama externo mas também muitas das motivações implícitas no design gráfico da década.

O design pós-moderno segundo Eskilson (2007) situa-se entre duas valências: por um lado, manifesta-se como uma reacção ao Estilo Internacional que domina a cena gráfica até aí, por outro lado, existe de facto uma ligação causal “associada à década de 60 e seguintes” e à agitação que nelas se viveu:

*A faceta que se converte assinatura do design gráfico pós moderno, é o activismo social absorvido pelos artistas. Esta faceta representa menos uma reacção contra o estilo moderno e mais contra a submissão completa da profissão de design aos interesses corporativos conservadores que levaram à perda das*

---

<sup>2</sup> No original: “Propaganda and protest through the graphic arts have a long and turbulent history that stretches far back over the centuries, and shadows developments in print technology. Social satire, political cartooning, pamphleting, grafitti and other types of agitation in current usage all have roots in the very distant past.” p. 14

<sup>3</sup> Eskilson (2007, p.369)

*raízes na política radical das décadas de 1910 e 1920. Esta tendência traça um contraste gritante entre a “despolitização” característica do Estilo Internacional e uma “repolitização” do design gráfico.<sup>4</sup>*

A leitura das décadas de 1960 e 1970, assim como uma incursão contextual pela década de 1980 até à contemporaneidade, no panorama internacional está associada de uma forma muito clara à acção do designer e por isso reflecte o seu papel como agitador. No caso da década de 1960, esta é configurada na generalidade pelos vários e intensos processos de luta e de oposição que exigem o fim dos “impérios” colonialistas e que se centram especialmente nos movimentos pela paz (especialmente a propósito da guerra do Vietnam) e nos focos de luta pelos direitos dos trabalhadores e estudantes, pela liberdade individual e direito de escolha. A opinião pública nos Estados Unidos viveu com grande intensidade a participação do seu país na Guerra no Norte do Vietnam (entre 1965 e 1973), questão que reuniu consenso desde a primeira hora em variadas manifestações de descontentamento. Como de resto se verificava noutros continentes e em outros países, as comunidades estudantis foram dos grupos que se mantiveram particularmente activos em todo o processo de organização destas manifestações, de qualquer forma, a mistura de temáticas de luta em espaço físico e temporal contíguo (desde a luta pelos direitos das mulheres, pela liberdade sexual e racial) reuniu a acção de outros grupos a este movimento concertado pela paz nas ruas. Seguindo de algum modo esta necessidade de “interferir” e de contribuir para os esforços de consciencialização do poder político, artistas e designers americanos, como indica McQuiston (1993) “produziram em abundância posters anti-guerra, *cartoons* e outros tipos de suportes gráficos, exemplificados pelo trabalho de autores como Seymour Chwast, Tomi Ungerer, Jules Feiffer e a Art Workers’ Coalition<sup>5</sup>.”



**Fig. 01 e 02** | Exposição da *Art Workers’ Coalition* 2008. No *website* da *Primary Information*, podem encontrar-se alguns exemplares da profusa documentação afectada à actividade da aliança artística. <http://primaryinformation.org/files/FDoc.pdf>

4 No original: “A signature facet of postmodern graphic design is the fact that it is often joined with social activism on the part of the artists. This represented a rejection less of the modern style, than of the manner in which the design profession had become completely subsumed by conservative corporate interests, losing its roots in the radical politics of the 1910s and 1920s. This trend draws a stark contrast with the “depoliticization” that was characteristic of the International Style overall, and represents essentially a “repoliticization” of graphic design. This type of postmodern work is also another historicist impulse, as artists sought to intervene in political discourse in the same way that earlier generations (the avant-garde of the 1920s) had involved their profession in social action. (...)” p. 369

5 No original: “American artists and designers poured out a prolific mass of anti-war posters, cartoons and other graphics, exemplified by the work of Seymour Chwast, Tomi Ungerer, Jules Feiffer and the Art Workers’ Coalition (...)” p. 48

Segundo Kirsten Forkert os documentos da Audiência Pública da AWC Art Worker’s Coalition (Coligação dos Trabalhadores de Arte dos EUA), de 1969 “Consistiam numa pilha de fotocópias de comunicações manuscritas e dactilografadas sobre as tomadas de posição dos artistas na sociedade, sobretudo em relação a acontecimentos da época como a Guerra do Vietnam ou o Movimento dos Direitos Cívicos nos EUA.” A autora refere ainda, a propósito destes documentos “a franqueza e idealismo com que foram expressos. Como a maior parte das comunicações tinha sido escrita à máquina ou até à mão, podiam ver-se nelas todas as correcções e alterações. Isto dava-lhes uma certa qualidade enfática.”

Da década de 1960 norte-americana faz também parte a imprensa *underground*, um fenómeno que como se aborda em seguida, não está restrito aos Estados Unidos, mas que encontra neste “ambiente” o momento ideal para eclodir. Hollis descreve a produção *underground* da seguinte forma:

«*Underground*» era um termo usado para descrever a atitude de oposição ao establishment de muitos jovens de classe média nos anos 60, que haviam adoptado valores culturais e posições políticas alternativas, fora dos padrões sociais convencionais ou contra eles. Nos Estados Unidos, essa postura foi identificada com a cultura hippie, com os movimentos pela paz e com a ecologia (...) (1994, p.197)

Entre tantos e variados exemplos que através da história foram completando a panorâmica da agitação social e da intervenção no design gráfico, um dos contributos mais relevantes foi o ensaio de 2004 *Graphic Intervention*, de Steven Heller, um dos mais prolíficos autores sobre as questões da intervenção social e política. Heller atravessa na sua análise, alguns pontos de referência para o enquadramento do designer como agitador, começando em particular pela década de 60 e sublinhando em particular a acção da publicação *Underground*. Segundo Heller, “habitualmente comparada pelos historiadores aos movimentos Futurista e Dada”<sup>6</sup>, caracterizada por uma dispersão surpreendentemente rápida e eficaz, não só nos EUA mas por todo o mundo: “O movimento da publicação *Underground* tornou-se rapidamente numa rede de comunicações internacional. Os prolíficos *papers* americanos seguiram o seu caminho fora de portas, levando com eles imagens de protesto, *cartoons* e gritos de libertação.”<sup>7</sup> McQuiston (1993). As publicações *Underground* inspiraram formas de expressão alternativas, nos domínios pessoal e ideológico (com um claro foco para entrada das tropas norte-americanas na guerra do Vietnam em 1965 e consequente aumento da agitação popular), surgem como uma afirmação clara do poder de opinião e de autonomia do corpo, da sexualidade e de consumos culturais. A expressão formal de algumas destas motivações, exploradas nos Estados Unidos especialmente a partir da segunda metade da década, através de um estilo eminentemente psicadélico, extrapolado em e jornais, *cartoons* e *zines* como *Los Angeles Free Press* (1964), *The Paper* (1965), *Rag* (1966), as *Zap Comix* (1968-9) ou num registo mais “obscuro” as edições *Berkeley Barb* (1968), evolui na Europa para um registo igualmente interventivo e subversivo como é exemplo a revista *Oz* (1967-73) publicada no Reino Unido. Se descrevermos, tomando como

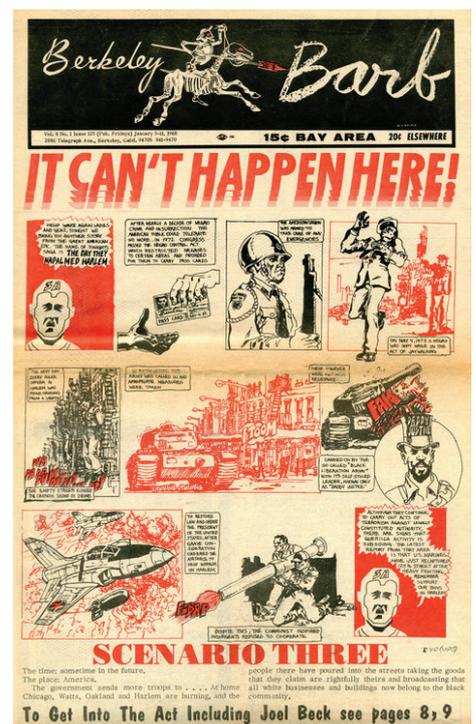


Fig. 03 | Berkeley Barb, Janeiro 1968.

6 No original a citação completa: “Historians often compare the Underground press to Futurism and Dada, the radical anti-art and political movements of the teens and early 20s.” p. 144

7 No original: “The underground press movement quickly developed into an international communications network. The prolific American papers made their way overseas, taking protest imagery, cartoons and cries for liberation with them.” p. 144

exemplo, os três jornais norte-americanos citados acima, percebemos que a sua acção envolve-se fundamentalmente em comunidade, centrada em pequenos círculos locais, dando expressão ao descontentamento e revolta populares, antes de atingirem um domínio nacional ou global.<sup>8</sup> O espírito *Do-it-Yourself* que segundo Hollis fazia parte das premissas técnicas e estéticas dos produtores *underground* propiciou também a sua fácil disseminação. Originalmente da Califórnia para o mundo, os *booklets*, *posters* e revistas, numa primeira fase concebidos dentro do espírito psicadélico e “inspirados” pela música e drogas da época, moviam-se pela mesma necessidade de afirmação contra o sistema, e aos poucos passaram também a circular clandestinamente por toda a Europa e assim, a adaptar-se também as características e circunstâncias de cada país. Hollis (1994) acrescenta que “Em todo o mundo, as revistas *underground* aceitaram de bom grado a má qualidade da impressão offset em papel barato. Além da impressão sobre imagens coloridas toscas, estes periódicos tinham como objectivo «garantir que ninguém acima dos trinta» os lesse.” (p.197). No fundo e apesar da circulação *underground* extrapolar continentes, alguns objectivos permaneciam intactos e a resistência ao sistema manteve-se no pico da discussão durante toda a década de 1960 um pouco por toda a Europa.

Seguindo precisamente a agitação no espaço europeu, e em particular no Reino Unido, o papel da sátira na construção de conteúdo crítico e de opinião contra o sistema dá os primeiros passos no início dos anos 1960 e começa aos poucos a ser introduzida na rotina dos ingleses, nomeadamente através de suportes como a revista *Private Eye*, um dos exemplos deste tipo de abordagem satírica e cômica da vida política inglesa. A Alemanha agita-se especialmente a propósito da reunificação do país e a tradição “liberal” da sociedade holandesa, suscita o desenvolvimento de movimentos de contestação de contornos bastante específicos (como o movimento anarquista Provo<sup>9</sup>) e com uma natureza de exploração gráfica bastante diferenciada como indica Hollis (1994) ao traçar um perfil da Holanda no contexto em questão: “Os protestos contra a autoridade na Holanda tinham como base intelectual

8 Os jornais *underground* *Los Angeles Free Press* (East Lansing), *The Paper* (Michigan) e *Rag* (Austin, Texas), crescem, segundo John McMillan “out of relatively isolated regional subcultures, and they originally presented themselves as *community* newspapers, aiming to defend local avant-gardists, provide forums for neighborhood activists, and irritate campus administrators or municipal officials. Ironically, their provincialism was the main source of their influence and prestige.” (2011, p. 31 e 32)

9 Citando a introdução feita pelo estúdio de design gráfico holandês **Experimental Jetset** sobre o movimento **Provo**: “Provo was an Amsterdam anarchist movement that existed for just two years (1965-1967), although its existence resonated for years to come, in the Netherlands and abroad. Through conceptual (so-called 'ludiek') activism and speculative political proposals (the 'white plans'), the Provo movement captured the imagination of a generation, and forever shaped the Dutch political and cultural landscape. Part art movement and part political party, Provo was a loose collective, consisting of individuals with very different ambitions: subversive agendas, artistic motives, utopian ideas, concrete plans. Between 1965 and 1967, these motives and agendas briefly overlapped, and created a unique movement. A movement that liquidated itself in 1967, in a self-declared act of 'auto-provocation'.”

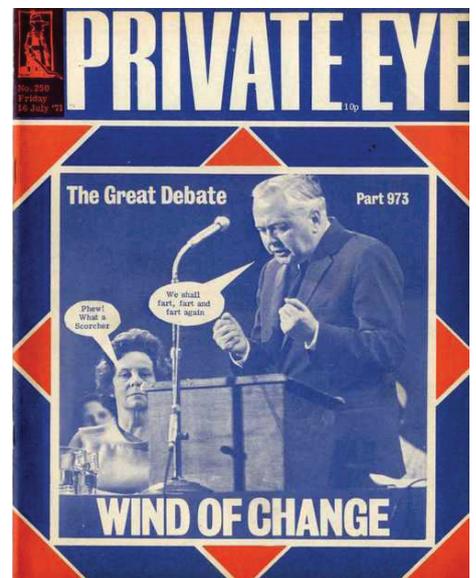


Fig. 04 | Private Eye, 16 de Julho 1971.



Fig. 05 | Imagem da exposição *Two or Three Things I Know About Provo* Experimental Jetset.

e política as actividades dos artistas do Fluxus<sup>10</sup> e dos situacionistas, que tinham usado as ruas do país no início dos anos 60 para encenar *happenings* provocadores. (...) Essa tensão entre liberdade e repressão, entre anarquismo e conservadorismo, reflectia-se nas posturas em relação ao design.” (p.208)

De entre um número largo de países europeus que discutem em simultâneo o papel das suas políticas internas e externas e os mais variados temas de carácter social, o Maio de 1968 em Paris foi o principal foco de discussão, inspirando os anos seguintes e um sem fim de iniciativas de ordem reivindicativa, não só em França como um pouco por toda a Europa, inclusivamente Portugal.

A greve geral que marca a data histórica reúne estudantes e operários que se reservam o direito de permanecer nas fábricas e oficinas onde trabalhavam e, produzir conteúdos gráficos que expressem através de uma linguagem simples e eficaz as motivações do descontentamento que os move. A Escola de Belas Artes foi um desses locais, e o *Atelier Populaire* realizado durante 24 horas naquelas instalações tornou-se uma das mais emblemáticas manifestações estudantis de sempre inspirando gerações até aos dias de hoje, como refere McQuiston (1993). A autora descreve a mecânica destes ateliers reforçando a intensidade do trabalho e a resiliência dos estudantes e acrescenta também que “Os membros dos ateliers, encontravam-se todos os dias em assembleia geral para discutir os modelos de poster a utilizar e os slogans, assim como debater os actuais desenvolvimentos políticos. Os posters eram produzidos em algumas das oficinas, nomeadamente serigrafia e litografia ou stencil, e distribuídos por toda Paris por estudantes ou representantes dos trabalhadores.”<sup>11</sup>. A simplicidade dos conteúdos produzidos demonstravam claramente não só o condicionamento de meios, mas também e segundo Hollis, uma inequívoca tomada de posição contra o “aparato utilizado na produção de imagens impressas na sociedade de consumo, a cujos valores se opunham.” (p.198).



Fig. 06 | Fluxus, as edições “portáteis”.

---

10 Citando o texto de abertura da exposição **Thing/Thought: Fluxus Editions, 1962–1978**: “Fluxus Editions—affordable and portable publications and multiples meant to introduce revolutionary art into everyday experience and to publicize the group’s ideas on an international scale. Often housed in small boxes or kits, the works incorporate photography, performance scores, film, and found objects, reflecting an interdisciplinary and conceptual approach.”

11 No original: “The Ecole des Beaux Arts went on strike, and students occupied the studios and print workshops. Under the title *Atelier Populaire*, they worked 24 hours a day producing a mass of posters and wall newspapers that were pasted up in the streets. By all accounts, it was a very organized operation. Atelier members met each day in a general assembly for the discussion and choice of poster designs and slogans, while also debating current political developments. The posters were produced in several of the workshops by silkscreen, lithography or stencilling and distributed all over Paris by student and worker representatives.” p. 54

## Década de 1970.

A mesma lógica de agitação e de contestação própria da década de 60 configura também a década seguinte e na sequência da agitação relatada em Paris, a propósito do Maio de 68, o colectivo francês *Grapus* representa o legado e muitos dos valores expressos nos *Atelier Populaire*. Esta ligação evidente a um forte compromisso social define a própria acção do atelier, para além da identidade do trabalho produzido. A colaboração com um determinado meio cultural paralelo e restrito é também uma das imagens que marcam a laboração do colectivo, como refere Hollis, eram concebidos e produzidos para pequenas companhias de teatro, por exemplo, elementos de comunicação base como logótipos e estacionário completo, para além da habitual actividade auto-iniciada, que envolvia outras questões ideológicas, um procedimento que em si contraria o design virado para a sociedade de consumo como um fenómeno mais ou menos generalizado durante a década de 1970 e que atinge com maior impacto uma década depois. O fundador Gérard Paris-Clavel, mesmo depois da dissolução do colectivo em 1990, manteve-se activo no papel de agitador ao serviço do design ou como designer ao serviço da agitação e do debate.

