



design é o ato de (re)configurar,  
sob certos graus de consciência em mutação  
francisco providência





Este trabalho é financiado por  
fundos nacionais através da  
FCT – Fundação para a Ciência  
e a Tecnologia, I.P., no âmbito do  
projeto UIDB/04057/2020

Os conteúdos apresentados são  
da exclusiva responsabilidade  
dos respetivos autores. © Autores  
Esta obra encontra-se sob a  
Licença Internacional Creative  
Commons Atribuição 4.0.



**Design é o ato de (re)configurar,  
sob certos graus de  
consciência em mutação**  
título

**Francisco Providência**  
autor (texto)

**UA Editora – Universidade de Aveiro**  
edição

**ProvidênciaDesign**  
design

**Artipol- Artes Tipográficas, Lda**  
impressão

**200**  
tiragem

**525488/23**  
depósito legal

**978-972-789-868-8**  
isbn

**10.48528/s5mb-d342**  
doi

**1.ª edição 2023**  
data de publicação

**design é o ato de (re)configurar,  
sob certos graus de consciência em mutação**  
francisco providência



universidade  
de aveiro

**agradecimentos**

Adriano Pinho

Lígia Afreixo

Maria Martins

Marlene Ribeiro

Marta Fragata

“Francisco Providência,  
um designer do Porto, pega o  
touro pelos cornos, levando a sua  
reflexão sobre o que possa significar  
a auto-compreensão do design”

(CALVERA, Anna, 2003: 11)

Miguel Esteves Cardoso recomenda que escolhamos bem por quem nos queremos influenciar, contrariando Jô Soares<sup>1</sup> para quem “se escolhemos, perdemos sempre...”. Por isso alguns de nós não escolhem, preferindo aceitar o mundo tal como se apresenta. A escolha implica sempre uma decisão moral, como a indiferença *da não escolha* traduz uma amoralidade. Claro que quem escolhe, prescinde de todo o universo que está para além da sua escolha, ficando por isso a perder. Mas quem escolhe tem a liberdade do decisor. O desenho é, em si mesmo, um exercício de escolha, de escolha sobre o que representar e o que ignorar. Um desenho sem escolhas não seria um desenho porque *desenho* encerra em si uma intencionalidade, ou *desígnio*, que deu origem a Design. É através dessa escolha que julgamos desenhar um melhor futuro.

Os projetos aqui representados, agregam exercícios mais simples de *branding* e terminam com complexos projetos multidisciplinares de museografia. Entre uns e outros decorre um crescendo de complexidade difícil de classificar nas taxonomias tradicionais do *Design de comunicação, produto e ambientes*, convocando um todo que vai adquirindo consistência holística multidisciplinar.

A função desta publicação é a de mostrar a produção do Design sob um propósito de inovação na resposta a necessidades concretas que, nessa condição, servem de suporte a uma reflexão sobre a investigação traduzida em manifestações de conhecimento.

<sup>1</sup> Entrevista realizada a Jô Soares pela Globo Play, São Paulo, 2014: <https://globoplay.globo.com/v/3740735/>

Nos projetos aqui apresentados há *conhecimento tecnológico*, sempre que recorremos a novos materiais, técnicas e dispositivos digitais; sempre que questionamos os limites da concretização ou cruzamos meios oriundos de diferentes especializações disciplinares; sempre que somos tecnicamente criativos.

Há *conhecimento social*, sempre que questionamos o destinatário dos nossos projetos, introduzindo novas medidas que favoreçam o seu uso, conforto e sobretudo consciência sobre a sua condição de utilizador, propondo-lhe a aquisição de novas necessidades de modo a que possa desenhar novos futuros.

Há *conhecimento estético (poético)*, sempre que questionamos o *significado* e a finalidade última dos nossos projetos, introduzindo uma reflexão pelas formas e sobre as formas, mas atuando pelos sentidos; convocando a autoria (singular ou coletiva) e o sentido das suas convicções traduzidas em linguagem; dando ouvidos, pela intuição, às vozes escondidas no subconsciente.

O conjunto destes três domínios de conhecimento traduzem-se na pertinência e inovação de uma obra multifacetada que se evidencia pela *sustentabilidade* (através da economia circular), pela *acessibilidade* (com a educação e criatividade social) e pela *inovação* (procurando a proposta de novas formas, veículo de novos significados); enfim, propondo a criação de novos problemas, enunciando novas ideias rebocadoras de novas práticas, em vez de insistir no concurso de novas soluções para problemas comuns.

Nesta tríade encontramos a *ontologia do design* que vem do designio, enquanto manifestação do desenho. No início está o desenho e em cada desenho, um autor, uma técnica de produção e um desejo que ambiciona concretizar-se — assim articulando um autor, uma tecnologia e um programa. Se uma visão estratégica do Design tem atribuído relevância sobretudo aos enunciados do Design, não poderemos abdicar da sua concretização, mais artística do que científica, onde se debatem as grandes ideias através das suas formas, porque *sem materialização não há design* (Félix Beltrán)<sup>2</sup>.

Cada um destes domínios estará presente nos projetos concretizados que aqui se apresentam, informados por comentários de contextualização, testemunhando, sempre que possível, esse conhecimento que possa ter contribuído para o progresso da Humanidade e do Design ao seu serviço.

004

<sup>2</sup> Carta aberta (póstuma) de Manuel Estrada a Félix Beltrán (1938 – 2022), “Querido Félix” (PDF com 3 páginas), distribuída a 5.1.2023 ao grupo WhatsApp IberoaméricaDiseña, constituído pelos membros da Asociación Iberoamérica Diseña.



Ao longo de 40 anos, vi reconhecidos publicamente alguns dos projetos que coordenei com os Prémios Nacionais de Design (nas áreas da comunicação, produto e ambientes) pelo Centro Português de Design, com o prémio internacional Red Dot Design Award, com o prémio da Acessibilidade, com os prémios APOM para o Melhor Museu Português, nomeados para o prémio EMYA, como Melhores Museus Europeus. Os projetos distinguidos por vencerem concursos públicos ou por convite — como se verificou no Museu do Dinheiro do Banco de Portugal, no Museu Tesouro Real do Palácio da Ajuda, no Centro Interpretativo da Assembleia da República ou na identidade visual de Portugal para a Presidência do Conselho da União Europeia — são entendidos como evidências públicas da distinção da minha equipa no ecossistema do Design português, *inter pares*.

Enquanto projetista mantive a expectativa de fazer do Design um manifesto social, estético e técnico, pautado por um conjunto de aforismos como “o menor esforço para o maior efeito”, “o volume das intenções é inversamente proporcional à intensidade”, “design lacónico para um mundo menos cínico”, “a autoria em Design é sempre coletiva”, “o desenho é a metáfora do design (autoria, tecnologia e programa)”, “o design português é miscigenado (panteísmo), metafórico (criativo) e lacónico (vernacular)”, perguntando-se: “que Homem desenha o teu Design?” Este conjunto de proposições constitui um quadro de referências estilísticas que se evidencia mais pela liberdade da mobilidade do que pela padronização da regra, mas convocando um Design lacónico como fundador de sustentabilidade também social e moral, via para um mundo menos cínico.

O meu exercício de projeto invoca uma genealogia que tem por base a minha formação. “Na minha formação académica de 1º grau (licenciatura nas Belas Artes do Porto), o nível de teorização sobre o Design era bastante baixo. Recebemos formação em História de Arte, Ciência da Comunicação e Estética, mas a capacitação crítica sobre o Design propriamente dito, não se colocava. Era assunto privado de cada um”.<sup>3</sup>

A necessidade de pensar a disciplina levou-me a tentar compreender o significado de “Design”, como operava, com que finalidade e consequências. Fiz esse caminho de reflexão teórica a partir da minha própria prática como profissional de design (com escritório desde a licenciatura, realizada entre 1980 e 1985). Paralelamente fui contratado como docente na Faculdade de Belas Artes, primeiro como docente em Design e Fotografia (1985-1986), depois como docente de Desenho, pela secção de Arquitetura (1986-1997), cuja colaboração interrompi para integrar o projeto formativo na área científica de Design na UA (1997-2023). Encontrei, ao longo da minha vida de pensador sobre a minha prática artística, quatro dezenas de instrumentos teóricos que adotei e que fundamentam o que poderia designar por *enquadramento teórico* da obra que desenvolvi ao longo de 40 anos.

Os exemplos escolhidos procuram mostrar o exercício de *con-forma-ção* teórico-prática, desenvolvida ao longo desse tempo.

À dúvida manifestada por alguns investigadores da Academia, sobre a legitimidade do projeto em Design enquanto *laboratório de produção de conhecimento* (ou investigação pelo projeto), explora os limites e promove a oposição entre a investigação académica e a investigação projetual em Design.

Segundo Frayling (1993), a "investigação *para* arte e design (...), investigação em que o produto final é um artefacto – e em que o pensamento está (...), incorporado no artefacto, onde o objetivo principal não é a comunicação do conhecimento no sentido de uma comunicação verbal, mas no sentido de uma comunicação visual, icónica ou imagética", é vista como uma investigação tácita (com "i" minúsculo).

Por isso se duvida que a investigação pelo projeto não seja considerada cientificamente aceitável. Também Frayling opõe o cientista ao "artista doido ao designer modernação", numa manifestação arcaica, estereotipada e preconceituosa, elogiando o cientista "organizado (...) que se propõe provar ou desmentir de acordo com determinados procedimentos". Mas esta não é a ciência do Design, cujo rigor é de natureza poética, uma mistura de verdade e linguagem, que se propõe imaginar o futuro em vez de investigar o presente ou o passado.

Pergunto-me: Quem terá legitimidade para falar em nome do Design, se não os designers? Os designers que praticam o projeto em design, *desenhando*, acrescentando todos os dias novos contornos autorais ao seu domínio, ou aqueles que os visitam do exterior, recorrendo a abstrações teóricas, como se, falar sobre a coisa, fosse tão relevante como desenhá-la?

As cansadas metodologias de Design Thinking, impostas ao Design e jocosamente desmontadas pela comunicação de Natasha Jen "Design Thinking is Bullsh\*t" (2018), lembram-nos que a qualidade do Design depende mais da sua concretização do que do seu enunciado, convocando Feyerabend para quem as regras metodológicas universais da ciência não podem servir a inovação e o conhecimento — porque cada nova epistemologia implicará a criação de uma nova metodologia.

Talvez em nenhuma outra área de conhecimento se observe uma disjunção (e uma disfunção) tão evidente entre prática disciplinar e domínio científico do seu conhecimento. Talvez em mais nenhuma área de conhecimento como em Design, a autoridade científica lhe seja tão estranha. A nosso favor, esclarece a legislação portuguesa sobre a conferência de grau de Doutor em obra, destinada a "criadores de obras e realizações resultantes da prática de projeto (...) assim legitimando que o conhecimento novo produzido (pelos designers), se encontra, parcial ou totalmente, incorporado em obras e realizações".