A década de 1970, vive intensamente ainda o aumento da tensão social e nesse sentido projectam-se as publicações centradas nas demonstrações de intenções de movimentos norte-americanos como o *Black Panther Party* ou o *Chicago Women's Graphics Collective* que chegam mais uma vez à Europa via *underground*, abraçadas por outros colectivos ou comunidades.

Noutro sentido, a ampla cobertura televisiva da guerra do Vietnam, “alimentou” segundo McQuiston (1993) “a oposição pública à guerra e gerou gritos de retirada cada vez mais intensos: uma pressão considerada como tendo sido fundamental para a eventual retirada das tropas americanas.”<sup>12</sup> cenário ilustrado por imagens como a fixada no icónico poster *I Want Out* (1971). O aumento generalizado da informação, exige a intensificação da produção de suportes gráficos que amplifiquem a circulação de convicções e ideias à cerca dessas mesmas temáticas. Nesse sentido, a litografia *offset*, especialmente barata é uma das marcas da publicação *underground*, que progride durante a década de 1960 até aos primeiros anos da década de 1970 onde se revela especialmente útil. Heller destaca este processo a par da cópia em aparelhos *Xerox* como responsáveis pela “abundância de material impresso” completando que:

*A litografia offset, permitiu a grupos e indivíduos com recursos limitados a capacidade de produzir jornais, revistas, panfletos e até cartazes mais baratos em papéis de baixo custo e com várias cores. Tão primitiva como era então, a fotocópia baixou ainda mais o custo de produção e aumentou a capacidade dos grupos populares, que não tinham conhecimentos de design*



Fig. 07 e 08 | Imagens dos *Ateliers Populaire*, Maio 1968.

12 No original: “It fuelled public opposition to the war and made cries for withdrawal ever stronger: a pressure considered to have been instrumental in the eventual withdrawal of American troops.” p. 42

ou habilidade para atingir o público com pequenas notas e folhetos.<sup>13</sup> Heller (2004)

O movimento *Punk* inglês, inspirado pelos situacionistas franceses, e muito ligado a uma acção de contra cultura e de agitação contra o sistema, encontrou na produção de *fanzines*, que na sua origem se tratam de pequenos *booklets* produzidos por fãs de determinadas bandas ou eventos, e hoje se expande muito para além deste sentido original.

A “liberalização” da produção gráfica e a proliferação de conteúdos subversivos e em muitos casos de carácter anarquista, ganha novos contornos com o movimento *Punk* no Reino Unido, onde a produção de *fanzines* em particular, embebidas do espírito *do-it-yourself* que caracteriza o movimento, adquire grande protagonismo na cena gráfica dos anos mais tardios da década de 1970: “A torrente de *fanzines* *Punk*, que aparecem às centenas a partir de 1976, abre um novo género de publicações de rua e projectos de publicação auto-iniciados. Qualquer pessoa com uma fotocopiadora e alguns pedaços de fita adesiva pode «publicar».”<sup>14</sup> (McQuiston, 1993). Para além das *zines* como a *Jamming* ou *Ded Yampy*, surgiram um sem número de outras, para além das capas de álbuns, *stickers* e outras publicações menos *zine* como o emblemático *Not Another Punk Book* (1978) de Terry Jones, focando as várias dimensões da cultura *Punk* nomeadamente o papel da moda enquanto parte integrante da expressão subversiva.

### Década de 1980 e a contemporaneidade.

Os conteúdos e temáticas produzidos e discutidos durante as décadas anteriores (nomeadamente o *Punk*) prosseguem até à década de 1980, com destaque para a fértil actividade de movimentos alternativos e dissidentes de defesa de liberdades individuais, como já havia sido referido. No cenário do protesto feminista, o colectivo artístico *Guerrilla Girls*<sup>15</sup> domina o panorama norte americano a partir de meados da década, partilhado com outros movimentos Pró-Escolha ou de defesa da liberdade sexual da mulher contra a violência e abuso masculino, indiscutivelmente associados à assinatura de Barbara Kruger e a cartazes como *Your Body is a Battleground* (1989). Eminentemente visível em posters, *outdoors*, crachás e outros, a atitude reivindicativa destes movimentos encontra-se com outros discursos de protesto essencialmente ligados aos direitos da

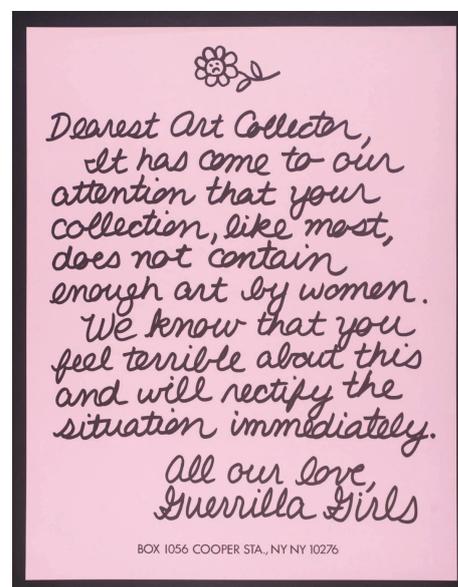


Fig. 09 | *Guerrilla Girls*, sem título, 1985-90.

13 No original: “Offset lithography provided groups and individuals with limited resources the ability to produce newspapers, magazines, broadsheets, even cheap posters on inexpensive papers and with numerous colors. As primitive as it was then, photocopying brought the cost down even further and increased the ability of grass roots groups who did not have design knowledge or skill to reach the public with small bills and leaflets.”

14 No original: “The flood of *Punk* *fanzines*, appearing in their hundreds from 1976 onwards, opened up a whole new genre of street publications and self-publishing projects. Anyone with a photocopy machine and a few bits of sticky tape could “publish”. p. 163

15 As *Guerrilla Girls* como Barbara Kruger irrompem do universo artístico e adoptam o grafismo e a tipografia nos seus projectos gráficos: “Through a remarkable series of mostly text-only handbills, the *Guerrilla Girls* have pointed out the gender and race biases of the art world. (Like Kruger, their font of choice is Futura.) Once again, the most cutting and substantive art uses design as its principal constituent.” Kenneth FitzGerald (2010, p. 221).

comunidade gay e lésbica comprometidos com a questão da educação para os perigos do sexo inseguro e propagação do vírus da SIDA. As acções de educação extrapolam claramente o território norte-americano e dirigem-se, através de várias entidades, a vários tipos de público alvo, como é descrito por McQuiston (p.191). O tema foi retratado em anúncios de imprensa nos mais variados países, *spreads* ou capas de revistas como *The Sunday Times Magazine* no Reino Unido, para além dos habituais cartazes. Para Heller (2004) “As campanhas sobre o vírus da SIDA e Pró-Escolha marcaram o renascimento do protesto visual.”<sup>16</sup> A configuração deste estado de coisas actual, derivado de muitas das forças de expressão e actividade social das décadas de 1960 a 1980, permite-nos compreender melhor as motivações do designer como agitador como de resto, as motivações do público em geral, da sociedade civil reunida à volta da necessidade de agitar como forma de participar e de interagir. Para Ulrich Beck (2000) “O fenómeno dos anos 80 socialmente mais extraordinário e surpreendente – e talvez o menos compreendido – foi o renascimento inesperado de uma subjectividade política, dentro e fora das instituições. Neste sentido, não é exagerado afirmar que os grupos de iniciativa de cidadãos têm ganho poder político. Foram eles que puseram em agenda o debate sobre um mundo em perigo, contra a resistência dos partidos instituídos.” (p. 19)

O conceito de *subpolítica* teorizado por Beck é talvez a noção mais próxima de enquadramento do fenómeno referenciado acima, a *subpolítica* ao contrário da política permite a intervenção de “agentes *externos*” dentro do “sistema político ou corporativo” (p. 22) e que se traduz neste sentido por:

*“configurar a sociedade a partir de baixo. Visto de cima, isto resulta na perda de poder de implementação, na retracção e na minimização da política. No surgimento da subpolitização existem oportunidades crescentes para os grupos até aqui afastados do tecnização e industrialização passarem a ter voz e vez no processo de organização da sociedade (...) A subpolitização implica, então, um decréscimo do poder central; implica que os processos que até aqui decorreram sem fricções comecem a ceder devido à resistência de objectivos contrários.”*  
Beck, 2000 (p.23)

A liberdade de poder participar e construir alternativas de diálogo, ou pelo menos alternativas “laterais” com ou sem oportunidade de concertação, é especialmente impulsionada pelo cenário virtual tornado possível a partir da década de 1990 com a “publicação” da *World Wide Web*.

---

16 No original: “The AIDS and pro-choice campaigns marked another renaissance of visual protest.”

A reedição do manifesto *First Things First 2000*<sup>17</sup> em 1999 na revista canadiana *Adbusters* (que em si é um suporte histórico de subversão e resistência contra o sistema), prova a pertinência do tema e a necessidade de voltar a introduzir na prática uma discussão consciente sobre a responsabilidade social e a ética e nesse sentido recupera os principais pressupostos do manifesto editado originalmente por Ken Garland em 1964 ao qual acrescenta a importância de discutir a temática hoje.

Logo em 2001, tem lugar a exposição elaborada e comissariada por Kenneth FitzGerald, *Adversary: A Exhibition (of) Contesting Graphic Design*, (desafiando os cenários virtuais possibilitados pela *Web* e explorando especialmente a materialidade das obras) é descrita pelo próprio como uma “amostra de ações e atitudes contra uma determinação rigorosa do design gráfico como intermediário neutro, profissão apolítica, e serviço comercial.”<sup>18</sup> (2010) e reúne um conjunto de participantes como a revista *Emigre*, o autor e crítico de design Steven McCarthy, ou o artista e designer gráfico Ed Fella, centrados numa mensagem clara e independente, que em diferentes perspectivas “traduz” de que forma é abordada a responsabilidade profissional e social nas suas práticas individuais: “As obras desafiam a ortodoxia na sua invenção formal, na abertura dos seus comentários políticos e no uso das convenções em design para desafiar convenções.”<sup>19</sup>

Retomando a leitura de Heller sobre o fenómeno da agitação, o autor descreve o ataque terrorista de 11 de Setembro como um duro início de século XXI em que o choque e a comoção puseram “em pausa” a crítica e a sátira política num momento em que a administração de George W. Bush era o alvo por excelência, nos mais diversos *media*, da crítica generalizada, inclusivamente na *Internet* que desempenhou à altura um papel absolutamente fundamental na difusão de conteúdos críticos, satíricos ou subversivos, protegendo identidade do autor, promovendo a distribuição massiva é acessível: o conteúdo chega mais longe e de forma mais eficaz e simples: “A nova tecnologia deu uma vida nova à venerável arte de sátira alternativa. Sim, talvez a distribuição digital de panfletos não possa mudar o mundo - e a intervenção de design pode ser



Fig. 10 | Reedição do Manifesto *First Things First*, revista Eye no.33 vol. 9, 1999.

17 Segundo Bártolo, a partir da leitura de Poyner: “o manifesto traçava uma linha de separação entre o design como comunicação e o design como persuasão. Poyner citava, a propósito, outro designer britânico, Jock Kinneir, segundo o qual “Os designers guiados por esta orientação estão menos preocupados com a persuasão e mais com a informação, menos preocupados com a categoria económica e mais com a fisiológica, menos com o gosto e mais com a eficiência, menos com a moda e mais com a comodidade. Estão empenhados em ajudar a sociedade a encontrar o seu rumo, a compreender as suas necessidades, em descobrir novos procedimentos...”

18 No original: “It is a sampling of actions and attitudes against a strict determination of graphic design as neutral intermediary, apolitical profession, and commercial service.” p. 25

19 No original: “The works challenge orthodoxy in their formal invention, their overtly political commentaries, and their use of design conventions to defy convention.” p.26

mais decisiva - mas abriu um canal para ser indignada.”<sup>20</sup> Heller (2004) Se o agitador se manifesta via *Internet* em formatos adaptados às circunstâncias do tempo, que vão do *e-mail*, ao *blog* passando pelo *Facebook*, o colectivo francês *Ne Pas Plier* (com o qual Gérard Paris-Clavel colabora regularmente) mantém-se activo nas ruas, produzindo e publicando essencialmente formatos de luta públicos, como a acção *Priceless* que decorre a partir de 2000 centrada na “distribuição massiva de autocolantes” num primeiro momento, numa manifestação anti-globalização em Praga “para dizer que o futuro do planeta não vai ser hipotecado – é inestimável.”<sup>21</sup>

Durante a última década e em particular, durante os últimos três anos, assistimos a uma crescente concentração de tensões políticas e sociais, que tem culminado não só na expressão do descontentamento popular em manifestações públicas nas ruas, um pouco por todo o mundo, mas também na mudança das propostas políticas, mais radicais e menos consensuais, que vão dos partidos de extrema até aos partidos pirata, oficialmente registados por quase toda a Europa.

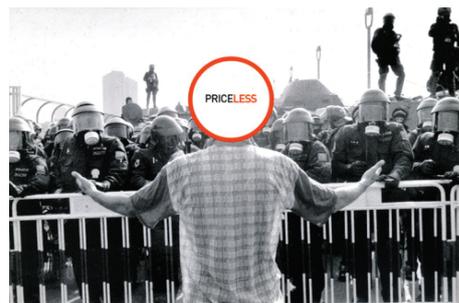


Fig. 11 | *Priceless*, 2000.

## 02.2.2 PANORAMA PORTUGUÊS.

### Década 1960.

A década de 1960 do século XX português dita o “início do fim do salazarismo” e as eleições de 1958 definem esse ponto de viragem. Todo o processo eleitoral foi marcado (como de resto já se tinha tornado prática) pela fraude e pela corrupção na contagem de votos e anúncio de resultados, mas foi também marcado positivamente pela candidatura do General Humberto Delgado, que inflamou os “habituais” movimentos contestatários e inspirou as mais variadas “manifestações de descontentamento popular” como refere Rosas (1994), acrescentando ainda que “o comportamento pessoal do próprio Delgado tinha ultrapassado completamente o quadro da campanha virada para o interior do regime, reverente e «bem comportada» que fora idealizada pelos seus proponentes e era timbre do oposicionismo tradicional. Na realidade, algo de essencial começava a mudar na sociedade e na vida política portuguesa, dentro e fora da área do Poder.” (p.528)

No rescaldo das eleições de 1958 o próprio Presidente do Conselho põe em marcha um conjunto de medidas estruturais que agitam não só a

---

20 No original: “The Internet is terra firma for the exchange of meaningful and trivial ideas. It is also a hotbed of anonymity, the attacks are hit and run, so attempting to track down the originators is usually futile. The new technology has breathed life into the venerable art of alternative satire. Okay, digital leafleting may not change the world - and design intervention can be more decisive - but it has opened a channel to be indignant.”

21 A legenda original que descreve a acção: “Priceless, depuis 2000. Autocollants diffusés massivement lors d’un rassemblement anti mondialisation à Prague. Quand les sociétés transnationales privatisent les expressions et les idées, chiffrent tous les aspects de l’existence humaine, et ravalent la vie elle-même au rang d’une marchandise, la gratuité de l’acte culturel révèle plus que jamais sa force politique. Devant la Banque mondiale et le FMI — représentés ici par leur police — cinq mille autocollants en plusieurs langues ont été diffusés. Ils ont été conçus pour dire que l’avenir de la planète ne sera pas hypothéqué – qu’il est “hors de prix”.”

estrutura governativa como “agem localmente” tentando condicionar a acção de algumas vozes menos abonatórias do regime, como o próprio Humberto Delgado, destituído dos cargos nos quais desempenhava funções que levam ao pedido de asilo político no Brasil e ao exílio. No mesmo sentido de crítica clara destas opções, os movimentos católicos progressistas, os movimentos estudantis e operários, manifestam-se publicamente com cada vez mais intensidade, aumentam de tom com o início da Guerra Colonial em 1961 e que seguem até à década de 1970. Antes dos finais da década de 1960 e do advento marcelista, em 1965 é assassinado o General Humberto Delgado e a 23 de Setembro de 1968 Marcello Caetano substitui António de Oliveira Salazar como Presidente do Conselho, depois da decadência visível do regime e do próprio ditador que é dado como incapaz para o cumprimento de funções depois da “inglória” “queda da cadeira de lona” no mesmo ano.<sup>22</sup>

Seguiu-se mais uma vez um novo e intenso plano de reestruturação da imagem do governo e das suas políticas. Caetano ficou irremediavelmente ligado a uma política de simulação dos propósitos de liberalização e modernização, arrastando a guerra e a impossibilidade da sua resolução política e por outro lado assumindo uma postura “liberal”, reformulando o papel da PIDE<sup>23</sup> que passa a DGS<sup>24</sup> e recuperando do exílio figuras proeminentes da prática oposicionista, como Mário Soares. De qualquer forma, o retrato de Marcello Caetano, difere claramente do propósito das suas intenções, descrito segundo Rosas como alguém que “nada tinha de democrata ou até, no rigor do termo, de liberal” e cujas “convicções antipartidárias e autoritárias continuavam basicamente incólumes.” (1994, p. 547).

Contra corrente e face a um asfíxiante panorama político e social, o design gráfico português cresce: em qualidade e em pensamento de projecto, cresce também motivado pela agitação galopante das massas estudantis e operárias e dos produtores de conteúdos dentro dos partidos políticos e fora deles, a distribuir e a fazer circular mensagens de revolução e de oposição. Apesar de afastado da visibilidade fora de portas, mantém-se ainda assim, alinhado com os mais relevantes eventos políticos e sociais “produzidos” na Europa e EUA.

O ano de 1968 tem, segundo Bártolo (2012), no momento da extinção do SNI<sup>25</sup>, um marco “absolutamente simbólico do ponto de vista da história do design português.” e inevitavelmente marcante do ponto de vista da sua leitura política. Seguindo esta afirmação, o autor descreve que com “O fim do SNI, em 1968, marcava também o fim da primeira geração

---

22 “Olivera Salazar (...) ignoraria, até ao fim, o facto de ter sido substituído na Presidência do Conselho de Ministros.” Rosas (1994, p.545)

23 Polícia Internacional e de Defesa do Estado.

24 Direcção Geral de Segurança.

25 Secretariado Nacional de Informação, criado em 1945, sucede ao SNP, Secretariado Nacional de Propaganda, tendo António Ferro como director entre 1933 até 1945 e depois como Secretário Nacional até 1950.

de designers portugueses”<sup>26</sup> definindo daí em diante a continuidade de elementos da segunda geração como Sebastião Rodrigues (colaborador do SNI) e outros como Victor Palla ou João da Câmara Leme. À margem da fértil prática editorial que movimenta os artistas gráficos da década de 1960 e que se traduz em espetaculares capas de livros para a **Arcádia** ou a igualmente fascinante colecção de Livros de Bolso da **Portugália Editora**, entre outras editoras com um sem fim de capas icónicas, resiste a imprensa marginal ou clandestina que difere do *Samizdat* próprio da Europa Central e de Leste.

Entre jornais clandestinos, associados a vários partidos e movimentos políticos, movimentos estudantis e sindicais, folhas volantes, panfletos, cartazes, e um sem número de outros suportes produzidos na clandestinidade, existiu um processo tecnológico comum a quase todos, um dos mais populares da década de 1960, o mimeógrafo ou copiógrafo. A facilidade de produção, a portabilidade e a relativa economia dos consumíveis, foram pontos essenciais para possibilitar a difusão do processo enquadrado na produção clandestina e a evolução do copiógrafo (especialmente o eléctrico que domina a década de 1970, apesar de existirem exemplares manuais a funcionar com alguma regularidade nos mais variados contextos) propiciou maior rapidez de reprodução, maior qualidade de impressão e tiragens maiores, e nesse sentido, tornou-se uma tecnologia acessível a um número mais amplo de núcleos de “produção clandestina” durante a década de 1960, conforme é descrito por Pacheco Pereira:

*Nos anos sessenta, o copiógrafo tornou-se indissociável da acção política dos grupos revolucionários da nova geração quer em Portugal quer noutros países.  
 (...) Em Portugal, conhecem-se publicações clandestinas usando o copiógrafo desde a década de trinta, mas foi também na década de sessenta que o seu uso se generalizou, dispondo as associações de estudantes, cooperativas, associações recreativas e outras de um número crescente de máquinas, que favoreciam um mais fácil acesso dos militantes das organizações clandestinas.*  
(2013, p.49 e 50)

A afirmação do mimeógrafo como alternativa de produção contorna as dificuldades óbvias dos processos tipográficos e ou serigráficos tradicionais, que oferecem outras possibilidades gráficas mas condicionam seriamente as movimentações furtivas inerentes à produção do material clandestino. Esta é uma imagem distante da realidade produtiva associada à prática do design português durante a década de 1960 sem que contudo deixe de existir em muitos dos autores e protagonistas da década, um verdadeiro

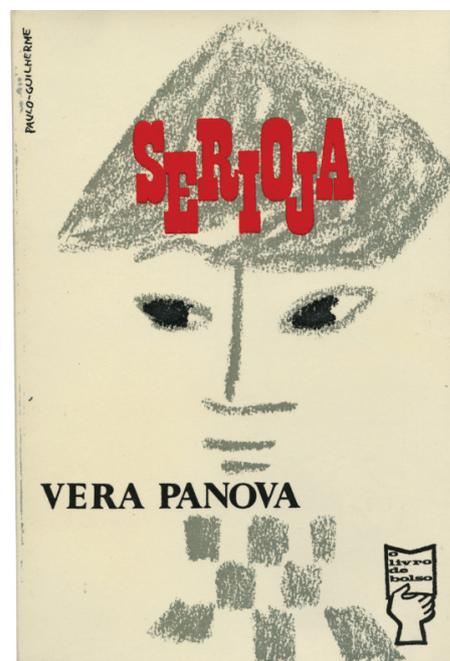


Fig. 12 | *Serioja* capa Paulo Guilherme, 1960.

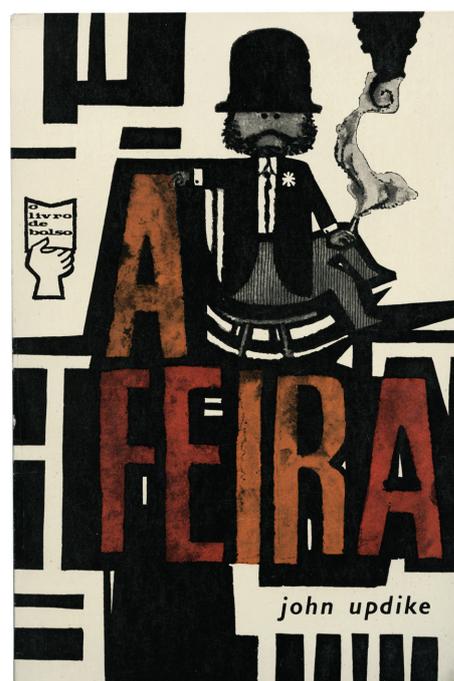


Fig. 13 | *A Feira* capa João da Câmara Leme, 1961.

26 Citação integral “O fim do SNI, em 1968, marcava também o fim da primeira geração de designers portugueses (cujo trabalho culmina na acção para a **Exposição do Mundo Português** de 1940, referimo-nos a Bernardo Marques, Carlos Botelho, Fred Kradolfer, Tom, Roberto Araújo e Jorge Barradas, Maria Keil, Almada Negreiros, entre outros) e o reenquadramento daqueles que, como Sebastião Rodrigues ou Manuel Lapa, permaneciam activos. p. 84

espírito de oposição e de luta. A produção marginal circunscrita na altura como hoje (embora que por motivos distintos, ou não tão próximos) a pequenos grupos de indivíduos ou a um indivíduo apenas, reforçava a imagem de querer produzir em qualquer circunstância, contra a repressão imposta, cumprindo o desejo genuíno de publicar prosa, poesia, manifestos políticos, ilustrações, e outros, perigosos apenas por quererem representar livremente a expressão de uma ideia.

### Década 1970.

O início da década de 1970 expressa claramente o espírito de “Primavera Marcelista” que se vivia, de alguma esperança na iniciativa de “modernizar e liberalizar” do novo Presidente do Conselho e principalmente em algumas figuras, como Sá Carneiro o “incómodo” deputado da União Nacional e um dos mais “activos elementos da «ala liberal»” como assinala Ferreira (1994) que acaba por abandonar o cargo em 1973. Na edição de 17 de Março de 1973 o jornal Expresso destaca o seguinte título, obviamente censurado pela metade: “2ª Exposição de Design em Portugal. Uma forma de contestação.” Entretanto, a iniciativa de manter a guerra colonial, contra a imagem de “modernização” do regime em curso, começa a reflectir-se nas relações internacionais entre Portugal e nomeadamente o Reino Unido. Um dos casos mais destacados pela imprensa inglesa foi o Massacre protagonizado pelas tropas portuguesas na província moçambicana de Wiriamu, em 1972 e que se traduziu numa clara manifestação de desagrado da opinião pública desse país com a visita oficial de Marcelo Caetano no ano seguinte, suscitando várias reacções como a do jornal *The Guardian*, citada por Castanheira:

*É errado conferirem-se honras ao Presidente do Conselho Português. Ao povo português, sim: 600 anos de cordialidade, menos inconsistente da que gozámos por exemplo com os franceses ou com os alemães, merecem mais do que uma observação passageira. Porém, o Dr. Caetano não pode ser apresentado como representante do povo português e chefia um Governo que em muitos aspectos é mais hostil do que afável para com os interesses britânicos.* (2013, p.110)

Contudo e apesar das claras demonstrações de descontentamento com que Marcello Caetano foi recebido em Londres, em Lisboa pouco se sabia sobre o massacre que despoletou estas reacções por parte dos britânicos e pouco se sabia sobre este desmoronamento a passos largos da imagem do país no contexto internacional.<sup>27</sup>

A degradação do poder marcelista marcada pela “debandada liberal”, pela deterioração da imagem internacional e também pela intensificação da acção da DGS, carregando sobre os grupos de manifestantes que



Fig. 14 | Catálogo da 1ª Exposição de Design Português, 1971.



Fig. 15 | Convocatória de “manifestação contra a visita de Marcelo Caetano” Londres, 15 Julho 1973.

27 José Pedro Castanheira acrescenta a propósito deste evento: “No regresso de Londres, Caetano teve um dos seus últimos grandes «banhos de multidão”, junto ao palácio de S. Bento. Os portugueses só conheciam a versão oficial quer de Wiriamu quer da visita a Londres. O regime enganava-se a si mesmo.”

adoptam as ruas como local privilegiado de manifestação, as prisões aumentam a não existem condições que promovam um cenário de continuidade e de estabilidade do Regime.

Os dois acontecimentos da década no plano do design, acontecem com as Exposições de Design Português, a sua importância no contexto da época e no contexto da prática é descrita por Bártolo: “A 1ª e a 2ª **Exposição de Design Português**, organizadas respectivamente em 1971 e 1973, representam um esforço de promoção do design português, alargando o seu público, o seu mercado e contribuindo para o reforçar do debate interno, disciplinar e programático, sobre o design português.” Bártolo (2012, p.90), consciência e domínio da disciplina que se traduzem numa produção teórica mais intensa e regular.

Ainda durante o ano de 1973, uma das figuras mais emblemáticas da 2ª geração do design português, notável nas áreas das artes plásticas, ilustração, *cartoon* e também do design gráfico<sup>28</sup>, João Abel Manta “começou a responder em tribunal por alegada ofensa à bandeira nacional, devido a um *poster* publicado no suplemento *A Mosca*, do *Diário de Lisboa*”<sup>29</sup> (2013, p.101) um acontecimento que prova de uma forma inequívoca a pressão organizada sobre a opinião de alguns autores, que com maior, menor ou nenhuma intenção de provocar o regime, acabavam por ser sujeitos a transtornos deste tipo ou de maior gravidade.

Por isso, no plano da clandestinidade e mesmo com um maior acesso (dentro das escolas nomeadamente) a meios de impressão como o *offset*, o uso deste tipo de processos (como à tipografia tradicional) continuava condicionado pelo medo e sobretudo pela necessidade de manter algum sigilo. Segundo Pereira (2013): “As máquinas de *offset* eram volumosas e não podiam ser facilmente deslocadas (e roubadas...) como acontecia com os copiográficos, pelo que a impressão regular em *offset* de publicações clandestinas fazia-se principalmente fora de Portugal, onde esse se tornou o modo de impressão dominante nos primeiros anos da década de setenta.” (p.58) e continuando a partir da leitura do próprio autor, o comércio de livros com conteúdos proibidos continuava a existir e nesse sentido:

*A tipografia clássica teve um papel nos anos da «primavera marcelista», mas essencialmente no boom de livros de autores*

---

28 Segundo José Bártolo a propósito do extenso currículo de João Abel Manta: “Se, da sua obra gráfica, se conhecem particularmente as ilustrações, publicadas n’ «O Jornal» e no «Jornal de Letras», que marcam o período do 25 de Abril (sendo, com Vespeira, o “cartoonista da revolução”) menos conhecida mas igualmente notável é a restante obra gráfica - cartazes, logótipos, capas de livros, e inúmeras composições gráficas para artes aplicadas, azulejos, tapeçaria e calçada portuguesa – que fazem de Manta uma figura destacada da cultura gráfica ibérica da segunda metade do século XX.”

29 Para concluir a análise de José Castanheira incluída no suplemento para o Jornal Expresso em 2013 “O que a Censura Cortou”, à “notícia” destacada na edição do Expresso em 30 de Junho de 1973, acrescenta “Fora o diário Época a «primeira entidade a nele descortinar intenções de desrespeito patriótico de viriam a ser «acusados». Matutino de extrema-direita, com a protecção cúmplice dos censores, a Época era um dos alvos de estimação do Expresso.”

*marxistas, saídos em edições dos tradutores ou em editoras mais ou menos fictícias. Embora a PIDE/DGS aprendesse a maioria dessas edições, a existência de uma rede de livrarias já adaptada à venda dos livros por baixo dos balcões permitia alguma rentabilidade do negócio dos livros proibidos.* (2013, p.58)

Depois do “ensaio” do golpe militar e de estado nas Caldas da Rainha em Março de 1974, o 25 de Abril dá-se finalmente início ao processo revolucionário que conduz o país à desejada liberdade, mesmo que a data em si tenha sido apenas o início de um intenso processo de “crescimento” político, social, que inclui todo o processo de descolonização, iniciado nos anos que sucederam a revolução. Ainda antes do regresso dos milhares de “retornados”, viveu-se um ambiente de genuína e salutar celebração da liberdade, em acontecimentos como o Primeiro de Maio, celebrado pela primeira vez legitimamente e nas ruas. A experiência efervescente de entusiasmo é descrita por Ferreira: “Recriar pela narração o clima emocional desencadeado pelas grandes manifestações de diversos quadrantes que ocorreram sobretudo entre 1974 e 1975 é tanto mais difícil quanto Vieira da Silva ilustrou de antemão esse fervilhar racional nos seus quadros. A «poesia está na rua» com os portugueses a refazer Portugal.” (1994, p.7)

Da mesma forma em Junho, 48 artistas compuseram um painel comemorativo do Dia de Portugal nos quais colaboram figuras como António Domingues, Abel Manta, Vítor Palla ou Vespeira, painel esse que arde tragicamente em 1981, extinguindo para sempre uma visão colectiva de liberdade no período pós revolucionário. No meio de um momento de relativa instabilidade política, “nascem os cursos de design nas Belas Artes do Porto e de Lisboa” e floresce o destaque dado à prática no domínio publico.