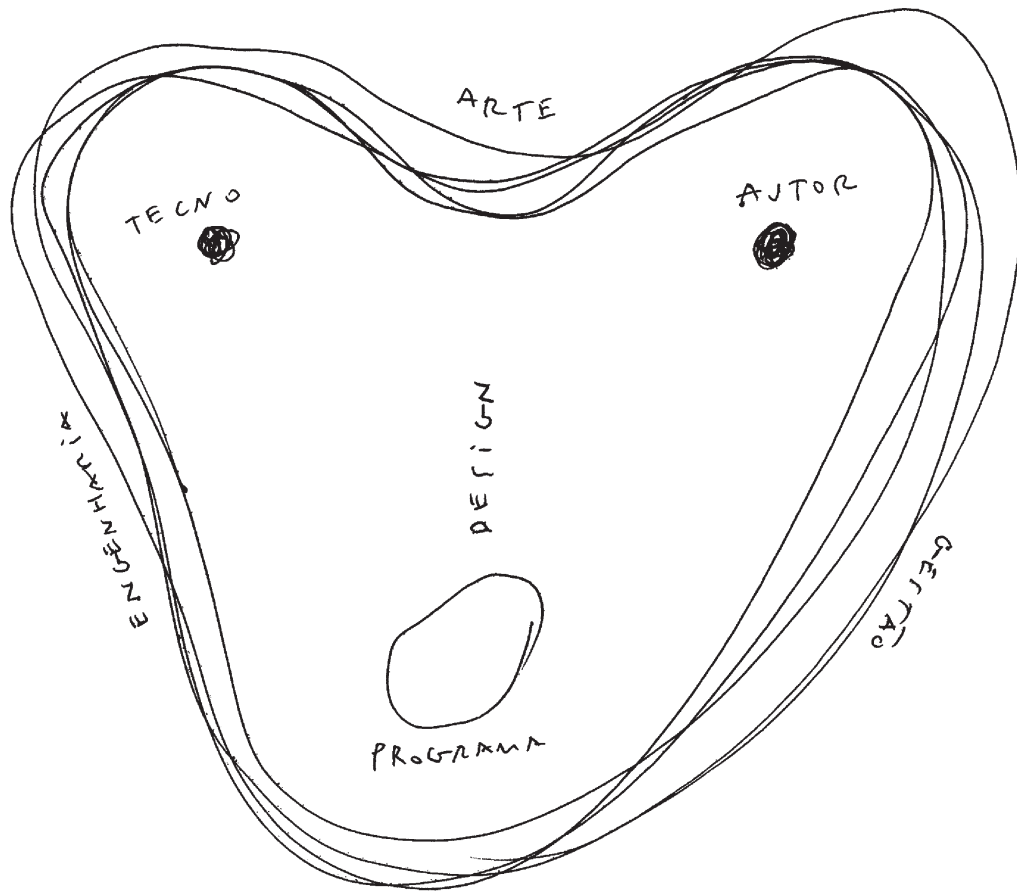
Desejaria que a produção futura de conhecimento em Design, não prescindisse da sua dimensão poética, para que se possa manter crítico e criativo, mas sobretudo refletindo autobiograficamente sobre o papel autoral de cada designer no mundo.

## 01. Vitruvius

008

Conheci o modelo de Marcos Vitruvius Polião (Rua, 1998) para pensar a arquitetura (sob condição da *venustas* / beleza, *firmitas* / resistência e *utilitas* / funcionalidade) que interpretei no domínio do Design como *autoria*, *tecnologia* e *programa*. A descoberta de que esses três agentes estão, desde sempre, na origem do desenho (agente desenhador, instrumento de desenho e o desejo que o motiva) permitiu inferir que há, conseqüentemente, uma cosmologia do design articulada entre três grandes domínios: da poética do *autor*, questionando o significado da “beleza” e do design; dos *meios* da sua concretização técnica, sua natureza, progresso e sustentabilidade; do *programa* e intenção a quem se dirige, quer seja entendido como utilizador, sociedade ou mercado.

Esta cosmologia reflete-se tanto no pequeno projeto de design, como no grande edifício científico do pensamento em design. Também em Séneca (2009, p. 229), dando voz a Aristóteles, as *coisas* resultam do *artífice modelador*, da *matéria* com que são construídas e da *forma* que as condiciona funcionalmente.



## 02. Holanda

010

<sup>4</sup> *Lembrança Ao muyto Serenissimo e Christianissimo Rey Dom Sebastiam: De quanto Serve A Sciencia do Desegno e Etendimento da Arte da Pintura, na República Christam Asi na Paz Como na Guerra* (Lisboa, 1571).

Com Francisco de Holanda (Houaiss, 2001, pp. 995 e 2569) (séc. XVI) percebi que a origem do termo Design está no *desenho*, entendido como *desígnio* (ou projeto) e adotado pela língua inglesa, a partir do séc. XVI / XVII, sob o étimo *design* (Houaiss, 2001, pp. 995 e 2569). Em português, desenho tem a dupla caracterização de *representação* e *projeto*, ao contrário do *drawing* inglês que, condenado apenas à representação, implica recorrer ao *design* para comunicar a ideia de plano (projeto). Segundo o dicionário Houaiss (2001, p. 985) desenho terá entrado na língua portuguesa durante a Renascença, em 1577 (cf. JFVascM), no entanto, aparece já usado por Francisco de Holanda (na *Sciencia do Desegno*)<sup>4</sup>, em 1571. A sua etimologia, por derivação regressiva de ‘desenhar’, provém do italiano *disegno* ‘desenho’ (e ‘desígnio’) (1444) e *disegnare* ‘desenhar’, daí derivando as homónimas

*dessenho*, que aparece em 1567, e *disenho*, em 1595. Com Holanda, o desenho é pensado como origem do artificial, instrumento de criação que faz do desenhador um instrumento do Criador (Holanda, 1985) e, por isso, um demiurgo ou pequeno deus (Providência et al., 2017). Holanda, referindo-se ao desenho: “inventar, figurar ou imaginar aquilo que não é para que seja e venha a ter ser” (Holanda, 1985; Providência et al., 2017, p. 45).

*Para que seja e venha a ter ser*, desenhei nas capelas do transepto do Museu do Dinheiro do Banco de Portugal, instalado na antiga igreja (dessacralizada) de São Julião, dois *robots*: o Hermes solar, que propõe negócios na língua de cada visitante (a partir do seu bilhete) e o Hermes lunar, na capela oposta, que viaja no tempo, mostrando o passado daquele lugar e a sua transformação causada pelo sismo do séc. XVIII.









## 03. Adorno

014

<sup>5</sup> Ou “participação” (grego antigo). Na filosofia platónica participação significa ter uma existência dependente, ou não autossuficiente, qualidade que as coisas tomam no mundo sensível, mas partilhando da essência das *formas intemporais*, isto é, fazendo parte do mundo das ideias.

Com Theodor Adorno e a sua *Teoria Estética*, reconheci *a forma* (do design) como conteúdo de verdade e, por isso, implicando discursividade histórica, ou seja, uma prestação filosófica no tempo, enunciada por *formas* (formas que enunciam o seu tempo).

“O conteúdo de verdade das obras de arte, enquanto negação da sua existência, é por elas mediatizado, embora nem sempre o comuniquem. O meio pelo qual o conteúdo de verdade é mais do que estabelecido por eles é a sua *méthexis*<sup>5</sup> na história e a crítica determinada que elas exercem através da forma. O que nas obras de arte é história não é fabricado (...) o conteúdo de verdade não existe fora da história, mas constitui a sua cristalização nas obras” (Adorno, 2020, p. 154).

Na rotunda do Instituto Superior de Contabilidade e Administração, entrada para o campus da Universidade em Aveiro, desenhei, a pedido da Reitoria, um totem de marcação territorial. A forma desse totem é uma régua vertical em betão que se dobra na zona inferior de contacto com o solo, dando-lhe estrutura e emprestando-lhe desequilíbrio visual, como o tornozelo de um corpo que se eleva, significando a descontinuidade que antecede o novo.

Em 2006, redesenhei o Jornal de Notícias, procurando aproximá-lo ao mercado e à sua *ditadura*, para que pudesse resistir à hegemonia do Correio da Manhã, então em ascensão e progressão para Norte, revolução que se impunha tranquila, isto é, na continuidade. O meio, o media, estava em transformação, perdendo um centímetro de altura por ano, trocando texto por imagem, reclamando mais localidade, antecipando o *online interativo*.



universidade de aveiro





**Flita cabeça**  
le flita vól com uma notícia à cabeça  
nova para o lado de 2ª coluna

**nome até**  
160 helvetica light  
corpo 12 pt  
leading 15,7 pt  
cor preto 100%

**data**  
45 helvetica light  
corpo 7,25 pt  
leading 9,37 pt  
cor preto 100%

**Desporto**  
65 helvetica light  
corpo 130 pt  
cor preto 40%  
alpha à quadrícula

**flita vertical**  
helvica 0,25 pt  
altura 6 mm  
cor preto 100%  
(está colocado à mão do  
espaço entre colunas)

**número página**  
seria light 12  
corpo 18 pt  
cor preto 100%

**Liboa-Dakar** pag.  
75 helvetica bold  
corpo 9 pt  
cor preto 50%  
alinhado à  
quadrícula

**notícia cabeçalho**  
helvetica bold Cond  
corpo 15 pt  
leading 16,00  
través desporto  
a 1ª linha alpha à quadrícula

**notícia cabeçalho**  
helvetica Cond  
corpo 15 pt  
leading 16,00  
cor preto 100%  
a 1ª linha alpha à quadrícula

**flita**  
10mm espessura  
cor preto 100%  
alinhado à quadrícula  
das setas

**texto**  
45 helvetica light  
9 pt  
leading 10,7 pt  
alinhado à esq.  
cor preto 100%

**símbolo de entrada desporto**  
vai em esp

**Pica-álbum**  
helvetica Light Cond  
16 pt  
20 leading  
a 1ª linha alpha à quadrícula  
das setas

**flita cabeça**  
75 helvetica bold  
9 pt / corpo alpha  
leading 10,7 pt  
alinhado à esq.  
cor de ligação qtd hé cor

**flita**  
75 helvetica bold  
11 pt  
leading 10,7 pt  
alinhado à esq.  
cor preto 100%

**flita de separação**  
helvica  
cor preto 100%  
alinhado à esq. qtd  
está do lado esquerdo  
de página

**breve destacado**  
lundo 100% VC 2x1 2x1 12V OK  
o comprimento vai do  
flita superior de breve até ao  
flita de parágrafo breve  
de não liver breve destacado  
até a base de cor

**espaço** duas linhas de quadrícula  
**espaço** uma linha de quadrícula  
**espaço** duas linhas de quadrícula  
**espaço** duas linhas de quadrícula

Liboa-Dakar Pág. 10

**Carlos Sousa  
subiu mais um  
lugar na geral**

Português foi sexto  
na etapa e Stéphane  
mantém liderança

**ARBITRAGEM**

**Hélio Santos apita  
na Choupana**

A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 100. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 300. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 400.

**GAFEGOS**

**Dois jogos para  
Bruno Alves**

A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 100. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 200. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 300. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 400.

**TAÇA UEFA**

**Paulo Costa dirige  
Brondby-Maccabi**

A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 100. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 200. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 300. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 400.

**PATROCÍNIO DA LIGA**

**À espera do parecer  
da procuradoria**

A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 100. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 200. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 300. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 400.

**JORNAL DE NOTÍCIAS**  
14 de fevereiro 2008

**Sporting Crise**

# esporto

## Dias da Cunha aceita saída de José Peseiro

● Médico regressou à  
equipa e fez assistência  
para dois dos quatro  
golos encarnados

**Suana Ono**

A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 100. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 200. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 300. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 400.



**Snowboarder Shaun White** deu espectáculo e conquistou a medalha de ouro. Shaun White deu...

800. A partir de hoje a urgência dos Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 900. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 1000. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 1100. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 1200. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 1300.

**Fui forçado na  
luz, violentado  
e acabei  
por aceder"**

**José Peseiro**

**José Peseiro**

**"Já não conseguia ter a  
motivação dos jogadores"**

**"Cavei a sepultura no  
Conselho Leonino"**

● A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 100. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 200. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 300. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 400.

Lisboa, conta com um sistema de triagem 500. A partir de hoje a urgência dos Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 600. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 700. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 800. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 900.

● A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 100. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 200. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 300. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 400.

Lisboa, conta com um sistema de triagem 500. A partir de hoje a urgência dos Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 600. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 700. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 800. A partir de hoje a urgência do Hospital Santa Maria, em Lisboa, conta com um sistema de triagem 900.