No seguimento do processo em marcha, regressam ao país milhares de indivíduos até ali, estabelecidos nas ex-colónias e agora condicionados a voltar, Ferreira analisa os dados do êxodo em que “Segundo dados elaborados pelo Instituto Nacional de Estatística, o total de «retornados» de África na década de 70, terá sido de 505 078” e acrescenta que “a chegada desse afluxo de gente num período tão concentrado, entre 1975 e 1976, originou uma série de consequências sociais que feriu a imagem de uma «descolonização exemplar» (1994, p.87), sucederam-se tempos de enormes dificuldades ao nível da integração social e dos desequilíbrios económicos.”<sup>30</sup>

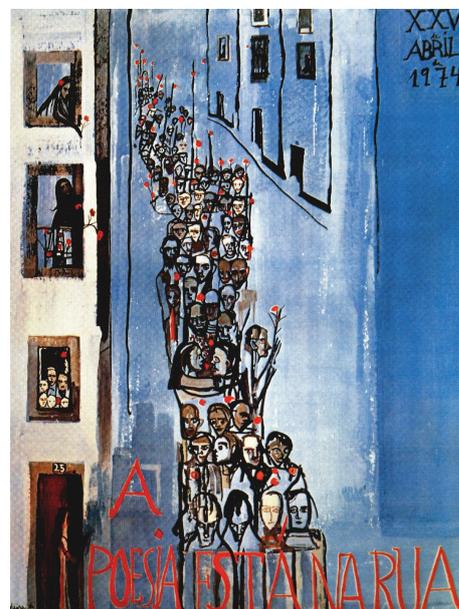


Fig. 16 | *A Poesia está na Rua*, Vieira da Silva, 1974.

30 Para completar esta sintética abordagem ao processo de descolonização, importa citar Ferreira (1994, p.101) “Com a descolonização, Portugal encontrou-se por fim fortemente concentrado em termos territoriais europeus e atlânticos. Será dessa articulação entre a população e o território que irá explodir, entre 1974 e o início da década de 80, uma outra noção das relações entre os indivíduos e os grupos sociais e entre as diferentes regiões do país. Enquanto o Estado português descolonizava, assistia-se nos territórios continentais e insulares a uma revolução nos termos do contrato entre as partes constituintes da nação.”

*“Com a descolonização Portugal concentrou-se fortemente em termos territoriais e o bem-estar da população passou a constituir um «objectivo nacional» para os estrategas do MFA. (...) A «aliança Povo-MFA» haveria no entanto de dar origem a fórmulas adversas ao estabelecimento de um regime de democracia pluralista e parlamentar, durante o período revolucionário. Fizeram parte deste esquema as «campanhas de dinamização cultural», que levaram os militares a envolverem-se em inúmeras sessões de esclarecimento sobre os seus objectivos em todo o país. (...) O pintor João Abel Manta ilustrou graficamente os termos dessa aliança.”*

Ferreira (1994, p.100)

Com este panorama sob pano de fundo, cria-se um novo entendimento dos limites do território nacional e da sua ocupação como forma de conquistar o bem-estar e conforto merecidos. A questão do bem-estar passou a “prioridade nacional” no alinhamento das reformas políticas e sociais. Alteraram-se substancialmente as relações laborais e as práticas de ocupação do tecido urbano, especialmente periférico; nos campos arranca a reforma agrária, segundo Ferreira “um elemento considerável na nova percepção espacial do país, agora entre o Norte e o Sul e consagrada através de leis e medidas do poder político.” (p.121); os papéis sociais, logo a partir de 1974 (também pela legitimação do divórcio), começam a transformar-se e a realidade da igualdade de género começa a instalar-se no panorama nacional lentamente. A demonstrar algumas destas transformações, surge a *Gaiola Aberta* em Maio de 1974, uma publicação entre o erótico e a sátira política, produzida por José Vilhena, um exemplo de produção independente acutilante no rescaldo do 25 de Abril.

O país viveu ao sabor dos muitos planos de reformulação e de estabilização política e social, passando por outras tantas iniciativas pessoais ou colectivas de construção de pensamento, de estrutura, dentro de áreas como o design gráfico. Bártolo destaca nesse sentido as experiências no âmbito do cartaz político exploradas por Abel Manta, Vespeira ou Robin Fior e os projectos auto iniciados por Ana Hatherly, Sebastião Rodrigues ou José Brandão. (2012) O mais destacado momento de organização colectiva que marca este período envolve o surgimento da Associação Portuguesa de Designers, que não reunindo consenso ou a simpatia de todos, consegue reunir esforços com o objectivo de afirmar a prática profissionalmente.

### **Década de 1980 e a contemporaneidade.**

A transição entre a década de 1970 e os primeiros anos da década de 1980 faz-se “aos solavancos” marcada pela instabilidade política que acalma com a revisão constitucional de 1982, também o ano em que se realiza a exposição Design e Circunstância promovida pela Associação Portuguesa de Designers na (Bártolo, 2008). A distância provocada pela alteração de hábitos e costumes entre as duas décadas é evidente e substancial:



Fig. 17 | MFA Povo,  
Campanha de Dinamização Cultural, 1974

*“(…) no raiar dos anos 80, outras perplexidades se abrem a um Portugal repleto de passionalidades: o problema da identidade nacional e uma literatura que se tenta consagrar além-fronteiras. Outros horizontes se entreabriram, outros universos se perfilavam. É do relacionamento de e na família que se falará em primeiro lugar; depois da sexualidade. A seguir da importância dos media, designadamente a televisão, nesse estar colectivo. Depois falar-se-á da interrogação em torno da identidade nacional.”*

Ferreira (1994, p.166)

A crítica começa a fazer parte do quotidiano dos portugueses, a imprensa semanal ganha destaque e o interesse dos portugueses pelas questões políticas afirma o sucesso destas publicações, pontuadas pelos brilhantes *cartoons* de Sam e António, entre outros, que contribuía semanalmente para estas publicações. Disputando igualmente o interesse público a televisão domina os serões dos lares portugueses, com especial destaque para os formatos de concurso e telenovela.

A década de 1980 vive o fomento de uma óptica de consumo, instalada nos lares portugueses em larga escala e especialmente nos grandes centros urbanos, surgem os grandes entrepostos comerciais que “consagram o efémero sobre o perene” (1994, p.169), como as Amoreiras, o ícone de uma prosperidade remediada e reflexo dos novos hábitos de consumo adoptados, um símbolo do pós modernismo na arquitectura com a assinatura do arquitecto Tomás Taveira. O fenómeno é descrito por Ferreira:

*(…) É no relacionamento com o factor cultural que se diferenciam estratos. A massificação dos costumes é tanto maior quanto menor é o poderio económico das famílias.*

*Contudo, o grande vencedor dos anos 80, face aos anos 70, foi o nível do consumismo: os automóveis, os vídeos, os televisores e restantes electrodomésticos, os computadores pessoais invadiram o quotidiano das pessoas e tornaram-se objectos de primeira ordem para uso pessoal. (1994, p.169)*

Seguindo o ritmo das exigências de consumo, surgem em Portugal mais ateliers de design gráfico, a responderem a pedido a um manancial de novos clientes, especialmente e como sugere Bártolo (2006), inicia-se uma positiva construção de relacionamentos entre profissionais de design gráfico e clientes culturais (como a cultivada entre Sebastião Rodrigues e a Gulbenkian), que foram crescendo, com outros protagonistas e outras instituições até hoje.

A acção política no design gráfico em Portugal perde-se entre os anos 1970 e a contemporaneidade, talvez condicionado pela emergência de consumo que surge como analisado a partir da década de 1980. Nos dias de hoje temos formatos para quase todos os gostos de projectos auto-iniciados de influência social e política, ou que reflectam indirectamente a escassez de clientes e de oportunidades. Ressurgem os ateliers populares, associados às manifestações públicas convocadas pelas redes sociais,

surgem projectos como o jornal *O Espelho*, reflexo da precariedade que marca a conjuntura laboral, e surgem tantas outras publicações que cruzam o design ou a arte com economia e crise, como a *Economia de Artista* publicada pela *Braço de Ferro*, uma editora independente que publica curiosamente outro título *Design em Tempos de Crise* de Mário Moura, um autor que cruza as mesmas variáveis (e introduz outras) e, reflecte em formato *blogue* a propósito daquilo que a actualidade produz diariamente. A agitação volta a morar com os designers, com os autores, com os editores e com os produtores em geral, à medida dos seus espaços, das suas inquietações e das causas, como é exemplo, *O Buraco – Pasquim Satírico pró Lírico*, que inclui na sua cronologia de números editados, temas dedicados ao Medo e ao Projecto da ES.COL.A da Fontinha<sup>31</sup>.

3. Nós não nos revemos, identificamos ou conformamos com a actual situação cultural, social, política e económica do país; defendemos uma maior e mais efectiva responsabilização colectiva - dos governantes e dos governados - e defendemos a procura de formas alternativas de fazer política, de fazer cultura, de fazer negócios e de fazer design. O design é um processo activo de transformação contextual; nós defendemos a consciencialização dos designers para uma compreensão do projecto enquanto realização de um acção socialmente eficaz.

Ponto 3 do Manifesto para o Design Português.<sup>32</sup>



Fig. 18 | Jornal *O Espelho*, No 1



Fig. 19 | “Pasquim Satírico Pró-Lírico” *Buraco*, No 3

31 A este propósito cruzo o projecto ES.COL.A e o autor do post no blogue Ressabiator, Mário Moura aqui citado em parte: Tanto as escolas como os hospitais, como os transportes públicos, como até os cinemas, para além das suas funções mais óbvias, costumavam servir de suporte a comunidades. Para isso, é claro, não podiam ser demasiado eficientes a fazer as tais funções – não podiam servir áreas demasiado amplas, ter uma grande escala, muitos utentes, alunos, público. Ou seja, a sua falta de eficiência era sobretudo económica. (...) Tudo isto para falar da Fontinha, e de como uma escola abandonada por causa da tal racionalização de recursos é ocupada e é um sucesso junto da comunidade, só para ser despejada com uma violência desproporcional, com bloqueio da cobertura mediática, em nome de um futuro uso social do mesmo espaço – com certeza mais “devidamente tipificado” que a Es.col.A.

32 Redigido por José Bártolo e subscrito por: Alejandra Jaña | Ana Rainha | António Modesto | Aurelindo Jaime Ceia | Carlos Guerreiro | Eduardo Aires | Emanuel Barbosa | Joana Bertholo | João Alves Marrucho | João Bicker | João Martino | José Bártolo | José Carlos Mendes | Luís Alvoeiro | Luísa Barreto | Marco Balesteros | Marco Reixa | Mário Moura | Nuno Coelho | Pedro Marques | Sofia Gonçalves | Vera Tavares | Valdemar Lamego | Victor M Almeida.

## 03 ENQUADRAMENTO TEÓRICO

### 03.1. O DESIGNER COMO MEDIADOR.

*Assuma-se como negociador, comunicador, vendedor, político ou mediador, nenhum designer se pode colocar «fora do mundo» – por mais que se esconda no cliente, na encomenda ou se refugie no espaço, tendencialmente abstracto, do atelier – nem se pode colocar «fora do seu mundo», isto é, não se pode eximir a um sistema de valores que envolvendo usuários, clientes, meios de comunicação, mercados, críticos, envolve também os designers, reivindicando deles um contributo no sentido de fazer o esclarecimento deste sistema, tornando-o legível, de modo a que fique claro o que este sistema pode e deve esperar do designer e o que ele não pode nem deve esperar do designer.*

**José Bártolo**

O mediador opera num espaço intersticial que coloca em diálogo disciplinas, práticas, assuntos, mais ou menos distantes e movimenta nesse trajecto meios e colaboradores. O papel de mediar inclui-se no acto de intervir, como ponte e como ponto de contacto, como propiciador de entendimento.

No âmbito do design, como noutros, a possibilidade de intervir e a responsabilidade de o fazer despertam a discussão: podemos ou não assumir o papel de mediadores à parte de qualquer sentido de imparcialidade?

Os autores Michael Rock, com o ensaio *Can Design be Socially Responsible*<sup>33</sup> (1992) e Michael Bierut no ensaio *Waiting for Permission* (1992)<sup>34</sup> inflectiram sobre alguns detalhes “distorcidos” para a leitura do tema. Apesar de autónomas as duas perspectivas encontram-se numa visão comum de responsabilização do designer como único obstáculo para uma abordagem mais consciente da prática e de percepção do tema como um conteúdo sobre-mediado e amplamente mais complexo do que aquilo a que a discussão habitualmente o reduz.

Para Rock (1992), a discussão centrada no tópico da responsabilidade, como nova (à época da publicação do ensaio) *buzzword* da área, esconde uma noção real da medida em que o tema afecta o meio, onde geralmente a questão é “suavizada” e conduzida para questões “de uso corrente” como normas de conduta e princípios de sensibilidade ecológica.

O ensaio de Michael Bierut distingue os mesmos dois pontos centrais da abordagem de Rock, evidenciando um espírito de “moda” à volta do “design que se preocupa”<sup>35</sup>, fervoroso mas de algum modo inconsequente. Refere ainda, a partir de uma curiosa analogia com um ensaio clínico realizado nos anos 1960 que testa as “dinâmicas das relações hierárquicas”

---

33 Publicado originalmente em AIGA Journal of Graphic Design, Nº1 em 1992. Informação disponível em: <http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=65>

34 Publicado originalmente em Rethinking Design em 1992. Nota disponível em: [http://www.tyototheque.com/articles/waiting\\_for\\_permission](http://www.tyototheque.com/articles/waiting_for_permission).

35 Seguindo a sugestão deixada por David Stairs no ensaio *Arguing with Success*: “It’s so terribly trendy to care, about the poor, the environment and every form of “betterment” that I begin to assume we must be selling more design by fetishizing social relevance”

<sup>36</sup>, a necessidade que os designers têm de ajustar expectativas e convicções perante um modelo de autoridade dominante, sabotando os próprios a possibilidade de assumirem uma posição divergente e resguardando-se por detrás dos desígnios do cliente.

Com a introdução de modelos alternativos no seio da prática do design e no seu discurso, gera-se uma ideia comum de que o envolvimento político e social, contraria de forma clara a noção de design como actividade neutra e acética, conceito amplamente criticado por Katherine McCoy no ensaio *Good Citizenship: Design as a Social and Political Force* <sup>37</sup>. A autora importa para o círculo estreito da profissão questões que foram repetidamente interpretadas como externas e para as quais era sugerido o mínimo de envolvimento. Para si, o conceito de responsabilidade compreende uma inequívoca noção de cidadania e nesse sentido avança com a questão:

*Como é que uma sociedade heterogénea pode desenvolver valores partilhados e ainda incentivar a diversidade cultural e a liberdade pessoal? Os designers e o ensino de design são parte do problema, e podem ser parte da resposta. Nós não nos podemos dar ao luxo de permanecer passivos. Os designers devem ser bons cidadãos e participar na formação do nosso governo e da sociedade. Como designers, podemos usar os nossos talentos e habilidades específicas para encorajar outros a acordar e participar também.*<sup>38</sup>

Outra das mais influentes linhas de pensamento sobre este tópico está registada no ensaio de 1994 *There is Such a Thing as Society*<sup>39</sup> de Andrew Howard, que delimita não só a medida do contributo do manifesto *First Things First*, considerando-o de grande actualidade e pertinência, e definindo-o como “um apelo conciso e arrojado à rejeição do «grito estridente do mercado de consumo» e da sedução onnipotente da indústria da publicidade em favor do que era considerado *design*

---

<sup>36</sup> “In the early sixties, a psychologist at Yale University named Stanley Milgram did a series of notorious experiments that explored the dynamics of hierarchical relationships, ones where someone was in charge and someone else was following orders. He wanted to find out how far someone would follow the orders of another person if he perceived that person’s authority as legitimate.” O ensaio clínico serviu como ponto de partida para a analogia tecida por Bierut a respeito das relações de hierarquia e poder.

<sup>37</sup> Apresentado originalmente em 1993 na *Design Renaissance International Conference*.

<sup>38</sup> No original: “How can an heterogeneous society develop shared values and yet encourage cultural diversity and personal freedom? Designers and design education are part of the problem and can be part of the answer. We cannot afford to be passive anymore. Designers must be good citizens and participate in the shaping of our government and society. As designers, we could use our particular talents and skills to encourage others to wake up and participate as well.” p. 2

<sup>39</sup> Publicado originalmente na revista *Eye*, vol. 4, n°13 em 1994 o título do ensaio, como a nota feita na própria revista indica, “inspira-se” na célebre afirmação de Margaret Thatcher: “There is no such thing as society” a 31 de Outubro de 1987.

com consciência social.”<sup>40</sup>

O autor enquadra de forma consistente a importância do contexto social na definição do projecto de design em toda a sua extensão. Esta intenção de “diálogo social” compreende que as questões “económicas e ideológicas” como o próprio refere fazem parte do design gráfico e fazem parte de um determinado contexto cultural, daí que a materialização destes “diálogos” surja na base da capacidade de oferecer respostas responsáveis. Para Howard (1994) “Quer a nossa actividade e a sua produção sejam ou não progressivas e relevantes, se elas contribuem ou não para a construção de uma cultura democrática, não é algo unicamente dependente do conteúdo do nosso trabalho, mas também das relações sociais activas que afectam a natureza dos diálogos que somos capazes de construir.”<sup>41</sup>

O papel do designer como mediador foi assumido e amplamente discutido pelo holandês Jan van Toorn, um dos directores da Jan van Eyck Akademie onde em 1997 tem lugar o simpósio *Design beyond design*<sup>42</sup>, e que antecipa a re-edição em 1999 na *Adbusters*, do manifesto *First Things First* originalmente publicado 1964.

Ainda antes de Rick Poyner, um dos participantes no simpósio e responsável pela monografia dedicada a Jan van Toorn<sup>43</sup>, expor em 2008 a leitura do autor sobre o exercício da mediação na prática do design, importa compreender a dinâmica da temática abordada segundo Max Bruinsma no ensaio de 2005, *The Culture of Engagement – The Revolt of the Mobs*. A sua leitura inclui uma nova abordagem sobre o entendimento do conceito de “massas” e nesse sentido, as massas representam respostas individuais (múltiplas em vez de massivas) dentro de um determinado conjunto, recuperam individualidade. Segundo o autor (2005) “As multidões parecem-se hoje mais com hipertextos do que com manifestos.”<sup>44</sup> e nesse sentido partilham mais recursos e informação em vez de se limitarem a estar circunstancialmente, no mesmo espaço ou momento. Reclamam parte na multidão como participantes “Colectivamente, contribuem para um mosaico de intervenção em constante expansão, como autores, editores, distribuidores e designers de mensagens verbais e visuais.” (2005). Este entendimento do individuo

---

40 No original: “Aimed at fellow graphic designers, it was a succinct and gutsy appeal to reject the ‘high pitched scream of consumer selling’ and omnipotent lure of the advertising industry in favour of what was defined as socially useful graphic design work.”

41 No original: “Whether our activity and its products are open and empowering, whether they contribute to the building of a democratic culture, is not dependent only on the content of our work, but also on the productive social relations that affect the nature of the dialogues we are able to construct.”

42 O simpósio decorreu, como já foi referido, no espaço da Jan van Eyck Akademie em Maastricht (Holanda), nos dias 7 e 8 de Novembro de 1997 e contou com o seguinte painel de participantes: Cees Hamelink, Heinz Paetzold, Joerg Petruschat, Susan Buck-Morss, Sheila Levrant de Bretteville, Gui Bonsiepe, Jan van Toorn, Michael Rock and Susan Sellers, Andrew Blauvelt, Max Bruinsma, Alex Jordan, Gerard Paris-Clavel, Rick Poyner, Lorraine Wild, Carel Kuitenbrouwer, Tomas Maldonado.

43 *Jan van Toorn: Critical Practice*, incluído em *Graphic Design in the Netherlands*.

44 No original: “Present mobs look more like hypertexts than like manifestos.”

como participante social inclui o design, não só como mediador, como será enunciado posteriormente, mas como “criador de ocorrências em vez de organizador de factos” como Bruinsma descreve.

Na origem do papel do mediador, poderá existir a influência da prática relacional no design, enquadrada em 2008 por Andrew Blauvelt no ensaio *Towards Relational Design*<sup>45</sup> em que o autor sugere este modelo como resposta e “desafio dos modelos e processos de trabalho convencionais” num modo de exploratório sobre a prática em si, sobre para quem se desenha e também sobre a potencialidade de “facilitar interações sociais”. O papel do mediador, num mundo onde tudo, para Jan van Toorn, é “objecto de mediação”<sup>46</sup> é nesse sentido para (Poynor 2008) parte da condição “anatômica” da prática, fazendo “parte do papel do designer e da sua responsabilidade como mediador, encontrar maneiras de arrombar e desmistificar a mensagem, para que a proveniência e manipulação do conteúdo sejam visíveis, e assim o receptor consiga comprometer-se totalmente com o argumento comunicado.”<sup>47</sup>. A mensagem em si deve ser assumida como manipulável, passível de incorporar elementos introduzidos por quem a manipula com o sentido de “despertar” o receptor para a matéria do discurso.

A sugestão do designer como mediador (a partir da experiência relacional) indica-o como propiciador de diálogos expandidos entre diferentes contextos e modelos disciplinares (com maior ou menor grau de especialização) e onde são explorados registos práticos novos, adaptados a uma “acção distópica”, (em detrimento de uma acção global) descrita por Bártolo (2010) como um modelo de intervenção “que procura produzir, localmente, transformações efectivas na organização social.” (p. 53) e nesse sentido criar novas dinâmicas sociais. A leitura do autor a partir de Poynor resume da seguinte forma a influência da experiência relacional: “A característica principal deste “design relacional” não é exclusivamente visível na presença material do *design*, não se circunscrevendo apenas a uma tipologia de produção, sendo antes o processo de construção de diálogo entre as percepções, as reacções e as intervenções dos diferentes actores de uma mesma prática social.” (p.55) O designer em qualquer uma destas dimensões enunciadas acima, seja como mediador ou como editor de práticas sociais colocando-as em relação com o design, encontra no cenário contemporâneo o ambiente propício para a sua afirmação, principalmente a partir do diálogo construído em alternativas de comunicação de carácter auto-iniciado ou em registos *Do-it-Yourself*. Os projectos alternativos consolidam a imagem do designer como “editor, publicador e distribuidor”, uma questão discutida no capítulo seguinte que reflecte sobre as “*microtopias*” e economias de proximidade geradas a partir de projectos independentes e neste sentido

---

45 Publicado originalmente no *Design Observer Blog*.

46 No original: “Everything is mediated nowadays”

47 No original: “It is the designer’s role and responsibility as a mediator, van Toorn argues, to find ways to break open and demystify the message, to make its provenance and manipulatory character visible in its form, so that the receiver can engage fully in the communication’s argument.” p.79

ou autor Lawrence Liang (2011) descreve sucintamente o cenário contemporâneo de produção alternativa sugerindo que “vivemos hoje um momento paradoxal em que, mesmo com a retracção de conhecidas esferas da vida cultural, encontramos uma erupção simultânea de práticas energéticas e possibilidades”<sup>48</sup>. Impõe-se a necessidade de reinventar um modelo de pensamento e produção exaustos, constrangidos pelo peso das grandes estruturas comerciais, em que a noção de diálogo partilhado e aberto, de “orientação crítica do produto”, inspira o processo de mediação e de aproximação da mensagem a um público igualmente crítico e participativo.

### 03.2 PRODUÇÃO INDEPENDENTE E MICROTOPIAS.

*Decidimos então reflectir sobre o valor singular dos nossos livros, mas primeiramente pensámos se queríamos mesmo continuar a fazê-los (ser editores/ produtores) e, conseqüentemente, se queríamos continuar a comercializá-los (ser comerciantes). Dispensaríamos a consequência lodosa, mas sim, avante com os livros porque isso nos dá prazer (o que significa que precisamos de os fazer).*

**Isabel Carvalho**

#### 03.2.1 A PRODUÇÃO INDEPENDENTE E PROJECTOS AUTO-INICIADOS

O papel de designer como produtor, é cada vez mais uma imagem dissociada dos cânones da história do design, das noções de produção de Ellen Lupton ou Victor Margolin ou do designer como *authorpreneur*<sup>49</sup> configurado por Steven Heller. A autonomização do papel torna difícil circunscrever a acção do produtor, defini-lo segundo um autor ou alinhá-lo com algum conceito demasiado concreto para compreender a amplitude da questão. O produtor independente é um operário de convicções suas ou partilhadas com outros, seguindo um percurso alternativo comprometido apenas com o entusiasmo de produzir: publicar, editar, promover, contribuir. O produtor procura realizar e realizar-se: *Independência é a desassociação de um ser em relação a outro, do qual dependia ou era por ele dominado. É o estado de quem ou do que tem liberdade ou autonomia. Engloba estruturas que se colocam à margem das estruturas convencionais, de larga escala, das grandes corporações e das estruturas complexas.* Gonçalves (2010)

Nesse sentido importa recuperar a comunicação de 1934 de Walter Benjamin, *O Autor como Produtor* que defende, segundo Heynen citado por Capela, a existência de “uma conexão directa entre a técnica literária de uma obra, a sua tendência política (reaccionária ou progressista)

---

<sup>48</sup> No original: We now inhabit a paradoxical moment in which, even as known spheres of cultural life are retreating, we find a simultaneous eruption of energetic practices and possibilities. p. 3

<sup>49</sup> Segundo o autor, a junção das duas palavras *author* e *entrepreneur* resultando *authorpreneur* é definida como alguma coisa “aparentada com um autor” no original “something akin to an auteur”.

e a posição do autor no processo de produção.” (2007, p.16). Sobre um ponto de vista contemporâneo, o ensaio lido na óptica do design, poderá significar tão simplesmente a aproximação entre prática e crítica, entre produção e autoria, explorando alternativas, em detrimento dos procedimentos instituídos, dos modelos testados que deixam pouco lugar para a afirmação crítica do autor. A crítica e o lugar social e político do autor surgem num contexto de acção colaborativa, não restritiva que expande o cenário da produção em si. A secção *Modes of Production* da publicação associada ao projecto *Forms of Inquiry: The Architecture of Critical Graphic Design* explora o espaço deixado vago no exterior dos dogmas da profissão, seja na relação com o cliente ou dos próprios limites da “função do designer”, como referem os próprios editores Kyes e Owens (2007)<sup>50</sup>. Os “limites da prática” são expandidos em vários sentidos, por vários produtores hoje, nomeadamente e tendo por base este projecto, *Dexter Sinister* e *Åbåke*.

Os anos 1980 trouxeram o *desktop publishing* e com ele o medo por parte dos designers, de serem ultrapassados. Com os anos 1990 e segundo Lupton, “os designers gráficos tornam-se eles próprios *desktop publishers*, incorporando inúmeras fases de produção técnica nos seus próprios fluxos de trabalho.”<sup>51</sup> confirmando o impacto do computador pessoal na disciplina.

As primeiras décadas do século XXI desprendem-se das discussões que até aqui afectaram a história da disciplina e definiram o seu percurso. O design gráfico centra-se na importância do papel colaborativo e interactivo, reunindo possibilidades, discursos, meios e técnicas num cenário mais flexível e permeável do que em qualquer momento da sua história.

O design gráfico mudou. A mudança começa com a atribuição de papéis e a caracterização do estado funcional do designer. O plural em papéis é já em si um sinal de transformação, a exclusividade de uma tarefa ou função é convertida em multifuncionalidade num conjunto de tarefas e acima de tudo interesses:

*Aquí, de certa forma, eles podem projectar o seu próprio papel a partir do zero. Ao invés de ser convidado para servir um objectivo pré-definido, os designers tornam-se muitas vezes como joker, camaleões, de forma adaptativa a mudar de cor a cada minuto. Resolver um problema de design tradicional é apenas uma das muitas funções que o designer realiza simultaneamente.*<sup>52</sup> (2006)

---

50 No original: This work draws the designer out from behind the screen, in the process dissolving the traditional client/designer relationship in favour of the designer reconfigured as editor, publisher and distributor.

51 No original: “By the early 1990s, graphic designers had become desktop publishers themselves, absorbing numerous phases of technical production into their own workflows.” p.19

52 No original: “Here, in a way, they can design their own role from scratch. Rather than being asked to serve a pre-defined objective, designers often become wildcards, chameleons, adaptively changing color by the minute. Solving a traditional design problem is just one out of many roles that the designer is performing simultaneously.” p. 16

O “malabarismo” de funções não se conforma com os constrangimentos do espaço, ou pelo menos do espaço de atelier de design como o conhecíamos. Os ateliers têm menos *glamour* e vivem mais a partir de lugares virtuais, cumprindo as necessidades dos novos produtores e mimetizando a adaptabilidade que van der Velden descreve. O significado da palavra (expressão) *freelancer* encontra-se com as suas origens e renova a importância do seu sentido: o designer é cada vez mais um “soldado afiliado” comprometido com os seus próprios interesses.<sup>53</sup>

A imagem do design gráfico como implacável estrutura comercial, alimentada por mega clientes e ancorado a grandes centros urbanos e negociais, também mudou. Mudou e muda por deterioração dos paradigmas comerciais e por força das circunstâncias económicas. Asfixiados e subjugados pelo peso destas estruturas ou simplesmente “absorvidos” pelo sistema, os designers procuraram responder por si às suas necessidades não só económicas mas essencialmente de concretização autoral, introduzindo a visão de Andrew Blauvelt e Ellen Lupton<sup>54</sup> a propósito da mesma questão. Por detrás de qualquer consideração que motive a experiência auto-iniciada coloca-se a cada vez mais visível presença da diversidade de meios e possibilidades produtivas à disposição de qualquer um, como factor motivacional acrescido como referem Blauvelt e Lupton:

*Os dispositivos móveis, sistemas de print-on-demand, equipamentos de impressão digital de baixo custo, prototipagem rápida e redes de distribuição baseados na web, criaram novas oportunidades para designers, escritores, artistas e qualquer outra pessoa - de médicos e advogados a crianças de escola e donas de casa - para usufruir de ferramentas de produção criativa.*<sup>55</sup> (2011)

Se às possibilidades desbloqueadas por plataformas de *print-on-demand* como *lulu.com* adicionarmos o potencial transformador do mercado de distribuidoras como a alemã *Motto*, temos uma diversidade de plataformas, meios, ferramentas à disposição de quase todos. Se todo este manancial de oferta produtiva não for por si suficiente, a revitalização de meios de reprodução e produção menos nobres como a fotocopiadora

---

53 A origem da expressão *free-lance* é descrita por Hito Steyerl em *The Wretched of the Screen*: “The word “freelance” derives from the medieval term for a mercenary soldier, a “free lance,” that is, a soldier who is not attached to any particular master or government and can be hired for a specific task. The term was first used by Sir Walter Scott (1771–1832) in *Ivanhoe* to describe a “medieval mercenary warrior” or “free-lance,” indicating that the lance is not sworn to any lord’s services.” (pp. 125 e 126)

54 Na introdução do catálogo que precede a exposição no *Walker Art Center Graphic Design: Now in Production*. “Designers frustrated with routine cliente work have looked to authorship as a source of artistic agency and personal satisfaction, searching for authority and self-expression in an all-access world of evaporating expertise.” (2011, p.9)

55 No original: “Mobile devices, print-on-demand systems, low-cost digital printing equipment, rapid prototyping, and web based distribution networks have created new opportunities for designers, writers, artists, and anyone else – from doctors and lawyers to school kids and housewives – to take up the tools of creative production.” p.9

e o mimeógrafo ganham terreno nos circuitos independentes, não só pelo *statement* e pela “energia radical” dos mesmos (associados ao circuito *zine* e à produção *Samizdat*), mas também pela simplicidade dos processos e pela economia (de recursos) que os mesmos continuam a representar hoje.

Do encontro entre produção independente e ideologia (em qualquer âmbito) resultam manifestações autónomas de edição, publicação e distribuição, que reagem à censura e repressão exercidas pelos conjuntos ditatoriais, especialmente na Europa Central e de Leste e que são conhecidos como *Samizdat*<sup>56</sup> e *Second Circulation*<sup>57</sup>.