**texto**  
seria light 12  
corpo 18 pt  
leading 15,7 pt  
alinhado à  
esquerda 5mm  
100% preto  
intercalado  
justificado

**flita**  
a 1º / preto 50%  
alpha à direita das setas  
altura 2 colunas  
6 espaço entre si e de 1mm

**texto**  
seria light 12  
corpo 18 pt  
leading 15,7 pt  
100% preto

**símbolo entrada desporto**  
laserje 0,25mm 100%OK  
reprodução a FB  
preto 50%  
vai em esp

**flita**  
helvetica bold Cond  
corpo 12 pt  
leading 15  
cor preto 100%  
a 1ª linha  
alpha à quadrícula

49

alpha à quadrícula

**imagem**  
proporção 3x2  
contorno helvica  
100% preto  
(o topo alpha à quadrícula das setas  
a base alpha à quadrícula do texto)

**legenda imagem**  
alinhado à esquerda  
75 helvetica bold / 9 pt  
45 helvetica light / 9 pt  
cor preto 100%

3 linhas  
de quadrícula

em espaço vão em esp  
cor 50% de cor tempo

**destaques no texto**  
alinhado à esquerda  
1,5 seria light  
corpo 17 pt  
leading 17,8  
cor preto 100%

em destaques qtd  
lên espas esplicação  
com 4, 6 e 8 linhas.  
Odo não têm espas esplicação  
com 5, 7 e 9 linhas com  
iguais características

**entulhu**  
principal  
75 helvica bold  
corpo 12,5 pt  
cor preto 50%  
alinhamento à quadrícula

37,5 mm

## 04. Kerckhove

018

<sup>6</sup> Workshop realizado pelo McLuhan Institute “Inteligência conectiva” com Derrick De Kerckhove (Toronto, Canadá), em San Miniato, Itália, 1999.

<sup>7</sup> Tese de Doutorado *Criatividade nos Museus, espaços entre elementos de mediação*, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Com Marshall McLuhan e Derrick De Kerckhove<sup>6</sup> (2017; 1998) (seu herdeiro científico) percebi que *o meio como mensagem* é uma ideia que vinha já enunciada, antecipando a forma como conteúdo, aplicada à cibercultura, ou, mais precisamente, reconhecendo uma dimensão psicológica e social às formas construídas, por exemplo às formas da museografia.

Reconhecendo as formas da museografia, sob a dimensão psicológica e social das formas construídas, sob a sintaxe dos *museus aceleradores* (interativos), dos *museus ideológicos*, discursivos e dos *museus vitrina*, onde repousam objetos documentais de valor, inacessíveis.

No Museu de Penafiel, o *museu vitrina* é um *museu acelerador*, disponibilizando dispositivos criativos de mediação cultural.

Propondo serviços educativos mas, sobretudo, serviços criativos de mediação, como defendeu Inês Ferreira<sup>7</sup>, em 2016, para que o público possa ser chamado a participar na produção criativa do conhecimento, a partir do museu.

Em Penafiel, ensaiámos um sistema museográfico por sala, ou seja, propondo diferentes modos de subjetivação dos acervos pelos públicos, para oferecer novas experiências e pontos de vista sobre os objetos e os seus significados.

...quoniam sunt dignissimi (sicut in ...  
...et in conspectu domini, et non ...  
...suscipiant, nisi permissus ad ecclesiam et ad omni ...  
...hantur et alium tanto quantum inde abstulerit et fructus ...  
...et coram pontifice, et iudice suo iudicatus, et sine scriptis ...  
...firmatis, nullum die quod est. Vi kalendas aprilis, era MCCCLXXII.  
...hanc cartula statuenti manus nostras. Didaqui conit. ... insalio conit.

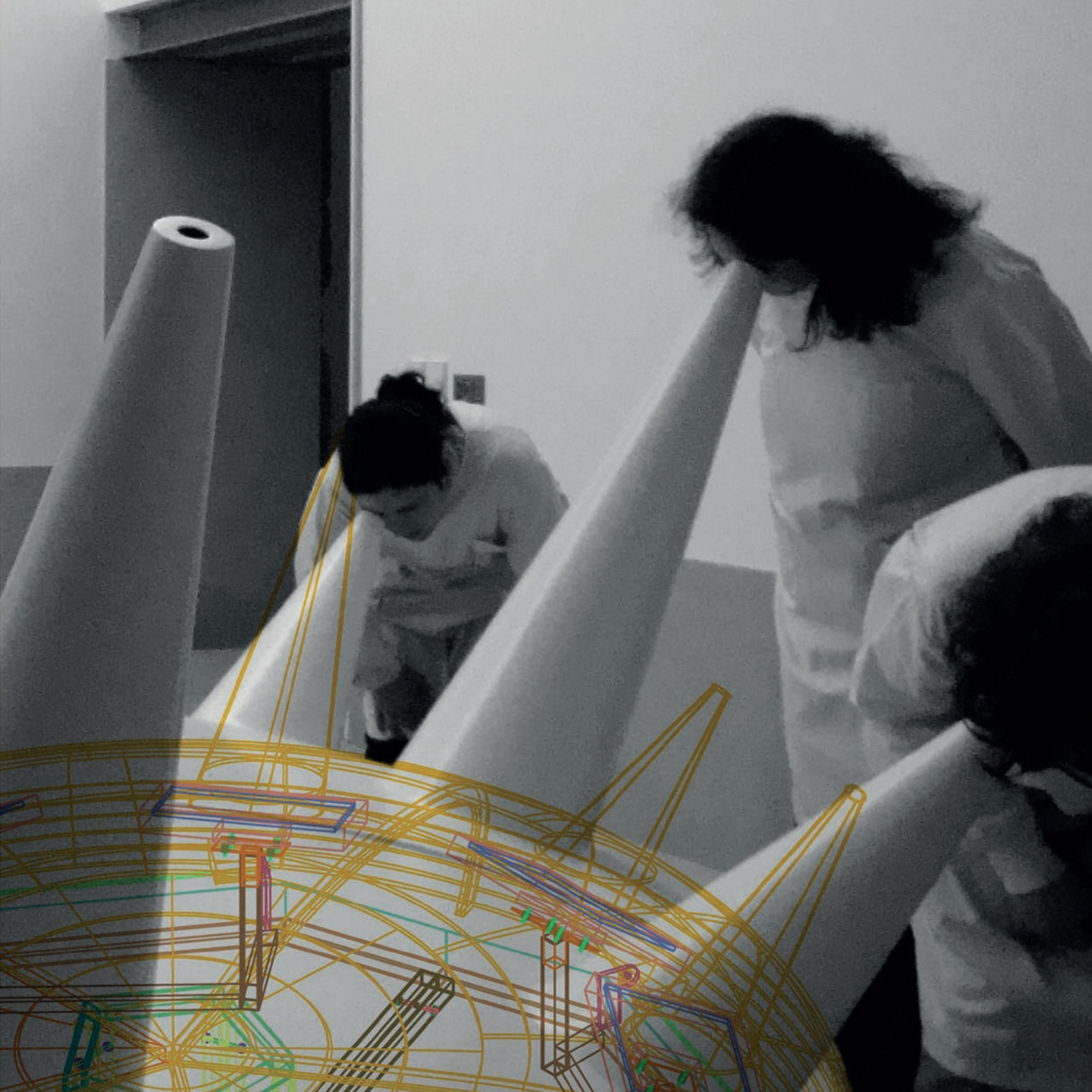


O *olhómetro*, condicionando a observação e a curiosidade do visitante, permitiu mediar criativamente o acesso a uma informação pouco apelativa.

Na sala etnográfica, o sistema das vitrinas parece construtivista (exibindo o sistema da sua própria construção), mas é também minimalista (reduzindo maximamente a sua forma). O sistema de vitrinas modulares sobre bases equipadas com rodízios cilíndricos permite a sua deslocação transversal, garantindo acesso ao interior das vitrinas.









# pauzeiro e tamanozeiro



Os pauzeiros e tamanozeiros foram de muito a tradição  
do calçado popular por décadas, e que não deixou  
de ser usado por pessoas de condição elevada.

A fabricação inclui-se com o trabalho do pauzeiro  
que trabalha a sola de madeira, desde o corte da árvore  
até a montagem do talão, em um acabamento de pau-  
zeiro. Os tamanozeiros se dedicam a tipo de calçado  
que não são mais comuns nos tempos modernos,  
mas que são muito apreciados na cidade, que preservam  
a tradição de fazer o calçado de couro, que preservam  
a tradição de fazer o calçado de couro, que preservam  
a tradição de fazer o calçado de couro.

Peças, embelezamento, decoração feita no couro,  
aplicação de lã ou colocação de lã em os  
acabamentos mais frequentes.



idade do bronze





## 05. Lapa

Com Álvaro Lapa (1968), lembrando que a construção dessa *forma* implica uma decisão moral sobre a beleza e uma intencionalidade estética que é, deve ser, também política e social; o significado de beleza é subjetivado por cada obra de arte e, conseqüentemente, por cada autor, mas devendo ser necessariamente clarificada — disso dependendo o seu papel social.

Como afirma Bertrand Russell, “as obras (de arte) mais importantes surgem de um impulso não calculista (...) mas pelas circunstâncias que mantêm o impulso vivo e oferecem possibilidades para as atividades que o inspiram. (...) Ao seu ardor devemos tudo o que torna o homem grande. Acredito que em cada um de nós existe uma certa energia que tem de se manifestar em ações não inspiradas pela razão, mas que pode ser libertada na arte,

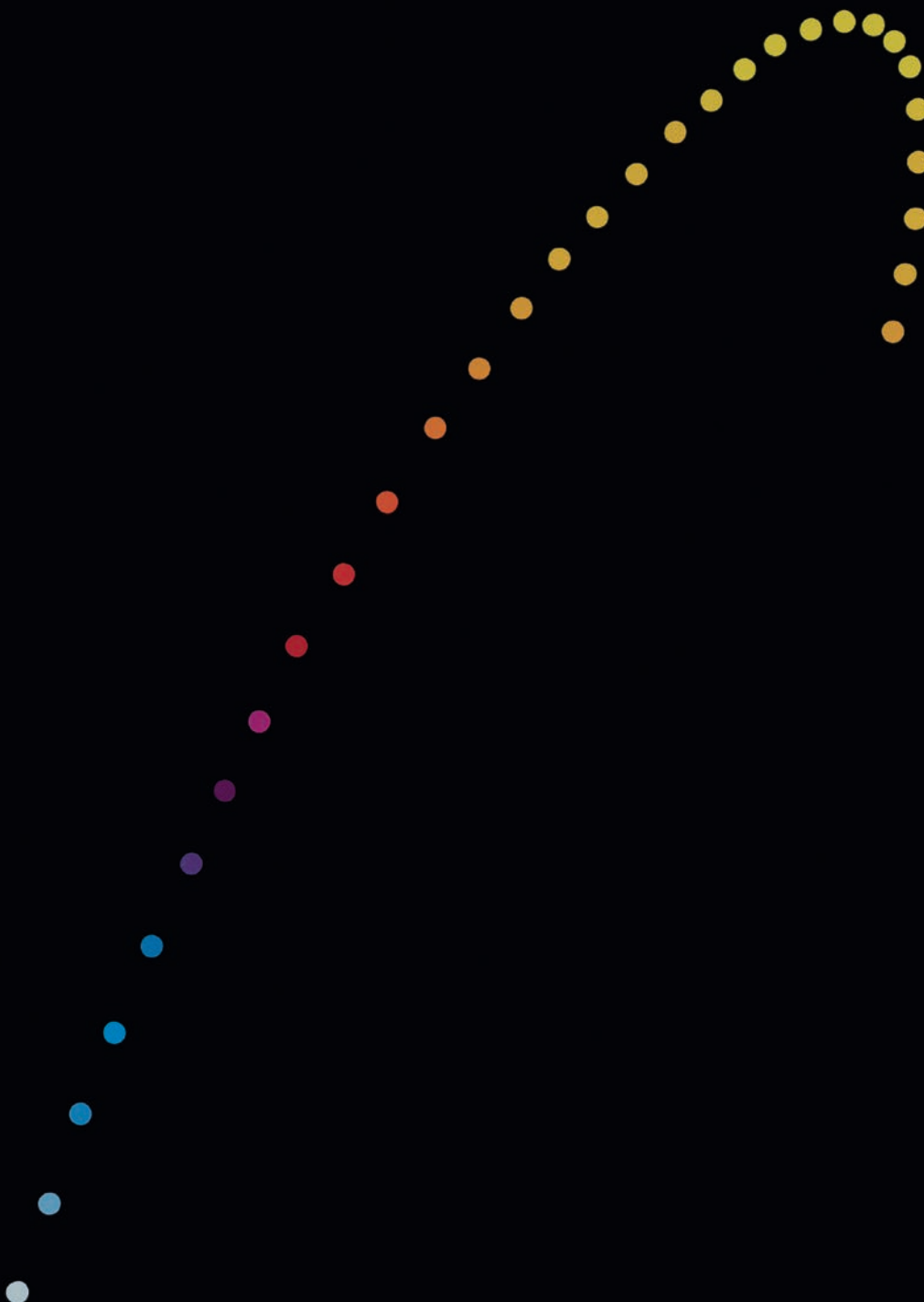
no amor apaixonado ou no ódio apaixonado, dependendo das circunstâncias” (Russell, 2023, pp. 30–34).