A produção e distribuição de alguns destes conteúdos que escapavam à censura, produzidos por grupos ilegais ou minoritários<sup>58</sup>, limitados na sua livre expressão, constituem de qualquer modo e pelo acto de publicar, formas de autonomia, soluções paralelas e alternativas face a um poder instituído que constringe ou limita. A publicação *Samizdat* que se julga existir desde a década de 1950 é hoje uma referência para as iniciativas de produção/ publicação independentes contemporâneas e nesse sentido Sofia Gonçalves (2010) constata e descreve o paralelismo entre os dois fenómenos:

*A palavra «Samizdat», etimologicamente, é formada por «sam», que em russo significa auto ou por si mesmo e por «izdat», editora. Este conceito ilustra na perfeição a génese do self-publishing. O fenómeno estava associado à publicação e difusão de ideias de cariz político, subversivo e revolucionário, na forma de material impresso que passava de mão em mão e, assim, fugia à censura. Desta forma, estabelece-se a relação com um dos aspectos mais importantes do self-publishing — a ideologia, seja ela política, cultural, individual.*

A génese da palavra enquadra a necessidade não só de “publicar-se a si mesmo” mas especialmente de “publicar por si mesmo” e de, no processo, agir como distribuidor. Olga Zaslavskaya, uma das participantes no *workshop*, ciclo de conferências e subsequente publicação com o tema

---

56 A origem da palavra *Samizdat* é segundo Olga Zaslavskaya: “I tis widely known that the name «samizdat» has Russian origins, and is traditionally attributed to the poet Nikolai Glazkov, who in the late 1940’s invented the term «sam-sebia-izdat» for self-published collections of his poems.”

57 Como é descrito no enunciado do *workshop* promovido por Marco Balesteros, Sofia Gonçalves e Michael Satter, realizado na Alemanha (Darmstadt) em 2010, *Second Circulation*: “DRUGI OBIEG was used to describe samizdat material in Poland. It means SECOND CIRCULATION (opposed to the first circulation which was the official one) and in that sense a way to avoid censorship.”

58 Como refere Marek Jastrzębski no texto de Março de 1993, *Avoiding Censorship: The “Second Circulation” of books in Poland*.

comum, *Self publishing in Times of Freedom and Repression*<sup>59</sup>, descreve o processo de distribuição associado à produção *Samizdat* como uma “bola de neve”, na medida em que o conteúdo original produzido e reproduzido por um indivíduo ou colectivo é distribuído no interior de um ciclo íntimo de afinidades repetindo-se deste modo sucessivamente, fazendo circular o material produzido dentro e fora do país onde foi originalmente concebido.

Os núcleos de produção independente como os conhecemos hoje, são microestruturas cumulativas de “estratégias de criação”<sup>60</sup>, que vão do design gráfico à distribuição e cujo enquadramento e acção estratégica são definidos por uma pequena equipa, que pode não exceder um par. A dinâmica relacional estabelecida entre colaboradores de uma mesma equipa e outros núcleos produtivos, constrói o tecido comunitário que promove através de feiras, exposições e outros eventos, o circuito gerado pelas afinidades e interdependências que “alimentam” os projectos auto-iniciados.

Neste cenário recente que valoriza o processo, a prática e o acto colaborativo, o designer como produtor permite-se explorar uma dimensão de contacto social até aqui frequentemente suprimida ou negligenciada, como refere Daniel van der Velden no ensaio de 2006 *Research and Destroy: Graphic Design as Investigation* que em resumo sugere que deveria ser permitido aos designers trabalhar, criar projectos, desenvolver ideias em vários campos de acção, com vários clientes sem que exista um centro fixo na “obtenção de emprego”, deveria ser mais que isso, o próprio sugere que “Deixem os designers acrescentar valor, a inutilidade e a autoria da sua profissão para o mundo, para a política e para a sociedade.”<sup>61</sup>, de algum modo, sugere-se que a capacidade de investigar “por conta própria” e de criar soluções que afectem não só o núcleo “microtópico” onde se insere, mas especialmente a rede social que o contém, beneficiam todos, criam opinião e pensamento divergente e ajudam a definir um papel mais participativo e menos isolado.

Neste sentido, estes núcleos são aqui entendidos como microtopias, regiões autónomas de prática projectual distanciadas de estruturas dominantes, pequenos aglomerados de “experimentação”, laboratórios que ensaiam por si mesmas relações sociais e económicas (entre outras) alternativas. Se de algum modo a lógica DIY enquadrava as práticas relacionais e os sistemas “microtópicos” segundo Bourriaud, a leitura do autor sobre o conceito

## SELF PUBLISHING IN TIMES OF FREEDOM AND ~~REPRESSION~~



Fig. 20 e 21 | Projecto *Self Publishing in Times of Freedom and Repression*, 2011

59 O conjunto de iniciativas geradas à volta do tema *Self publishing in Times of Freedom and Repression*, realizadas na Roménia (Bucareste) em 2011 e promovidas por Anca Benera & Arnold Estefan, contam com uma série de participantes de vários países, com contributos variados aproximados à temática central, entre outros, os portugueses Marco Balesteros, Sofia Gonçalves e Renata Catambas.

60 Fazendo uso da expressão de Bártolo quando descreve o cenário da edição independente em: *Edição Independente: Evocação de uma Possibilidade em Artes & Leilões*, número 27, Agosto/Setembro 2010, pp. 24 a 27

61 No original: “Let the designer take on the debate with the institutions, the brand names or the political parties, without it all being about getting a job or having the job fail. Let designers do some serious reading and writing of their own. Let designers offer the surplus value, the uselessness and the authorship of their profession to the world, to politics, to society.” p.18

é interpretada em sentido amplo nesta abordagem compreendendo que no essencial, a “mudança de atitude em relação à mudança social”<sup>62</sup> é um tópico recolocado do plano da utopia para o plano da microtopia, um cenário mais restrito e de mais fácil intervenção. As práticas *Do-it-Yourself* adquirem aqui uma preponderância particular, especialmente na medida em que todo o processo de experimentação individual ou colectiva parte da iniciativa pessoal do núcleo “microtópico”.

Existe um interesse crescente em analisar a relação entre o fenómeno de produção independente, a componente ideológica subjacente e os eventuais constrangimentos ou limites à liberdade de expressão, como indicam os projectos contemporâneos *Second Circulation*, *Samizdat*<sup>63</sup> e *Self publishing in Times of Freedom and Repression*. Importa saber de que forma estes projectos reagem contra recentes formas de censura, auto-censura e qual a forma que apresentam nos dias de hoje, seguindo a teoria de Anca Benera e Arnold Estefan:

*Hoje, a censura ideológica foi substituída por novos constrangimentos. A um nível global, quase tudo é baseado na economia e a censura é um resultado provável das forças do mercado. Em teoria, a internet alimenta um fluxo constante de informações sobre basicamente qualquer coisa que se possa imaginar, no entanto, o sistema actual possui mecanismos subtils para suprimir a liberdade de expressão, tão poderosos como os de séculos passados.*<sup>64</sup> (2011)

Ao produtor como propiciador de intervenção social e política, sendo que nos referimos especificamente ao designer gráfico como produtor, pode colocar-se a seguinte questão, enunciada por Bártolo: “O que está em causa passa, no essencial, por saber, no quadro da actual



Fig. 22 | Projecto *Second Circulation*, 2010

62 A citação original de Claire Bishop, aborda a teoria da prática relacional segundo Bourriaud e descreve o conceito de microtopia: “The main difference, as he sees it, is the shift in attitude toward social change: instead of a “utopian” agenda, today’s artists seek only to find provisional solutions in the here and now; instead of trying to change their environment, artists today are simply “learning to inhabit the world in a better way”; instead of looking forward to a future utopia, this art sets up functioning “microtopias” in the present (RA, p. 13). Bourriaud summarizes this new attitude vividly in one sentence: “It seems more pressing to invent possible relations with our neighbors in the present than to bet on happier tomorrows” (RA, p. 45). This DIY, microtopian ethos is what Bourriaud perceives to be the core political significance of relational aesthetics.” (Claire Bishop, 2004, p.54)”

63 *Workshop* promovido por Marco Balesteros e Sofia Gonçalves em Portugal (FBAUL – Lisboa) 2010 e que era apresentado da seguinte forma: “This meta-design exploration was consolidated in a statement of intente, centered around 7 themes (ideology(ies), art/publishing, editing/ contents, print culture/ digital culture, meta-media, production, distribution/ audience/ reader). In turn, these issues led to a série of individual publications (authorial monologues) and collective contributions (panel discussions).

64 No original: “Today, ideological censorship has been replaced by new constraints. On a global level, almost everything is based on economics and censorship is just as likely to be the result of market forces. In theory, the internet provides a constant flow of information on basically anything imaginable; however, the current system has its subtle, in-built mechanisms for suppressing freedom of expression that are powerful as those of past centuries.” p.3



Fig. 23 | Projecto *Samizdat*, 2010

acção «sub-política» qual o papel do *designer*? Qual o seu «estatuto produtivo?» (2010, p.52), de que forma se assume como produtor de acção participativa, política e social, tendo o design como *medium* privilegiado de reprodução da mensagem.

Num momento conturbado, “abalroado” pela mudança e pelas novas formas de censura, de que forma sobrevivem os conjuntos “microtópicos” independentes?

Com a decadência dos modelos de gestão produtiva que se distanciam das mecânicas fordistas e com o cenário do trabalho como o conhecíamos, a fazer parte do conjunto de mudança, emergem no design gráfico como em outras áreas, iniciativas mais flexíveis, ajustadas a condições de produção mais pequenas, baseadas no exercício crescente e necessário da independência e da interdependência<sup>65</sup> que não excluem a circulação de dinheiro mas que geram valor transaccionável imaterial, resultado do exercício afectivo quem em geral envolve os projectos ditos “independentes”.

### 03.2.2 ECONOMIAS ALTERNATIVAS.

*Alternative economies are alternative not just because they are quaint, but because they have figured out a way of being in the world that extends the limits of what they can know by drawing their own boundaries of the knowable.*

**Lawrence Liang**

O espaço ocupado pela cultura *open source* (um espaço global de livre acesso a conteúdos e dados) num panorama de mercado eminentemente capitalista corresponde precisamente ao lugar vazio deixado por uma solução obtusa e pouco conciliadora das necessidades sociais.

Estes interstícios<sup>66</sup> são objecto de apropriação das mais variadas soluções económicas (adaptadas a projectos) e baseadas na generalidade na troca de produtos e serviços. As economias de proximidade, afectos ou *gift economies* são fixadas no seio de circuitos paralelos de um determinado contexto social, frequentemente subjugados pelas mecânicas de consumo e “exilados” pela profundidade das discrepâncias sociais.

No âmbito do design gráfico, o surgimento de projectos paralelos, ditos independentes, contrariando as mega estruturas comerciais, as contas

---

65 Os conceitos de independência e de interdependência são relacionados por Sofia Gonçalves, em *Samples para uma Publicação Paralela: No entanto, hoje, a suposta independência exige a construção de uma comunidade, de uma rede de colaboração. A independência exige a inter-dependência*. Os circuitos independentes, pela sua autonomia e pelas suas dimensões, encontram nas relações de proximidade geradas entre núcleos afins, um sistema interdependente que apoia a sua continuidade.

66 Aqui é recuperada e adaptada a expressão “interstício” como é citada por Bourriaud em *L'Esthétique Relationnelle* a partir de Karl Marx, “The interstice is a space in human relations which fits more or less harmoniously and openly into the overall system, but suggests other trading possibilities than those in effect within this system. (...) It creates free areas, and time spans whose rhythm contrasts with those structuring everyday life, and it encourages an inter-human commerce that differs from the “communication zones” that are imposed upon us.”

de clientes quase exclusivas e uma série de outros “vícios” tidos como prática comum até aqui, baseiam-se cada vez mais em princípios de economia e gestão “familiares”, consolidados pelas estreitas relações comerciais tornadas afectivas e cultivadas pela necessidade de prática colaborativa. Assistimos à ascensão de modelos económicos adaptados às necessidades dos grupos, que agem localmente, baseados na troca de recursos e afectos: “A actividade económica produz frequentemente relações afectivas - ou seja, relações que evocam intensidade junto daqueles que delas participam, por exemplo, no processo do comércio e da divisão do trabalho.”<sup>67</sup> Hirsch (2012)

Se para quase tudo o cenário de crise se assume como justificação para a ocorrência de determinados fenómenos, este talvez seja um dos panoramas em que mais se reflecte a sua influência, não só porque funciona agregador social, nos mais variados contextos (sejam de contestação, de partilha de um mesmo estado de desemprego ou outro), mas também pela natural escassez de recursos, que promove a “invenção” de soluções alternativas de forma a sobreviver num ambiente eminentemente hostil. Para Lawrence Liang, “uma economia alternativa teria que procurar uma linguagem que não se limite a renomear um novo processo económico, mas que designa uma nova energia psíquica no meio do previsível estado depressivo que normalmente acompanha a retirada do capital de todas as formas de vida, incluindo a vida criativa.”<sup>68</sup> (2011)

A resiliência num estado de “depressão” geral, dos projectos e dos indivíduos e esta lógica de sobrevivência e de “subsistência pelo mínimo sem ambicionar o lucro ou a acumulação de bens materiais”, como refere Sofia Gonçalves (2010) estão na base da mecânica económica por detrás da produção independente. E assim, a pouco e pouco, o sentido de oportunidade e algum oportunismo, ditam a ocupação dos espaços intersticiais deixados vagos pelas grandes estruturas, demasiado obtusas para compreender pequenas necessidades.

A dificuldade de classificação de alguns projectos deste âmbito, tem relação directa com a igualmente difícil tarefa de separar as condições que definem o projecto como ocupação, ou como trabalho. Se os dois significam de algum modo lugares de experimentação e de realização pessoal, com (por vezes) objectivos comerciais quase irrelevantes de que forma podem ser distinguidos ou será que poderão ser distinguidos de todo. A autora Hito Steyerl, distingue os dois universos traduzindo a ideia central de que, o tempo, o propósito e a remuneração são os factores de diferenciação por excelência dos dois estatutos:

---

67 No original: “Economic activity frequently produces affective relationships - i.e., relationships that evoke an intensity in their participating parties, for example in the process of trade and the division of labour.” p. 12

68 No original: “An alternative economy would have to seek a language that does not just name a different economic process, but names different psychic energies amidst the prediction of gloom that normally accompanies the retreat of capital from all forms of life, including creative life.” p.3

*(...) O trabalho é visto principalmente como um meio para atingir um fim: um produto, uma recompensa ou um salário. (...) Uma ocupação é o oposto. Uma ocupação mantém as pessoas ocupadas em vez de as converter em mão de obra paga. Uma ocupação não é articulada com qualquer resultado, não tem conclusão necessária. Como tal, não conhece a alienação tradicional, nem qualquer ideia correspondente da subjectividade. Uma ocupação não presume necessariamente remuneração, dado que o processo é pensado para conter a sua própria gratificação.*<sup>69</sup> (2012)

Se analisarmos muitos dos projectos independentes realizados em ateliers ou colectivos (como *Pierre von Kleist, Atlas Projectos, a Oficina do Cego, Oficina Arara, as Conversas* entre outros) percebemos que os elementos tempo, propósito e remuneração são encarados cada vez mais como variáveis e não tanto como factores em si: hoje fazem-se cada vez mais projectos negligenciando o tempo gasto com o processo; realizam-se mais eventos com o genuíno entusiasmo de gerar discussões, debater assuntos e reunir afinidades (e por isso incluem um propósito) e por fim, existem cada vez mais trabalhos em que a remuneração se traduz em tudo menos dinheiro, apesar de este não ser completamente excluído. Os elementos envolvidos nestes projectos ou iniciativas são híbridos, entre o genuíno produtor e o mais completo esbanjador de tempo.