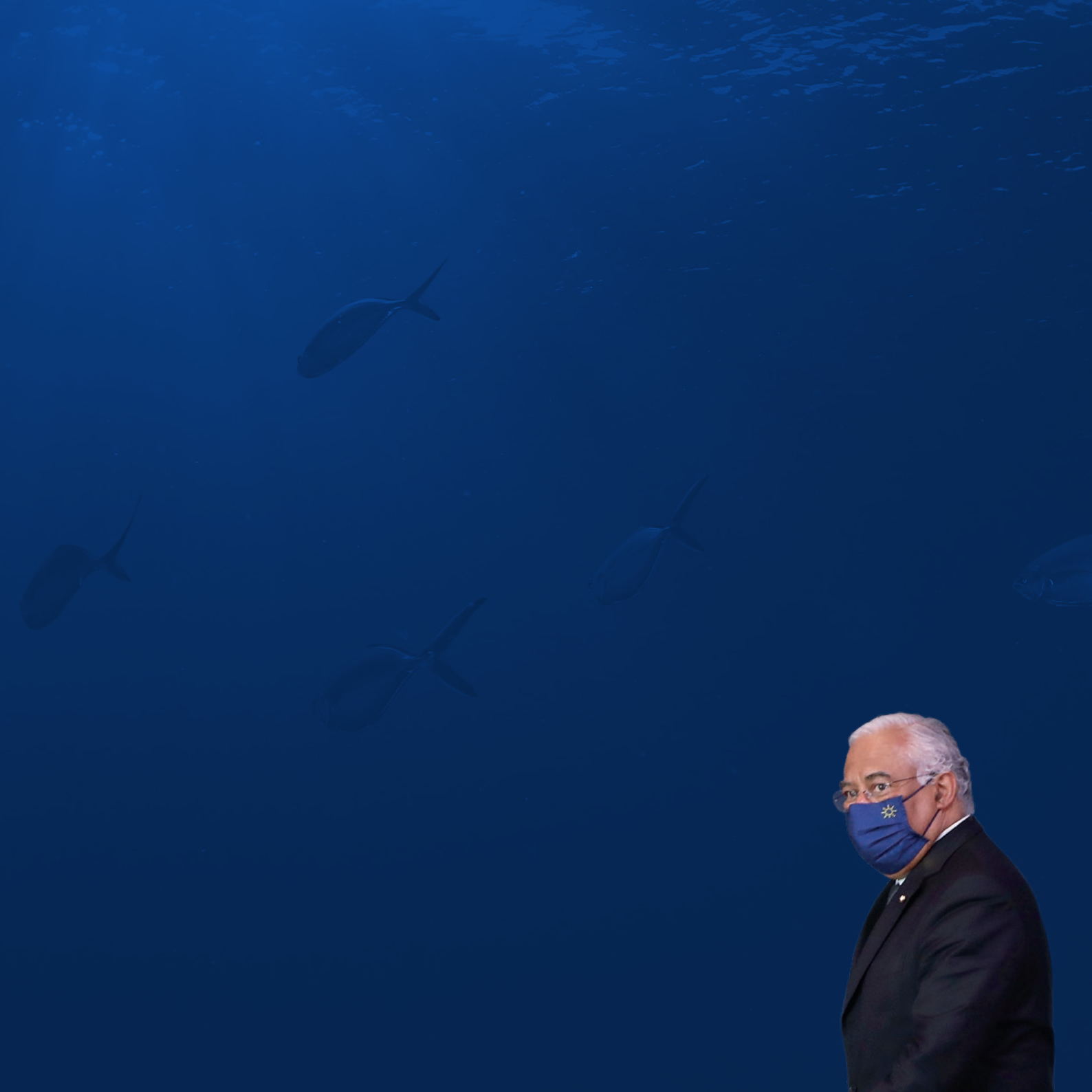
No conjunto de marcas que se seguem, a forma foi reduzida à sua menor expressão de *ponto em sequência*, primordial sistema gráfico, como já se desenhava na figuração das olarias de Barcelos ou o contorno gravado de cabras nas fragas da foz do Côa.

Um dos mais antigos, talvez o mais antigo sistema de desenho, com que desenhei a marca para a Presidência Portuguesa do Conselho da União Europeia, do Centro Interpretativo da Assembleia da República, a marca de produtos elétricos Fillday, as propostas de marca para as autarquias de Amares e Vizela ou o cartaz da exposição “A arte dos fogueteiros” (CRAT, 1990).

# A arte dos fogueteiros

exposição  
junho / setembro 1990



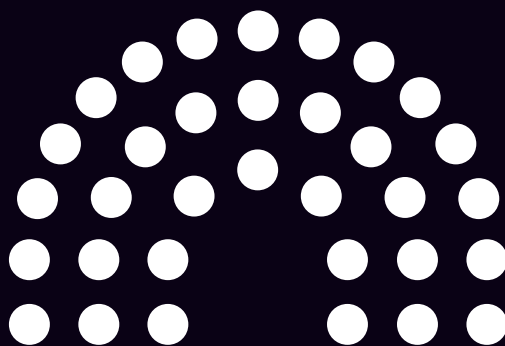






2021  
PORTUGAL





**casa do  
parlamento**

## 06. Flusser

Com Vilém Flusser (Flusser, 2012), reconhecendo que a digitalização do mundo começou com a hegemonia da imagem fotográfica na véspera do séc. XX, com elevadas consequências para a cultura, organização social, economia e liberdade humanas, isto é, para o “ser humano” do séc. XXI. O domínio da imagem implicou a reificação do mundo, condenando o Homem a uma imagem de si, banalizada pela mediação e circulação técnica.

Se o domínio da imagem realista, fotográfica, trouxe a coisificação do mundo, condenando o Homem à sua banalização iconográfica, então, talvez a imagem abstrata e elementar possa inverter esse processo empático e despertar o Homem para si mesmo, em vez de o alienar.

Paradoxalmente, o expediente funcionalista da pictografia contribuirá para uma maior tomada de consciência crítica, como enunciou Worringer, em 1908, sobre as duas tipologias de arte: a arte da “abstração” (associada a uma visão primitiva e expressionista dos ameaçados pelo mundo); a arte da “empatia” (associada a uma visão sofisticada e realista, de domínio da natureza).

No lançamento do metroBus, o transporte urbano complementar da Metro do Porto, recorreremos aos pictogramas para comunicar o novo serviço de ligação da cidade do Porto ao mar; numa linguagem pictográfica lacónica, comunicam-se as vantagens de eficiência dos autocarros movidos a hidrogénio, melhores para o ambiente, sem carbono, expelindo vapor de água.











Metro do Porto providencialdesign



metroBus  
Boavista - Império  
12 minutos



LIGA A CIDADE AO MAR



Financiada pelo  
Estado Português

um projeto de mobilidade Metro do Porto

## 07. Heidegger

038

Com Martin Heidegger (1987), pela percepção de que a tecnologia induz no Homem o esquecimento do ser, só recuperável pela poesia que urge ante o nada, superando toda a tagarelice. É nessa situação do *ser aí*, no *estar / ser no mundo*, podendo intervir nele através da poética, que se fundamenta a função social do design — sobrepondo-se à funcionalidade prática dos artefactos, a poesia revela ou desvela a verdade (alétheia), fundando o ser.

Como refere Benedito Nunes (2000), a propósito do pensamento de Heidegger, a essência da arte não reside nem na sua criação pelo artista nem no ato da sua contemplação, mas na sua origem — no ser que se desvela na obra. (...) A poesia (die Dichtung) consiste essencialmente na instauração da verdade (Stiftung der Wahrheit) (...) como começo (Anfang), porque o que se

inaugura e funda dá origem ao inédito, ao novo, ao que principia. “Sempre que a arte acontece, a saber, quando há um princípio, produz-se na história um choque [Stoss], a história começa ou recomeça de novo” (Heidegger, 2020, p. 64).

“Porque há qualquer coisa, porque há qualquer coisa, porque há qualquer coisa” (Pessoa, 2013, p. 38).

O design pode, deve, reclamar a condição de poesia sobre o seu destino funcional.

No candeeiro Loss (Remade 2015), o abajur em papel reciclado evoca a *rejeição residual* pela representação de papel amarrotado. Estas folhas repousam em estrutura de chapa metálica recortada. A sua forma revela um “qualquer coisa” — inversão tecnológica, artesanal, evocando a condição residual da sua origem material.



## 08. Cruz

Com Teresa Cruz (2015), ao considerar o objeto desenhado como *conteúdo de verdade*, reconhecendo-o como dispositivo (referido por Foucault e Deleuze (1996)) e, conseqüentemente, como *ideia*, isto é, como coisa filosófica através da função metafórica da forma, deslocando o lugar do antigo filósofo enquanto gerador ou con-forma-dor de ideias, para o novo comércio global de objetos *in-forma-dos* e, sobretudo, *con-forma-dos* pelo Design. Como refere a autora, o pensamento criativo do Design resulta, quer da urgência das hipóteses, quer da intuição que as convoca — articulando uma relação entre “intuição, criação e construção” — que faz precisamente do Design a arte do projeto e da prototipagem. O design, “origem metodológica da *economia criativa* (pensando o grande desenho dos negócios, do mercado e da sociedade)”, propõe novas formas à comunidade.

Os objetos ganham protagonismo discursivo através da sua forma; assim os rótulos para a cerveja artesanal Cale do Oiro, Aveiro e muitas das garrafas que desenhei para a Niepoort. Tenho colaborado com a Niepoort no desenho de embalagens, constituindo um ensaio para o posicionamento comercial dos seus vinhos, em mercados particulares, cirúrgicos. Aproveitando a oportunidade de amizades e projetos colaborativos, pesquisando uma linguagem de desenho, capaz de ligar o passado à invenção do futuro.

Nas embalagens dos vinhos produzidos sob o selo Nat Cool, os consumidores são convidados a intervir no rótulo, não só à mesa, como submetendo intervenções em concurso internacional. A autoria ganha uma dimensão coletiva pela participação do outro, sacrificando o estilo à experiência da criação coletiva.

DOURO DOC



EDUARDO'S  
NIEPOORT

*Niepoort*









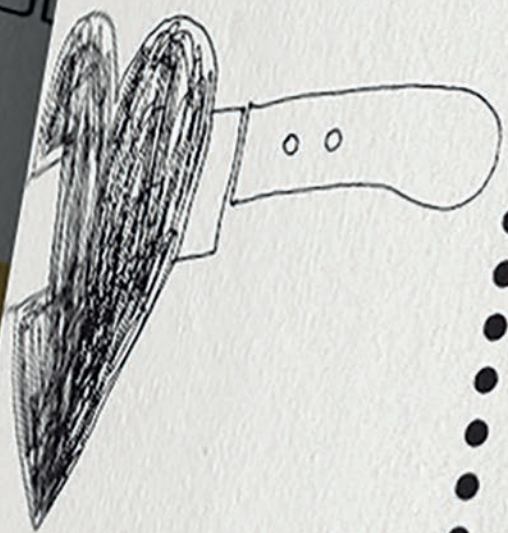
FA



F



PRO



PRO

T

A

R



**moira**

cerveja artesanal + salicórnia

5.5%vol. 0.33l





CALE  
DO  
OIRO

## 09. Krippendorff

048

Com Klaus Krippendorff, observei que o domínio do projeto enuncia uma *ciência do artificial* para o design, distinta da *ciência natural*. “(...) Seria um erro grave aceitar (em Design) os critérios do conhecimento científico. A ciência teoriza o mundo como ele é. O design muda-o para melhor (...) a investigação em design tem que investigar (...) os caminhos possíveis do que existe para (formular) o desejável” (Groll, 2015, p. 24).

A história do pensamento crítico sobre design, através dos seus autores Francisco de Holanda, Herbert Simon, Victor Margolin e Clive Dilnot, conclui que o design é o construtor do artificial, o que acarreta responsabilidades sociais, como observou Bruno Latour (2008a, 2008b), nomeadamente pela articulação dos objetos em rede, agentes (ou atores) da revolução social.

Defendendo-se a importância da concretização (artística) do projeto, contra a sua mera gestão (como defende Dilnot), ou a especificidade inalienável do seu conhecimento (segundo Cross), reconhecendo-se o design como forma particular de pensamento (enuncia Dorst).

Por isso, no Museu do Dinheiro do Banco de Portugal, cada núcleo constitui um artefacto para ensaiar um certo pensamento *lateral* sobre cada um dos diferentes acervos e públicos.



**EXPANSÃO  
MONETÁRIA  
CHINESA, ÁSIA**

200 a.C.-800 d.C.

As autoridades  
imperiais chinesas  
emitem centenas de  
milhões de moedas de  
bronze. A utilização da

**CHINESE  
COINAGE  
EXPANSION,  
ASIA**

200 BC-800 AD

Chinese imperial  
authorities issue  
hundreds of millions of  
bronze coins. The use  
of Chinese coins





# OBSERVAÇÃO DE MATERIAIS FIDUCIÁRIOS

# OBSERVATION OF BANKNOTE MATERIALS

Estes microscópios mostram 4 materiais usados no fabrico de notas: casca de amoreira; algodão; polímero; um material sintético, moderno; e pasta de trapo, uma mistura de diferentes têxteis. Observação em microscópio electrónico de varrimento com incidência de feixe de electrões de 15 quilovolts. Preparação das amostras com filme de liga de ouro e paládio com cerca de 20 nanómetros de espessura.

These microscopes show 4 different materials used in the production of banknotes: mulberry bark; cotton; polymer; a modern, synthesized material; and rag, a mixture of different textiles. Observation in high resolution scanning electron microscope. Incidence with electron beam of 15 kilovolts. Sample preparation with film of gold-palladium alloy roughly 20 nanometers thick.



## 6091 PASTA DE TRAPO

Amostra de nota de 20 escudos  
Portugal  
1978

Pasta de papel feita da  
mistura de diversas fibras  
têxteis naturais

## RAG PASTE

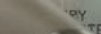
Sample of 20 escudos banknote  
Portugal  
1978

Paper paste made of the mixing  
of several natural textile fibres.



## 6092 PASTA DE CASCA DE AMOREIRA

Amostra de nota de 1 guan  
China  
75-1424



## 6090 PASTA DE ALGODÃO

Amostra de nota de 20 euros  
União Europeia  
2002

## COTTON PASTE

Sample of 20 euros banknote  
European Union  
2002



## 6093 POLÍMERO

Amostra de nota de 1 dólar  
Brunel  
2013

Substrato de polímero  
sintético, um material  
produzido de forma  
artificial

## POLYMER

Sample of 1 dollar  
banknote  
Brunel  
2013  
Synthetic polymer  
substrate, artificially  
produced material







ÁUREO  
AUREUS

Augustus

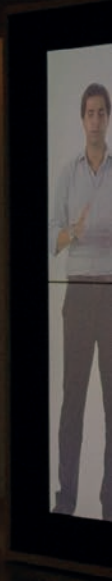
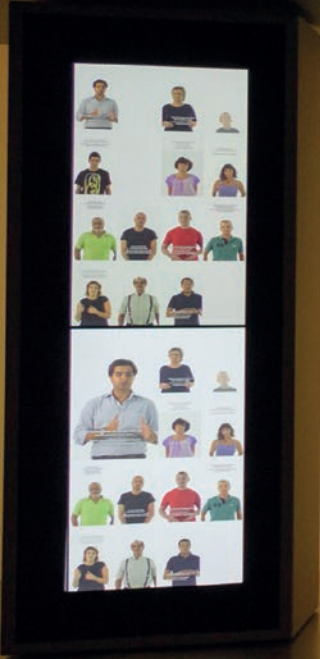
Colonia Patricia

Península Ibérica

Iberian Peninsula

c. 18

Ouro Gold





E de janeiro para cá  
é 152 e 22 centimos,

*And since January it went  
up to 152 and 22 cents.*

## 10. Latour

Reconhecendo que *objetos sempre foram projetos*, Latour questiona se as antigas *questões de facto*, modernistas, não poderão transformar-se em questões de interesse, reunindo em si a totalidade dos agentes e não apenas os seus desenhadores. Nessa condição, a forma sacrificará a sua coerência pela conciliação dos contrários ou, alternativamente, adoptará o mínimo denominador comum<sup>8</sup>, em nome da sustentabilidade.

A forma, restringida ao mínimo, poderá constituir a condição para que seja possível a maior amplitude da participação coletiva — sob a condição do menos, do lacónico e do brutalista, como apetência estética.

O sistema de pés e agregação dos barrotes (em plástico reciclado), operado por tubular em aço dobrado do banco Clip, que propusemos à empresa de reciclagem de resíduos plásticos Resifluxo, confere uma expressão de recursos mínimos e fácil desmontagem, convergente com a intenção da circularidade da economia. A irregularidade superficial dos barrotes confere-lhe uma estética ecológica brutalista, adequada à assunção de uma nova mentalidade de consumo, menos sublimada.

Com o mínimo denominador comum de forma, o kioske zero (de apoio ao parque de carregamento elétrico automóvel da Maia) convoca a economia circular em nome da sustentabilidade natural, afirmando-se esteticamente brutalista. O resultado, dionísíaco, lembra o esforço cénico da arquitetura romântica do século passado, manifestação nostálgica de retórica naturalista, como um jardim vertical, uma ruína ou uma gruta.

056

<sup>8</sup> Menor número positivo, múltiplo comum entre todos os números dados

Com Bruno Latour, entendi que o Homem não pode pensar o Homem sem que estejam salvaguardadas as condições da sua sobrevivência (porque não há Homem sem as suas circunstâncias). Observando a distinção entre *objeto (gegenstand)* e *coisa (causa?, ding)*, convida o Design a refletir sobre a transformação da matéria (de que tem sido protagonista), modernamente vista como *questão de fato (objetiva)* — *matter of fact* — dada pela natureza exterior ao humano, e pós-modernamente, vista como *questão de interesse* — *matter of concern* —, como algo que diz respeito ao Homem, reunindo em si as vozes contraditórias dos agentes inscritos no conflito gerado pelo artificial.







## 11. Cross

060

Com Nigel Cross (2006), confirmei que o fazer Design (*Designerly*) tem especificidades próprias, inalienáveis, a que a investigação deve atender como caminhos para o conhecimento, que poderemos dividir em *Epistemologia do Design* (conhecimento científico, produzido pelos autores), *Fenomenologia do Design* (conhecimento estético, relativo aos sentidos, pela experiência dos artefactos) e *Praxeologia do Design* (conhecimento técnico, inscrito nos seus processos).

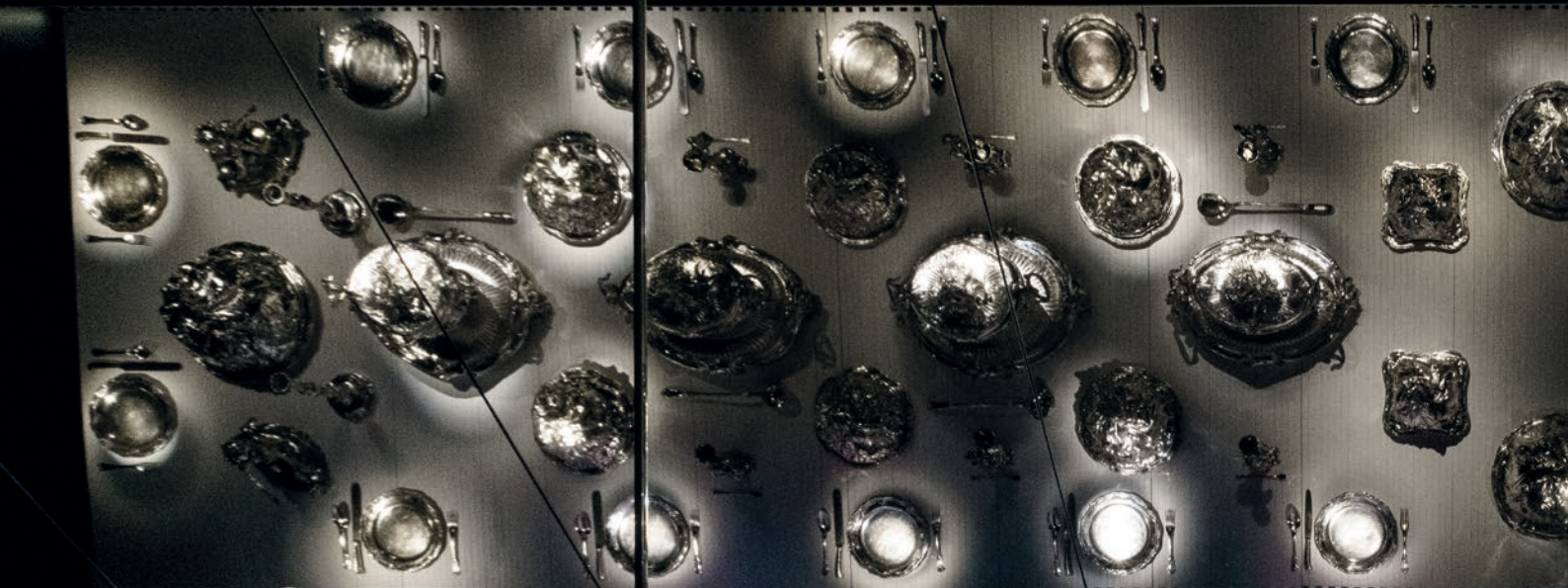
No Museu Tesouro Real, instalado no Palácio da Ajuda, o projeto constituiu uma longa negociação com curadores, especialistas, técnicos e diretor, não tanto pela *epistemologia museográfica*, refém do modelo *museu vitrina*, mas pelos aspetos da sua concretização física, decididos pelo desenho.

Dessa concretização estava dependente a experiência fenomenológica proposta, a experiência de conhecimento do visitante é mediada pela forma, é a experiência de uma certa forma.

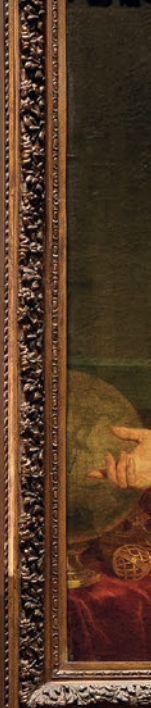
Nas exposições etnográficas, a reposição de outro tempo é sempre uma tentação e uma ficção, mas na apresentação da baixela Germain, importava mostrar não só a ordem das peças na coberta (refletida em “planta” no plano oblíquo), mas também no ambiente de cor e escala em que as peças eram usadas. Mas como tratar os excessos do final do séc. XVIII, sem o espírito desse tempo? Pensamos reproduzir as personagens *desfocadas*, para que não se impusessem às peças expostas, mas o cliente preferiu-as *focadas*.