Num momento em que a imagem da economia está a mudar e em que nos tornamos capazes de também aí criar as nossas próprias soluções, afastadas das previsões, da especulação e do constante drama do crescimento, percebemos a relativa influência dos modelos de gestão alternativos na vida social e política, como sugere Isabel Carvalho, a propósito dos cálculos subjacentes à (edição/ produção) de *A Economia de Artista* considerando que:

*Porém, talvez pudéssemos passar ao lado da moeda? Claro que isso seria possível, desde que a gráfica aceitasse qualquer outro tipo de pagamento. Até agora preferimos o pagamento em livros a quem o aceita, por exemplo aos autores que os podem vender/ oferecer/ trocar mais tarde, mas nem sempre isso é aceitável. Não deixamos (embora o desejássemos) de integrar*

---

69 No original, citação completa: “Let’s start with a simple proposition: what used to be work has increasingly been turned into occupation. This change in terminology may look trivial. In fact, almost everything changes on the way from work to occupation—the economic framework, but also its implications for space and temporality. If we think of work as labor, it implies a beginning, a producer, and, eventually, a result. Work is primarily seen as a means to an end: a product, a reward, or a wage. It is an instrumental relation. It also produces a subject by means of alienation. An occupation is the opposite. An occupation keeps people busy instead of giving them paid labor. An occupation is not hinged on any result; it has no necessary conclusion. As such, it knows no traditional alienation, nor any corresponding idea of subjectivity. An occupation doesn’t necessarily assume remuneration either, since the process is thought to contain its own gratification. It has no temporal framework except the passing of time itself. It is not centered on a producer/worker, but includes consumers, reproducers, even destroyers, time-wasters, and bystanders—in essence, anybody seeking distraction or engagement.” p.102

*uma economia, ainda que pequena e peculiar, dentro de outra economia.* (2010, p. 24)

E regressamos a Walter Benjamin e à alternativa ao método como modo de participação social e política. A implementação de alternativas, neste caso, económicas reflecte também um exercício crítico face aos modelos económicos implantados, por sistema desiguais, precários. De uma forma ou de outra, a alternativa não representa exclusivamente um manifesto de participação social, traduz um lado menos entusiasta e militante, o da alternativa como única solução possível face à realização de uma determinada intenção de projecto ou de posicionamento face à prática. A alternativa é um esforço de resiliência num cenário em que, como sugere Esther Leslie, referindo-se ao universo da arte, “O *slogan* «o público como produtor» cedeu lugar a um público resolutamente consumidor: toda a economia depende disso” (2010, p. 93) e é esta dependência da economia e dos mercados que muitos dos projectos contemporâneos com características de independência e iniciativa própria tentam contrariar.

*Esta crise foi causada pelo neoliberalismo, uma variante radical (do capitalismo) que assenta na ideia de que o Estado deve intervir o menos possível sobre os mercados – uma interpretação fundamentalista da «mão invisível» de Adam Smith. De acordo com esta filosofia, o próprio Estado deve comportar-se o mais possível como uma empresa, privatizando serviços como a saúde, a educação e a cultura – e subordinando-se assim, ele mesmo, ao mercado.*

**Mário Moura**

## 04 HIPÓTESE E APRESENTAÇÃO DE RESULTADOS

### 04.1. ENQUADRAMENTO E ESTRUTURA.

O corpo de investigação compreendido neste projecto, pretende modificar a abordagem geral do tema por juntar na prática do design e no papel do designer como produtor de conteúdos, objectos gráficos, projectos editoriais, entre outros, a influência das convicções sociais e políticas. Esta modificação do panorama da discussão surge especialmente pela necessidade de modificar também, a visão do design como prática aparentemente desvinculada de convicções e comprometida com a neutralidade, um papel especialmente desajustado face a ao cenário social e político contemporâneos.

O projecto prático incluído neste corpo de investigação, assume essa intenção de tentar ajustar um plano de pensamento ou de visão sobre o papel do designer enquanto produtor, uma imagem de maior participação social e envolvimento no discurso político. Nesse sentido, a criação das quatro publicações temáticas mais uma (anexa) que constituem o corpo do projecto prático englobam uma leitura de ruptura, de evolução de e de compromisso, naquilo que é a intenção por detrás do objecto. O conjunto de objectos que resume a investigação teórica desenvolvida, equilibra-se entre duas questões de base: o conceito (corpo político) e o método (pós-produção e apropriação).

#### 04.1.1. CONCEITO: O CORPO SEM ORGÃOS.

*O CsO (Corpo sem Orgãos): é um processo em marcha no momento em que o corpo se farta dos seus órgãos e decide desfazer-se deles.*

*Será assim tão triste e perigoso estar farto de ver com os olhos, respirar com os pulmões, possuir um anus e uma laringe, cabeça e pernas? Porque não andar com a cabeça, cantar com os seios, ver através da pele, respirar com a barriga (...) Enquanto um psicanalista diria «Para de te tentares encontrar», nós diríamos, «Vamos mais adiante, ainda não encontramos o nosso CsO, ainda não nos desmontamos o suficiente.»*

Gilles Deleuze e Felix Guattari (1980), pp. 150-151

A metáfora do corpo político concretiza o paralelismo entre o corpo humano e a construção de estado | nação. A política foi descrita ou lida no passado *conforme o modelo do corpo humano*, uma metáfora claramente disfuncional e ultrapassada no cenário contemporâneo.

Habitualmente a cabeça, o cérebro ou a mente aludem à figura do Rei (segundo Hobbes), do chefe de estado ou do Governo: *o cérebro do conjunto social*. A noção de um poder centralizado, inacessível e soberano é baseia-se neste modelo instituído do corpo universal, de cima para baixo, estabilizado pela divisão de papéis do corpo, como a encontramos descrita de uma forma simples na fábula de Esopo, o

### *Corpo e os Membros.*<sup>70</sup>

O modelo de corpo político em Thomas Hobbes apresentado na obra *Leviathan* (1651) é essencialmente a configuração de um estado de obediência e submissão totais, construído sobre uma falsa sensação de estabilidade na metáfora do corpo. Partindo daí a ideia central do projecto envolve a distorção da visão arcaica do corpo político tendo por base a descrição do *Corpo sem Orgãos* sugerida por Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux* (1980) e concretizada a partir de um método de apropriação. Esta visão do corpo político a partir de baixo, alarga o plano de intervenção e de negociação a outros intervenientes, reunidos num conjunto participado do plano democrático. Esta “lente” de inversão ou de distorção dita uma nova configuração da anatomia política e social e, no caso deste projecto, do próprio “corpo”.

#### 04.1.2. MÉTODO: PÓS-PRODUÇÃO E PROCESSOS DE APROPRIAÇÃO.

*A produção torna-se “o léxico de uma prática”, isto é, o material intermediário a partir do qual se articulam novos enunciados, e não um resultado final. O importante é o que fazemos com os elementos à nossa disposição. Dessa maneira somos locatários da cultura; a sociedade é um texto cuja regra lexical é a produção, lei contornada de dentro pelos usuários supostamente passivos, por meio de práticas de pós-produção.*

Nicolas Bourriaud (2004) p.21

A construção deste projecto baseia-se na construção de conteúdo e de significado a partir da distorção e reutilização de outros conteúdos. Os mesmos são subtraídos em diferentes contextos, foram concebidos por vários autores e são posteriormente implantados no corpo do projecto prático, sem que exista referência ao autor original. Cada publicação apesar de ter como mote um dos tópicos centrais analisados na parte teórica da dissertação, é trabalhada de modo a reflectir um *remix* de conteúdos e de leituras variadas sobre aquele tema, afastando-se claramente do modo como foi abordado para o campo do design gráfico na dissertação.

As formas e conteúdos pré-existentes servem um propósito de reutilização, de remistura e de sobreposição, são assumidas como comunitárias, acessíveis como “uma loja de ferramentas para usar” como é sugerido por Bourriaud (p.13).

O método utilizado para a recolha de conteúdos contraria uma visão oficial e convencional do trabalho de pesquisa, (a intenção de contrariar faz parte da subversão do corpo político como instituição, faz parte

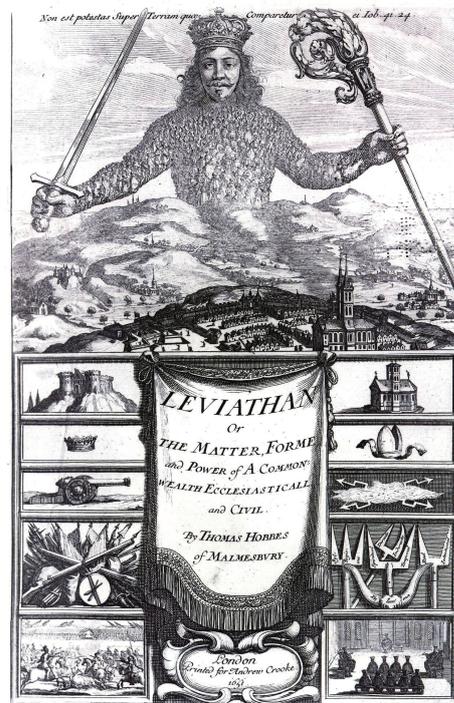


Fig. 24 | O Leviathan, 1651.

70 A moral deste conto é em geral associada à hierarquização do corpo político, como por exemplo: “Somos todos membros de uma mesma República, e todos necessários uns aos outros. Soldados e trabalhadores são as mãos e os pés, o Rei, cabeça, os ricos, estômago. Se o lavrador disser que não quer trabalhar para que o outro coma, ele há de ser o primeiro a padecer de fome. Se os soldados não defenderem a pátria, o rei não governar, os ricos não distribuírem o que juntaram antes, e cada membro se separar, morrerão todos, e morrerá o corpo místico da República.”

do conceito) e nesse sentido, são recolhidos uma série de documentos, (entre livros e outros) em *Portable Document Format*<sup>71</sup> e são vasculhados através do comando e teclado **Cmd (Ctrl) F** que permite a procura pela palavra tema previamente definida.

Posteriormente, os parágrafos ou frases que incluam a “palavra-chave” procurada são compilados na publicação correspondente.

Por cada publicação existe uma componente “protocolar” obrigatória aditada, que neste caso se dividirá em: índice, prefácio, posfácio e lista de participantes (*colophon*), cada um destes elementos obrigatórios é emparelhado com uma publicação. A maneira como o emparelhamento se processa, é mais uma vez reflexo do conceito de subversão do corpo (entidade), ou seja, à publicação número um, corresponderá o último dos elementos obrigatórios, o *colophon* e assim se sucederá o restante emparelhamento, invertendo a ordem correcta desses elementos pelas publicações.

Para tornar mais clara a esquematização não só dos conceitos mas especialmente do método, é incluído em anexo, neste documento, o diagrama (a) que planifica todo o processo prático.

#### 04.1.3 RESULTADOS

Os conteúdos em texto e imagem foram articulados de forma a traduzir, quase literalmente, o conceito do projecto, a montagem e a articulação de partes. No desenho das publicações é de algum modo evidente essa necessidade de mistura e de colagem reflectida também ao nível da escolha do papel. Os projectos de edição concebidos no contexto da dissertação foram impressos digitalmente em papel de várias proveniências, com várias gramagens e encadernados manualmente.

Os conteúdos produzidos reflectem o estudo teórico realizado, convenientemente e dentro do espírito do conceito, distorcidos e adaptados a outras noções dentro daquelas que foram analisadas, por exemplo, na publicação sobre agitação, o design gráfico é uma noção ausente, o tema é abordado sobre outras perspectivas, mais ou menos longínquas, onde a palavra “agitação” é aplicada. No caso dos conteúdos em imagem, essa alusão ao material textual é ainda menos evidente, a montagem legítima a montagem, não há a intenção de ilustrar ou ancorar o material escrito. Estes são as principais propostas e resultados atingidos com o projecto prático, subverter a ordem a partir de uma ordem aparente (aquela fornecida pelo projecto de investigação teórico). Em anexo encontra-se o registo fotográfico dos elementos concebidos.

## 05 CONCLUSÃO

O projecto desenvolvido ao longo deste último ano e meio, viveu das muitas derivações ao nível das leituras realizadas, algumas demasiado técnicas e quase inócuas em termos de representação, outras absolutamente essenciais e que de facto adquirem um enorme protagonismo no projecto, outras que eram tidas como essenciais e que se revelaram com o decorrer do tempo e da lógica de análise, completamente desajustadas. O corpo bibliográfico consultado, expande-se muito além daquele listado na bibliografia do documento e esse percurso de leitura tornou-se absolutamente essencial.

Se por um lado existem temáticas aqui abordadas amplamente discutidas e exploradas em publicações, edições e documentos variados no âmbito do design gráfico, outras registam um vazio documental e de investigação que provavelmente poderia ser objecto de uma outra dissertação, para um qualquer proponente à obtenção do grau de mestre.

Os projectos ditos independentes em design gráfico, estão documentados em plataformas mais ou menos casuais, (por estarem circunscritos a eventos específicos ou a determinados ambientes *on-line*, como os *blogs*) ou em geral, de difícil acesso como é o caso de algumas edições sobre o tema, disponíveis através de editoras ou distribuidoras de carácter chamemos-lhe “lateral”, ou ainda, não documentados de todo. Faz parte da natureza nuclear dos projectos a movimentação mais ou menos invisível das suas actividades, nesse sentido, este projecto torna mais claras algumas das suas características e motivações.

Mais uma vez, a variedade de leituras, de encontros, de conferências e de outros foi determinante para o processo de análise, refiro-me por exemplo ao ciclo de conferências de Mário Moura na Culturgest e especialmente à que assisti intitulada *Navio Vazio* em associação directa ao projecto português editorial/curatorial, refiro-me também aos encontros “à volta do livro de artista e da auto-edição” *O que um Livro pode*, pontuados por intervenções verdadeiramente marcantes para a análise dos projectos independentes ou auto-iniciados.

Todo o processo de enquadramento teórico foi construído a partir destes e de outros elementos, articulados sobre o mesmo propósito, produzir uma visão consistente dos temas sugeridos e responder de uma forma qualitativa às questões que motivam o desenvolvimento deste projecto. A metodologia adoptada para o enquadramento histórico, seguiu um registo mais restrito de investigação, baseado essencialmente numa pequena colecção de leituras e sem espaço para grandes derivações, foi em si um percurso directo, construído em linha contínua como o propósito de um momento de enquadramento histórico exige. Foi nesse sentido uma fase de descoberta da própria história, numa perspectiva bastante particular como aqui é documentada, partindo da iniciativa social e política.

O percurso de desenvolvimento do projecto prático, resulta mais uma vez do exercício de leitura e em particular, resulta dessa imagem “empilhada” das leituras feitas, assimiladas, menos assimiladas, mais ou menos relevantes. De uma forma paralela, foi criado um mapa visual de inspiração que liga conceitos, projectos, autores, numa plataforma *on-line*, onde no decorrer do processo de apuramento do projecto

prático, eram integrados esses elementos. Essa imagem de montagem e de colecção tornou-se essencial no desenho de um projecto prático, anti-convencional, anti-institucional, essencialmente, distorcido. Há nesta abordagem, uma energia autónoma e um registo independente e crítico que era importante veicular. Mais do que criar um projecto de crítica, foi criado um projecto implicitamente crítico, subliminar, num cenário em que tudo é demasiado óbvio e gritante, foi desenhado um projecto que descredibiliza o óbvio ou o aparente.

A sumula das duas parte (teórica e prática) resulta num projecto que em nenhum momento pode ser concebido em separado, não num sentido literal de complemento, mas especialmente pela deriva que conceptualmente acontecer, de um para outro cenário. Foi criado um projecto consistente e credível do ponto de vista teórico com pontos de alguma relevância na configuração do cenário do design gráfico actual, relevante na medida em que configura o design gráfico e os projectos independentes num importante momento social, com uma tradução prática que presume ser o oposto, baseia-se precisamente na inconsistência e nessa distorção do credível deliberada. É um projecto com intenção, especialmente por não resumir uma visão consensual, acética e alheia à crítica do design gráfico.

A importância deste projecto ultrapassa o interesse académico, apesar de, incontornavelmente ter esse objectivo, mas, ainda assim, seria importante partir da pertinência do tema para a conclusão, como uma ideia que fica e que deriva do mesmo “lugar editorial”.

“O pão, a carne, os livros e a música desaparecem das nossas vidas e vivemos de ossos, de migalhas, de esmolas. Este exercício do acanhamento colectivo é o princípio do medo. Recolhemo-nos, curvamos sobre nós mesmos, lamentamos, pedinchamos. Agradecemos. O fosso da desigualdade económica na sociedade portuguesa agrava-se de dia para dia e tememos pela existência da classe média sem a qual não há democracia.

(...) Não ter medo é abandonarmos a posição em que nascemos e onde nos encontramos. Perder o medo é mexer as duas pernas, caminhar adiante, ir daqui para ali e voltar, se assim o desejarmos.”

**João Sousa Cardoso**

## 06 BIBLIOGRAFIA

**Albinson, Ian; Giampetro Rob; Blauvelt, Andrew; Lupton, Ellen.** 2011, *Graphic Design: Now in Production*, 1ª Edição, Walker Art Center, Minneapolis.

**Althusser, Louis.** 1974, *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*, 1ª Edição, Editorial Presença, Lisboa.

**Armstrong, Helen.** 2009, *Graphic Design Theory - Readings from the field*, 1ª Edição, Princeton Architectural Press, Nova Iorque.

**Beck, Ulrich; Giddens Anthony; Lash, Scott** 2000, *Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*, 1ª Edição, Celta, Oeiras.