CAPELA REAL:  
 CERIMONIAL  
 E DEVOÇÃO  
 THE ROYAL CHAPEL:  
 CEREMONY AND  
 DEVOTION



Foram, ao longo dos séculos, grandes cerimónias nas quais se uniam a devoção católica e o poder real, marcando as datas do calendário litúrgico, assim como as comemorações associadas às datas reais, fazendo uso de preciosas peças litúrgicas.

Para o espetáculo da Corte concorriam também os músicos da Câmara Real e a cenografia assegurada por vários artistas, que redeseñavam os espaços com sumptuosas armações em seda e ouro onde se dançava, à luz das velas, as pedrarias e metais preciosos das alfaias.

Os inventários das Reais Capelas, dão testemunho de um extenso conjunto de paramentos e ourivesaria. O espólio preservado nesta coleção representa uma pequena parcela do antigo Tesouro da Coroa.

Over the centuries, royal chapels were the setting for great ceremonies in which Catholic devotion and royal power were exalted, celebrating liturgical calendar dates as well as royalty commemorations, making use of precious liturgical objects.

The Royal Chamber musicians also contributed to the Court's spectacle, along with a wide scenography provided by various artists, who redesigned the spaces using sumptuous textiles woven with silk and gold threads, where the paraphernalia's precious stones and metals shone in the candlelight.

The Royal Chapel's inventories bear witness to an extensive set of vestments and silver. The items preserved in this collection represent only a small fraction of the former Crown Treasure.



Este conjunto de objetos do antigo Tesouro da Coroa representa uma pequena parcela do espólio preservado nesta coleção.

Сейчас представлено лишь малую часть из обширного собрания предметов из бывшего Королевского сокровища.

The items preserved in this collection represent only a small fraction of the former Crown Treasure.

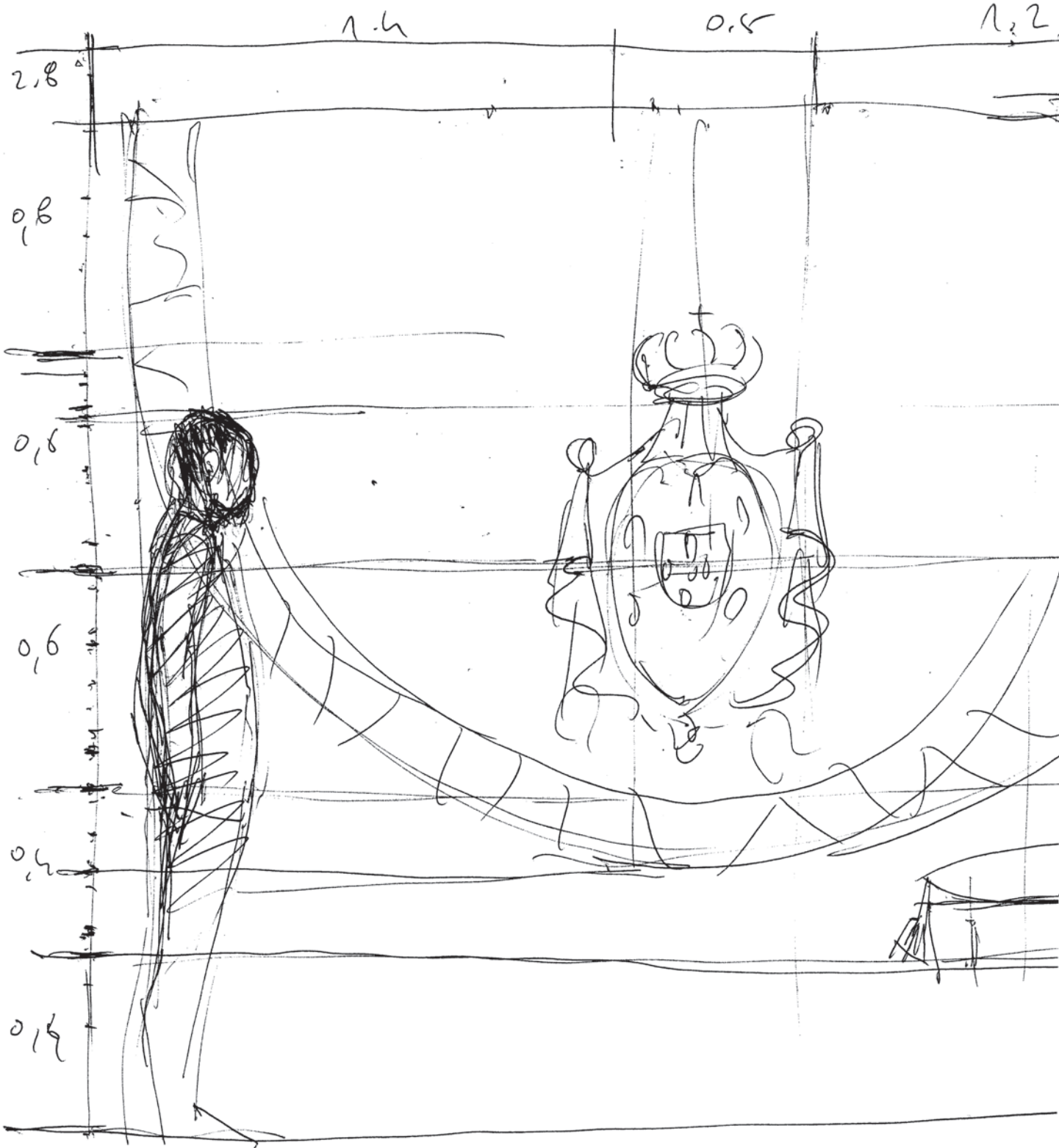




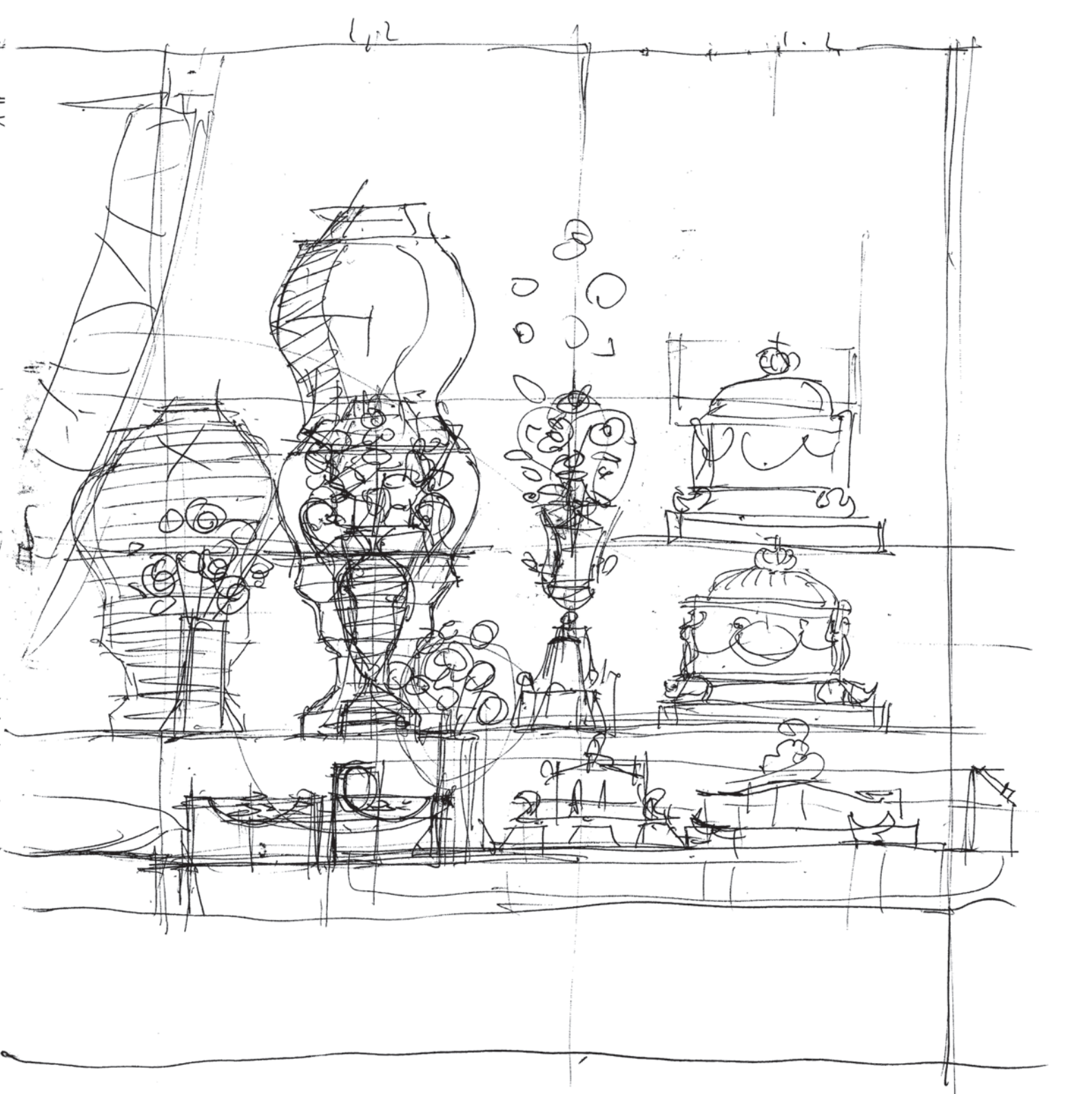


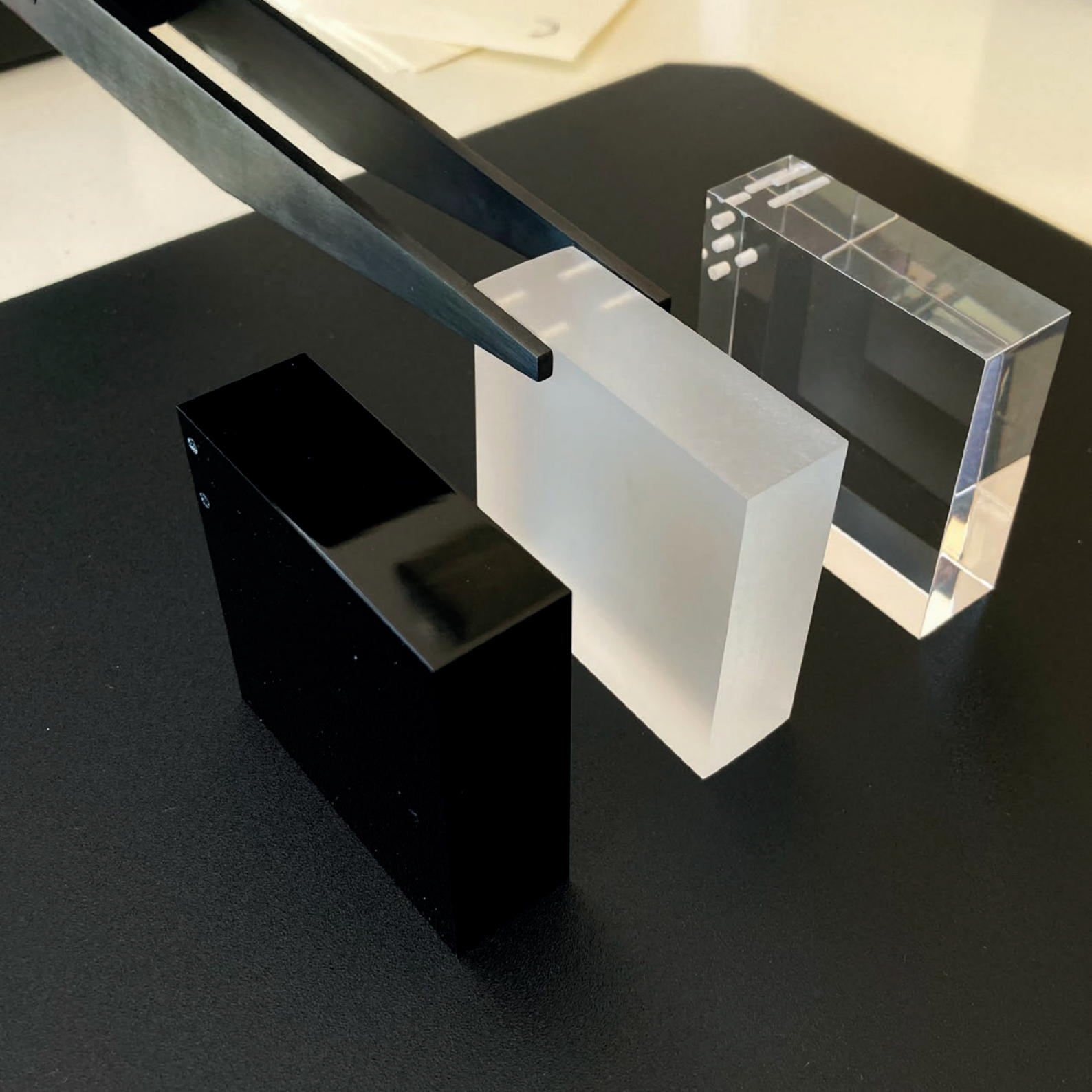


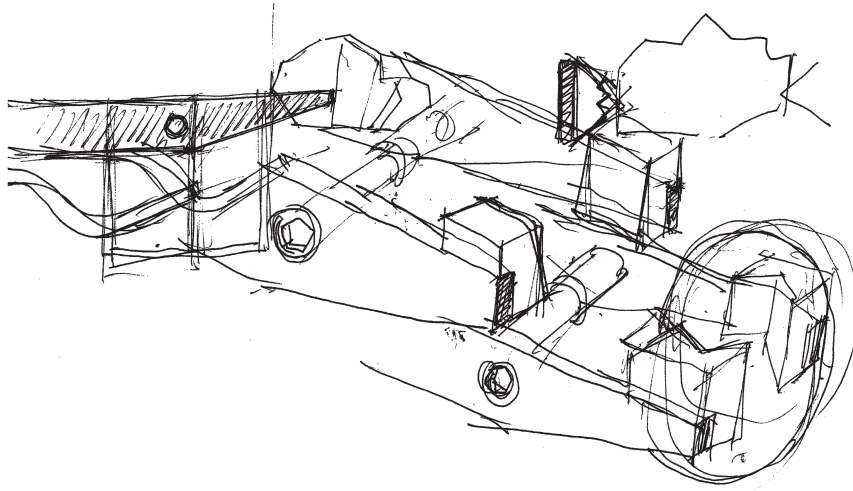
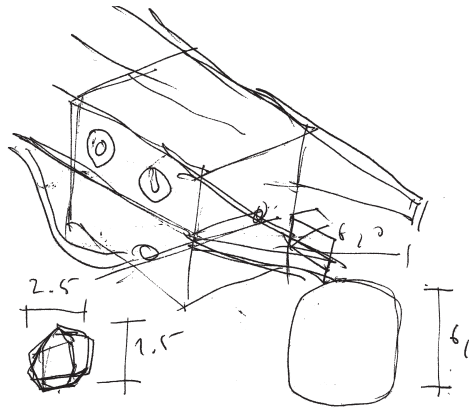
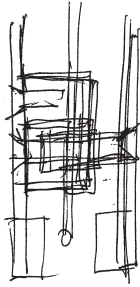
2  
COLLEZIONE  
PARTICOLARE  
DEI  
OGGETTI



1/2







## 12. Frayling

074

Com Christopher Frayling (1993), que a investigação em Arte e Design (a partir da formulação de Herbert Read), se verifica sob três categorias: *Investigação sobre Design* (por exemplo pela História ou Sociologia), *Investigação através do Design* (por exemplo por observação etnográfica dos processos dos seus autores) e *Investigação para o Design* (vertida no artefacto). O autor caracteriza a *Investigação para o Design* como *projeto em Design*, materializada na sua própria conformação, como efetiva investigação que, partindo ou não de uma base teórica, encontra na observação comparada dos resultados da sua prática empírica, o registo da diferenciação, suporte de inovação e fundamentação da sua legitimação. Na investigação “para o design” impõe-se a dúvida: *para* o design ou *no* design? Poderemos separar as ações de pensar e desenhar?

Querirá Frayling dizer que, em arte e design, há um *pensar que antecede um fazer*?

O desenho e construção de marca territorial no concelho de Paredes, responde à encomenda de uma “cadeira” monumental. O objeto gerado em espiral, parte da estrutura das costas da cadeira, rodando-a em progressão de escala, mas sem nunca a completar.

A metáfora, com uma altura de 12 metros, construída em lamelado de pinho nórdico, oriundo de floresta certificada, invoca as indústrias de madeira do concelho. Mas a sua forma crua, construída por segmentos paralelepípedicos de madeira, de secção regular e dispostos paralela ou ortogonalmente, invocam a denúncia niilista do minimalismo — revelando, no seu exterior, o vazio do seu interior.



## 13. Ingold

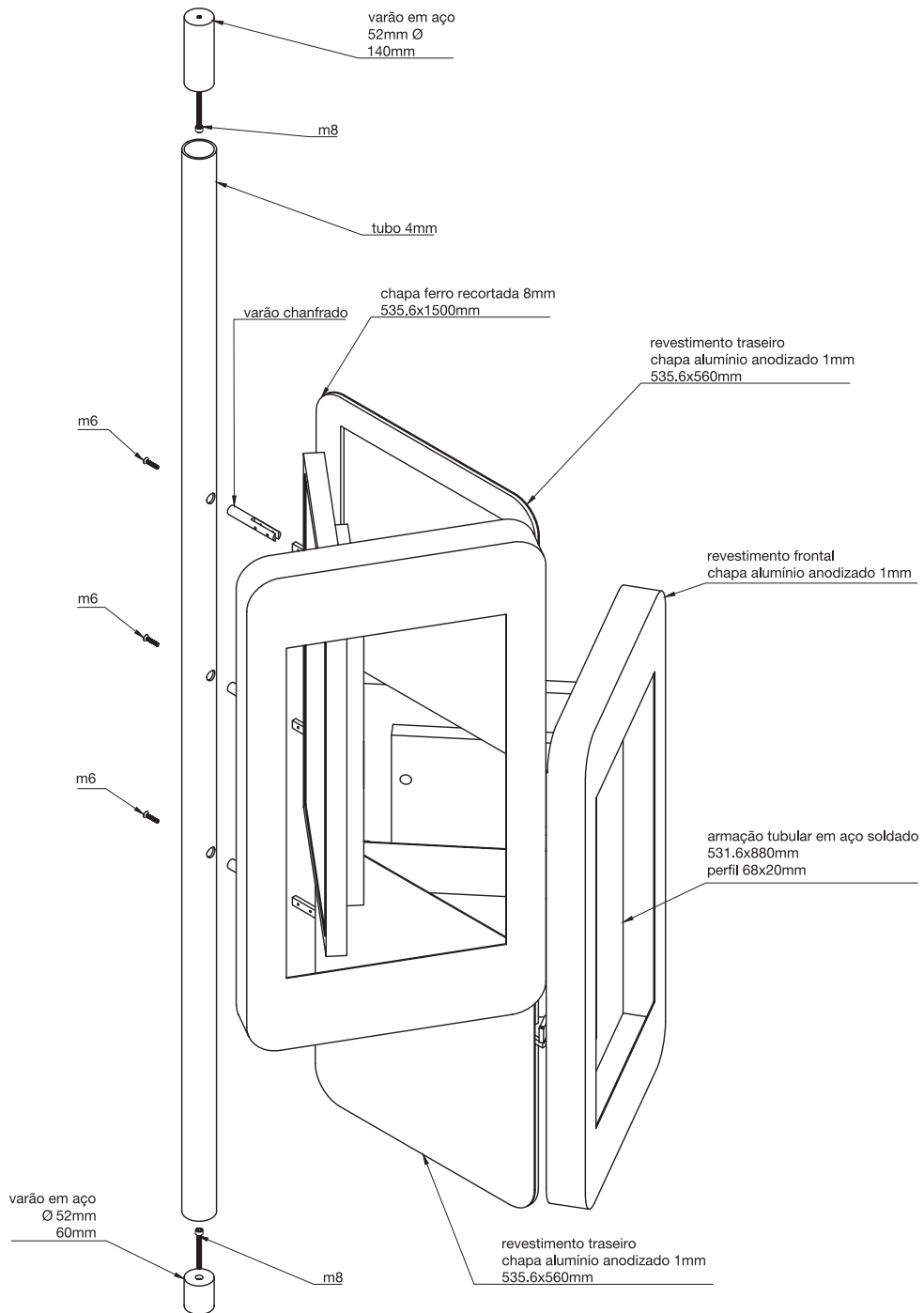
Partindo da ideia racionalista de projeto assumida na Escola de Ulm, para o antropólogo Tim Ingold (2012) o artefacto é a materialização de um pensamento, daí deduzindo que o trabalho mental precede a execução prática. Mas também verifica Ingold que um designer (artista) não impõe a forma à matéria, não a projeta sobre a matéria, verificando que a forma decorre de um processo de compreensão lenta da matéria, interpretando-a sob um propósito em progresso — *ao pensar através do processo*, o designer gerará um certo tipo de conhecimento, fazendo de cada artefacto uma estação intermédia, a caminho de outra coisa, em progresso.

Trata-se de um *conhecer por dentro*, que nasce da nossa própria prática e observação dos seres materiais, das coisas à nossa volta e de nós mesmos, com os nossos processos de pensamento; um tipo de conhecimento que cresce no interior do ser, no desenrolar da sua vida e cujo enunciado seria impossível antes da sua concretização. Assim, o domínio do conhecimento, que se apresenta em artefactos realizados, não decorre do verter a teoria para a prática (ou de um conhecimento para o seu desenvolvimento), mas teoria e prática são interativas e simultâneas. Assim, quando Frayling estabelece na sua terceira categoria de *Investigação para o Design* (como se o conhecimento pudesse informar o design), deveria ler-se *Investigação em Design* já que, como explica Ingold, em Design não há conhecimento sem a interação entre *enunciado* e *concretização*, mediada pelo desenho.

Projeto para a construção de postos de interação no Centro Interpretativo da Assembleia da República. O desenho revela domínio construtivo traduzido numa perspectiva explodida, que poderá ser útil para a comunicação com o construtor; mas o resultado final será, inevitavelmente, outra coisa.

No projeto museográfico do museu etnográfico Louzã Henriques, também a forma constitui-se como pensamento (lacónico), gerada entre o enunciado da sua redução a um sistema comum e a aprendizagem construtiva da sua impossibilidade.





# PRIMA -VER

## PASTOREIO

Passado o inverno, inicia-se a preparação das terras para as sementeiras. Lavram-se as terras com o arado, movido por bois. Crem-se sulcos na terra, as falas, que irão receber as sementes.

A criação de gado ovino e caprino complementa a agricultura e determina a matriz agro-pastoril do Nordeste Rural nas regiões serranas das Berias.

Para fazer o leite, os animais são levados para os currais. No Domingo de Páscoa, uma profusão de festas com fogueiras, músicas e brincadeiras de grande importância. Alguns pratos típicos podem ser encontrados nos seguintes lugares da região: ...

Os animais são levados para os currais. No Domingo de Páscoa, uma profusão de festas com fogueiras, músicas e brincadeiras de grande importância. Alguns pratos típicos podem ser encontrados nos seguintes lugares da região: ...





## MEL

A apicultura era baseada a cabo em cortiças, espigas cilíndricas feitas com cortiça. Para a otimização da estrutura, as juntas de ligação e as frestas dos cortiços eram vedadas com barro ou cascas de cortiça. No interior do cortiço não colocavam tranças, varetas de madeira, para suportar o peso das favas. Os cortiços eram fixos a redações construídas com varas de eucaliptos.