**Benjamin, Walter.** 2009, *One-Way Street and Other Writings*, 2ª Edição, Penguin Books, Londres.

**Bourriaud, Nicolas.** 1998, *Esthétique relationnelle*, 1ª Edição, Les Presses du Réel, Paris.

**Bourriaud, Nicolas.** 2002, *Postproduction*, 1ª Edição, Sternberg Press, Nova Iorque.

**Carvalho, Isabel; Paz, Lígia; Nora, Pedro.** 2010, *A Economia do Artista*, 1ª Edição, Braço de Ferro, Porto.

**Castanheira, José Pedro.** 2009, *O Que a Censura Cortou*, 1ª Edição, Expresso, Lisboa.

**Chomsky, Noam.** 2002, *Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda*, 1ª Edição, Seven Stories Press, Nova Iorque.

**Costa, Orlando; Carvalho Anabela; Cordeiro, Isabel;**

**Santos, Rui Afonso; Soromenho, Miguel.** 1994, *A Cor da Revolução*, 1ª Edição, Electa, Lisboa.

**Deleuze, Gilles; Guattari, Felix.** 1980, *Capitalism et Schizophrénie: Mille Plateaux*, 1ª Edição, Editions de Minuit, Paris.

**Dunne, Anthony; Raby, Fiona.** 2011, *Design Noir: The Secret Life of Electronic Objects*, 1ª Edição, Birkhäuser, Berlim.

**Eskilson, Stephen J.** 2007, *Graphic Design a New History*, 1ª Edição, Yale University Press, Londres.

**Ferreira, José Medeiros.** 1994, *Portugal em Transe (1974-1985)*, 1ª Edição, Círculo de Leitores, Lisboa.

**Foucault, Michel.** 1997, *O que é um Autor*, 4ª Edição, Vega, Lisboa.

**Heller, Steven; Vienne, Véronique.** 2003, *Citizen Designer: Perspectives on Design Responsibility*, 1ª Edição, Alworth Press, Nova Iorque.

**Hirsch, Antonia.** 2012, *Intangible Economies*, 1ª Edição, Fillip Editions, Vancouver.

**Hobbes, Thomas.** 2005, *Leviathan*, 3ª Edição, Continuum International Publishing Group, Londres.

**Hollis, Richard.** 2001, *Graphic Design - A Concise History*, 1ª Edição, Thames & Hudson, Londres.

**McQuiston, Liz.** 1995, *Graphic Agitation*, 1ª Edição, Phaidon, Londres.

**McMillian, John.** 2011, *Smoking Typewriters - The Sixties Underground Press and the Rise of Alternative Media in America*, 1ª Edição, Oxford University Press, Nova Iorque.

---

**Poynor, Rick.** 2008, *Jan van Toorn: Critical Practice (Graphic Design in the Netherlands)*, 1ª Edição, 010 Uitgeverij, Roterdão.

---

**Rancière, Jacques.** 2000, *La Partage du Sensible: Esthétique et politique*, 1ª Edição, La Fabrique - Éditions, Paris.

**Rosas, Fernando.** 1994, *O Estado Novo (1926-1974)*, 1ª Edição, Círculo de Leitores, Lisboa.

---

**Santos, David.** 2007, *Batalha pelo Conteúdo: Exposição Documental Movimento Neo-Realista Português*, 1ª Edição, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Vila Franca de Xira.

#### PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

**Benera, Anca; Estefan, Arnold.** 2011, 'Hard Edit - Edit Hard', *Self publishing in Times of Freedom and Repression*, 2011, p. 3-23.

**Bismark, Pedro Levi.** 2012, 'O Silêncio das Palavras é o Medo', *O Buraco*, Novembro 2012, p.15.

---

**Cardoso, João Sousa.** 2012, 'Um Tijolo à Porta', *O Buraco*, Novembro 2012, p.6.

---

**Green, Tom.** 2008, 'The Economics of Happiness', *Adbusters US Edition*, Maio/ Junho 2008, p.43.

---

**Heller, Steven.** 2006, 'Agitprop Primers', *Print - Design Culture Media*, Jul/ Ago 2006, p. 50-57.

---

**Lasn, Kalle.** 2008, 'A New Aesthetic of Austerity', *Adbusters US Edition*, Maio/ Junho 2008, p.88.

---

**Poynor, Rick.** 2001, 'Optic Nerve - Auteur Theory', *PRINT*, Janeiro/ Fevereiro, p. 38, 174 e 176.

---

**Trindade, Luís.** 2006, 'Fado, Futebol, Fátima, Foices e Martelos - Combates pelo senso comum no século XX português', *Intervalo*, Mai 2006, p.49-62.

---

**Victorino, Sofia; Nicolau, Ricardo.** 2010, *Às Artes, Cidadãos!*, 21 Nov 2010, p.2-15.

---

*PLI Arte&Design.* 2012, N°2/3, Esad Matosinhos, Matosinhos.

**Moura, Mário.** 2012, *O Big Book - Uma Arqueologia do Autor no Design Gráfico*, PHD, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

---

**Simões, Ana.** 2012, *Fair: Uma Plataforma para a Publicação Independente em Portugal*, MA, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

PUBLICAÇÕES ON-LINE

**Almeida, Cristina de; McCarthy, Steven.** 2002, *Designer as Author: Diffusion or Differentiation?* [em linha], Disponível em: [http://lokidesign.net/declarations/knowledge/author\\_1.htm](http://lokidesign.net/declarations/knowledge/author_1.htm) [Acedido: 10.12.2012].

---

**Bártolo, José.** 2007, *João Abel Manta* [em linha], Reactor, Disponível em: <http://reactor-reactor.blogspot.pt/search?q=Jo%C3%A3o+Abel+Manta> [Acedido: 20.04.2013].

**Bártolo, José.** 2008, *O que podem as ideias? Reflexões sobre os Personal Views* [em linha], Arte Capital, Disponível em: <http://www.artecapital.net/opiniao-65-jose-manuel-bartolo-o-que-podem-as-ideias-reflexoes-sobre-os-i-personal-views-i-> [Acedido: 20.04.2013].

**Bártolo, José.** 2009, *O Designer como Produtor* [em linha], Arte Capital, Disponível em: <http://www.artecapital.net/perspectivas.php?ref=90> [Acedido: 12.12.2012].

**Bártolo, José.** 2010, *Edição Independente: Notas para um enquadramento* [em linha], Reactor, Disponível em: <http://reactor-reactor.blogspot.pt/2010/11/edicao-independente-notas-para-um.html> [Acedido: 30.1.2013].

**Bártolo, José.** 2012, *Manifesto para o Design Português* [em linha], Reactor, Disponível em: <http://reactor-reactor.blogspot.pt/2012/10/manifesto-para-o-design-portugues.html> [Acedido: 20.04.2013].

**Bártolo, José.** 2013, *Crítica Cool* [em linha], Reactor, Disponível em: <http://reactorblogue.wordpress.com/2013/03/14/critica-cool/> [Acedido: 14.03.2012].

**Bierut, Michael.** 2004, *Waiting for Permission* [em linha], Typotheque, Disponível em: [https://www.typotheque.com/articles/waiting\\_for\\_permission](https://www.typotheque.com/articles/waiting_for_permission) [Acedido: 10.02.2013].

**Bifo, Franco Berardi.** 2011, *The Future After the End of Economy* [em linha], E-Flux, Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/the-future-after-the-end-of-the-economy/> [Acedido: 16.11.2012].

**Bishop, Claire.** 2004, *Antagonism and Relational Aesthetics* [em linha], October, Disponível em: <http://www.teamgal.com/production/1701/SS04October.pdf> [Acedido: 4.11.2012].

**Blauvelt, Andrew.** 2008, *Towards Relational Design* [em linha], Design Observer, Disponível em: <http://observatory.designobserver.com/entry.html?entry=7557> [Acedido: 8.12.2012].

**Bruinsma, Max.** 1999, *An ideal design is not yet* [em linha], Max Bruinsma Website, Disponível em: <http://maxbruinsma.nl/index1.html?ideal-e.html> [Acedido: 10.02.2013].

**Bruinsma, Max.** 2005, *The Short Story of a Language* [em linha], Culture Catalysts, Disponível em: <http://www.culturecatalysts.org/site/?q=node/289> [Acedido: 10.02.2013].

---

**Fior, Robin.** 2012, *Homenagem a Robin Fior (1935-2012)* [em linha], Arte Capital, Disponível em: [http://www.artecapital.net/arq\\_des.php?ref=88](http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=88) [Acedido: 10.12.2012].

---

**Gonçalves, Sofia.** 2010, *Samples para uma Publicação Paralela* [em linha], Reactor, Disponível em: <http://reactor-reactor.blogspot.pt/2010/07/samples-para-uma-publicacao-paralela.html> [Acedido: 12.12.2012].

**Gonçalves, Sofia.** 2012, *COMPETIÇÃO ou COOPERAÇÃO - Das publicações como espécies em evolução, entre idealismo e ideologia* [em linha], SAMIZDAT, Disponível em: <http://samizdat-pub.tumblr.com/> [Acedido: 28.1.2013].

---

**Heller, Steven.** 2004, *Graphic Intervention* [em linha], Disponível em: [http://www.typotheque.com/articles/graphic\\_intervention/](http://www.typotheque.com/articles/graphic_intervention/) [Acedido: 16.10.2012].

**Howard, Andrew.** 1994, *There is such a thing as society* [em linha], Eye Magazine, Disponível em: <http://www.eyemagazine.com/feature/article/there-is-such-a-thing-as-society> [Acedido: 8.12.2012].

---

**Kindel, Eric.** 1997, *Ken Garland's Life in Politics* [em linha], Eye Magazine, Disponível em: <http://www.eyemagazine.com/review/article/ken-garlands-life-in-politics> [Acedido: 10.02.2013].

---

**Liang, Lawrence.** 2011, *Is it a Bird? A Plane? No, it's a Magic Chair.* [em linha], E-Flux, Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/is-it-a-bird-a-plane-no-it%E2%80%99s-a-magic-chair/> [Acedido: 05.04.2013].

**Lupton, Ellen.** 2004, *The Designer as Producer* [em linha], Typotheque, Disponível em: [http://www.typotheque.com/articles/the\\_designer\\_as\\_producer](http://www.typotheque.com/articles/the_designer_as_producer) [Acedido: 11.12.2012].

---

**Margolin, Victor.** 2002, *The Designer as Producer* [em linha], ICSID News, Disponível em: <http://tiger.uic.edu/~victor/articles/designerasproducer.pdf> [Acedido: 12.12.2012].

**Michalis, Pichler.** 2009, *Statements on Appropriation* [em linha], UbuWeb, Disponível em: [http://www.ubu.com/papers/pichler\\_appropriation.html](http://www.ubu.com/papers/pichler_appropriation.html) [Acedido: 22.05.2013].

**Moline, Katherine.** 2006, *Authorship, Entrepreneurialism and Experimental Design* [em linha], Research Journal of the Australian Graphic Design Association, p. 59 e 60, Disponível em: [http://research.agda.com.au/library/group/1202871096\\_document\\_01\\_vds020205.pdf](http://research.agda.com.au/library/group/1202871096_document_01_vds020205.pdf) [Acedido: 13.2.2013].

**Moura, Mário.** 2012, *Comunidade* [em linha], Ressabiator, Disponível em: <http://ressabiator.wordpress.com/2012/04/19/comunidade/> [Acedido: 10.02.2013].

---

**Novosedlik, Will.** 1994, *The Producer as Author* [em linha], Eye Magazine, Disponível em: <http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-producer-as-author> [Acedido: 7.2.2013].

---

**Poynor, Rick.** 2012, *Jan van Toorn: The World in a Calendar* [em linha], Design Observer, Disponível em: <http://observatory.designobserver.com/feature/jan-van-toorn-the-world-in-a-calendar/34388/> [Acedido: 10.12.2012].

---

**Rock, Michael.** 1992, *Can Design be Socially Responsible* [em linha], 2x4, Disponível em: <http://2x4.org/ideas/9/> [Acedido: 8.12.2012].

**Rock, Michael.** 1996, *The Designer as Author* [em linha], Eye Magazine, Disponível em: <http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-designer-as-author> [Acedido: 11.12.2012].

---

**Stairs, David.** 2009, *Arguing With Success* [em linha], Design Altruism Project, Disponível em: <http://design-altruism-project.org/2009/09/14/arguing-with-success/> [Acedido: 10.02.2013].

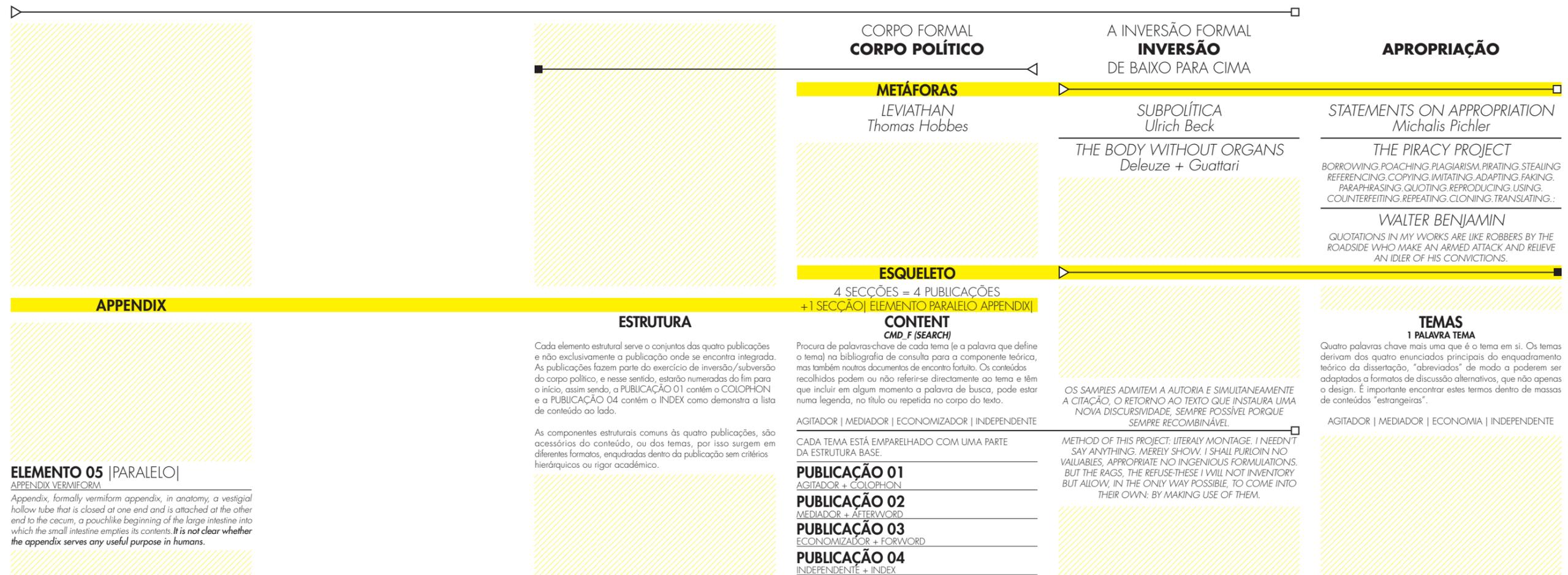
**Steyerl, Hito.** 2011, *Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life* [em linha], E-Flux, Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/the-future-after-the-end-of-the-economy/> [Acedido: 16.11.2012].

---

*Oficinas Populares - Aqui e Agora* 2013, [em linha], Que se lixe a troika, Disponível em: <http://queselixeatroika15setembro.blogspot.pt/2013/02/oficina-populares-aqui-e-agora.html> [Acedido: 19.02.2013].

## 07 ANEXOS

Anexo A | Diagrama explicativo do Projecto Prático.



07 ANEXOS

Anexo B | Documentação fotográfica do Projeto Prático.

> Capa e Contra Capas.



< *Appendix Anexo* | Fechado Exterior . Aberto Exterior . Aberto Interior.

> PRIMEIRA FILA

I | Páginas 2 e 3 e Página Central + Colophon. || II | Páginas 4 e 5 e Página Central + Afterword.

> SEGUNDA FILA

III | Páginas 8 e 9 e Página Central + Forward. || IV | Páginas 10 e 11 e Página Central + Index.