Para retirar o mel, o apicultor cercava a zona da colmeia com um fumo. Seguidamente, lançava fumo para o cortiço com um fumigador. O fumo induz as abelhas a impreterito de um modo, desorientando-as assim do apicultor, diminuindo a sua agressividade. O mel recolhido é armazenado, por fim, em potas de barro.



# FLORESTA CARPINTEIRO RESINEIRO

No contexto da estrutura produtiva do Mundo Rural, a floresta é determinante. Dela obtêm-se produtos como a madeira e a resina, bem como outros produtos, sujeitos a atividades agrícolas, nomeadamente o pinhão e a cortiça.

A atividade do carpinteiro no Mundo Rural estende-se por diversas áreas, desde as transportes, no fabrico de carroças, por exemplo. Abrange sistemas de armazenamento, como barris; ou sistemas de edificação, executando estruturas nos edifícios e seus componentes, como portas e janelas e posteriormente equipamentos, como mobiliário.

A sua atividade inclui, igualmente, a produção de artefactos domésticos, no contexto do quotidiano.

As técnicas empregues variam de acordo com a tipologia de objetos produzidos.

Em fevereiro inicia-se a preparação do pinheiro para o processo da colheita da resina.

Macha-se num pinheiro adulto, o sítio onde se furará posteriormente o furo que fará o tacho na madeira, por onde escorrerá a secreção da árvore. Este processo denomina-se desbarrancar e é feito com recurso a um machado desbarrancador.

Em março põe-se a árvore, consistindo na fixação, com o auxílio de um maço e de uma bica, uma peça em metal, com o formato de "meia-lua", por onde correrá a resina para o caco, um recipiente de barro.

Sangra-se então o pinheiro, cortando-o com um ferro renovador e com uma bisnaga aplica-se um ácido que acelera a produção da resina. Quinzenalmente ou mensalmente, o corte é renovado, num período que decorre entre março e novembro.

A resina é colhida com uma espátula, acumulada em barris e transportada em carros de bois.

52



Barra  
Utilizada para fazer tacho, utilizado  
por uma ferramenta específica de  
movimento  
INV. 007

Bacia  
Utilizada no trabalho das  
barras de resina.  
INV. 702

Bisnaga  
Formado por duas peças ligadas em  
fundo, onde corre para fazer o corte  
perpendicular entre si e paralela.  
INV. 701





Alcornoque de Palha  
Entalhado de palha, criado em seixal e montado  
entre pegas em madeira.  
PAL 505, 505, 505

Alcornoque de Pano  
Montagem de pano, produzido por duas técnicas  
de tecer, utilizada a técnica tradicional e a  
PAL 1125, 1125, 1125

Alcornoque de Pano  
Montagem de pano, produzido por duas técnicas  
de tecer, utilizada a técnica tradicional e a  
PAL 1125, 1125, 1125

Alcornoque de Pano  
Montagem de pano, produzido por duas técnicas  
de tecer, utilizada a técnica tradicional e a  
PAL 1125, 1125, 1125

Alcornoque de Pano  
Montagem de pano, produzido por duas técnicas  
de tecer, utilizada a técnica tradicional e a  
PAL 1125, 1125, 1125

Alcornoque de Pano  
Montagem de pano, produzido por duas técnicas  
de tecer, utilizada a técnica tradicional e a  
PAL 1125, 1125, 1125

## 14. Till

082

Mas, com Jeremy Till (2007), entendi que não bastará recorrer ao desenho para garantir inovação. Para além do conhecimento tácito do desenho, urge, segundo Till, a produção de reflexões e comentários do desenhador, explicitando o conhecimento ao longo do processo, submetendo-o à discussão e avaliação pelos pares. O conhecimento em Design (recorrendo à definição de “investigação” de Bruce Archer (1995)) é o “conhecimento transmissível”, razão pela qual os artefactos, em si mesmos, parecem não constituir prova suficiente. A fim de promover o progresso em Design, será necessário compreender os seus processos e interrogar a vida dos objetos depois da sua conclusão.

O conhecimento em Design (segundo Bruce Archer) deve ser um “conhecimento transmissível”, implicando o discurso verbal para colmatar a suposta insuficiência da forma dos artefactos. Os designers e arquitetos fazem acompanhar as suas obras por “memórias descritivas”, para elucidar as intenções funcionais da forma, mas a “descrição” também não serve para validar o conhecimento estético das obras. O valor estético das obras de arte será julgado pelos seus fruidores (consumidores / utilizadores).

No Centro Interpretativo do Castelo de Guimarães, a quantidade de informação disponível implicou a duplicação da superfície de contacto visual, e a criação de “portas”, para ocultar o texto e hierarquizar a comunicação, criando diferentes níveis de discurso e de leitura à exposição.

116 tem ordem  
que é na desconformidade sobre a sua  
epistemologia, que surge de atribuição  
de uma dimensão estratégica do design  
"libertado - o" de sua prática artística  
projetual. Num uso do design tem  
em prática de <sup>sob</sup>conformidade que é  
o desenho ~~com~~ a intenção de

o design e, por isso, estratégicas.

Num onde reside em epistemologia do  
design? onde reside a sua natureza

científica?

45 em conhecimento que vem a prática

reflexiva do design crítica e criativa, que

vem do projeto com laboratório a

conhecimento, observando o processo e  
o tempo de trabalho sobre

MARÃES  
CASTLE

# CASTELO DE VILA DE GUIMARÃES



A ORIGEM  
DO CASTELO

THE ORIGINS  
OF THE CASTLE

A ORIGEM  
DO CASTELO  
THE ORIGINS  
OF THE CASTLE

MURCH OF  
SANTO ESTEVO  
IS RENOVATED

912  
THE CHURCH OF  
SÃO PEDRO DE LOUROSA  
IS BUILT

912  
CONSTRUÇÃO DA  
IGREJA DE SÃO PEDRO  
DE LOUROSA

950  
COUNTESS MUMADONA  
DIAS HAS GUIMARÃES  
MONASTERY BUILT

950  
FUNDAÇÃO DO  
MOSTEIRO DE GUIMARÃES  
PELA CONDESSA  
D. MUMADONA DIAS

959  
THE GUIMARÃES  
MONASTERY IS  
CONSECRATED AND  
COUNTESS MUMADONA  
DIAS MAKES A LARGE  
DONATION

959  
SAGRADAÇÃO DA IGREJA  
DO MOSTEIRO DE  
GUIMARÃES E AMPLA  
DOAÇÃO DA CONDESSA  
D. MUMADONA DIAS

960  
COUNTESS MUMADONA  
DIAS HAS GUIMARÃES  
CASTLE BUILT

960  
FUNDAÇÃO DO  
CASTELO DE GUIMARÃES  
PELA CONDESSA  
D. MUMADONA DIAS

1004-1008  
COUNT MENDO GONCALVES  
DOBLET AND BRAGA  
CATHEDRAL'S ARAB CHEST

1004-1008  
CARICE DO CONDE  
D. MENDO GONCALVES E  
COPRE ARABE DA SE DE  
BRAGA

1016  
NORMAN FORCES ATTACK  
VORMOM CASTLE

1016  
ATAQUE NORMANDO  
CONTRA O CASTELO DE  
VORMOM

1059  
FERNANDO OF LEON AND  
CASTLE JOSEPS IN  
INVENTORY OF GUIMARÃES  
MONASTERY'S ESTATE

1059  
INVENTARIO DOS BENS DO  
MOSTEIRO DE GUIMARÃES,  
MANDADO FAZER POR  
FERNANDO DE LEÃO E  
CASTELA

1060  
SAINTE FOY OF TONLES  
RECONSTRUCTS

1060  
SAINTE FOY DE TONLES  
RECONSTRUI

1071-1071  
LAFRANCO CASTLE IS  
REINVENTED

1071-1071  
REINVENÇÃO DO CASTELO  
DE LAFRANCO

1075  
SANTO JOSE DE  
COMPOSTELLA'S  
ROMANESQUE CATHEDRAL  
BEGINS TO BE BUILT

1075  
INÍCIO DA CONSTRUÇÃO  
DA CATEDRAL ROMÂNICA  
DE SANTO JOSE DE  
COMPOSTELA

1077

THE WHITE TOWER IN THE  
TOWER OF LONDON IS  
BUILT

1077  
CONSTRUÇÃO DA TORRE  
BRANCA DO CASTELO DE  
LONDRES

1080-1085

1080-1085







**BRACCIATORI**  
1871 - 1872

Il Bracciatore è un'opera di grande valore storico e artistico, che testimonia l'attività di un gruppo di artigiani e operai che lavoravano per la costruzione di una delle più importanti fortificazioni del Regno di Napoli, il Castel Nuovo. L'opera è stata realizzata in un periodo di grande difficoltà economica e sociale, e rappresenta un esempio di arte popolare e di lavoro duro.



**BRACCIATORI**  
1871 - 1872

Il Bracciatore è un'opera di grande valore storico e artistico, che testimonia l'attività di un gruppo di artigiani e operai che lavoravano per la costruzione di una delle più importanti fortificazioni del Regno di Napoli, il Castel Nuovo. L'opera è stata realizzata in un periodo di grande difficoltà economica e sociale, e rappresenta un esempio di arte popolare e di lavoro duro.





## 15. Gaver e Bowers

088

<sup>9</sup> Para Gaver e Bowers as anotações podem refletir uma gama muito vasta de preocupações: funcionais (o que deve fazer? e vale a pena fazê-lo?); estéticas (que aparência deve ter o artefacto?); construtivas (que materiais e tecnologias são necessários para a sua realização?); motivacionais (o que queremos com isto? o que estamos a tentar mostrar?); utilitárias (como adequar isto ao utilizador?); culturais (poderá isto encorajar ou resistir?). *Deste ponto de vista, um artefacto concebido pode ser visto como uma espécie de manifesto dos seus designers, não só sobre o que é importante considerar numa dada situação de design, mas também sobre a melhor forma de responder a essas considerações.* (B. Gaver & J. Bowers, 2012)

Com Bill Gaver e John Bowers (2012) que, na observação *do frágil contributo teórico para a realização de artefactos* (reconhecendo especificidades inéditas ao Design), o conhecimento tácito poderá ser explicitado através do que designaram por *portfólio anotado*<sup>9</sup>.

“Acreditamos que um olhar mais atento às práticas de design endémico (exclusivas do design) possam fornecer pistas sobre a melhor forma de gerir a tensão entre teoria e prática na investigação em Design. Em vez de importar táticas de outras disciplinas (...), sugerimos que os *portfólios anotados* forneçam uma forma de apresentar os frutos do Design que respeitam simultaneamente a particularidade e a multidimensionalidade do trabalho de Design, ao mesmo tempo que se encontram muitas das exigências da teoria generalizável” (Gaver & Bowers, 2012, p. 42).

*Portfólios anotados*, projetos anotados, desenhos com anotações: a palavra a esclarecer o analfabetismo gráfico, mas também a ocultar o seu significado inconsciente, mais profundo.

Na publicação “Inovação, contributos do design para o desenvolvimento económico e social”, associámos aos projetos textos de contextualização ou de questionamento, contribuintes para a compreensão do seu conhecimento e significado.

Como potenciar o valor de marca no inconsciente coletivo? Traduzindo-o em formas do património coletivo.

is intelligent solutions, 2015  
em colaboração com  
ni costa  
porto, portugal

A dimensão simbólica da marca opera entre a evidência e o enigma. A evocação \_ não totalmente esclarecida (surrealista) \_ de uma marca de ferramentas digitais destinada à extração de riqueza pela exploração do mercado, adotou a forma de uma chave mecânica, para a identificação da IS intelligent solutions.

A IS iniciou a sua atividade desenvolvendo software para a compreensão e fidelização do mercado às marcas (de automóveis). A sua marca deveria produzir reputação e confiança junto dos grandes concessionários.



intelligent  
Solutions.



is.

## 16. Redström

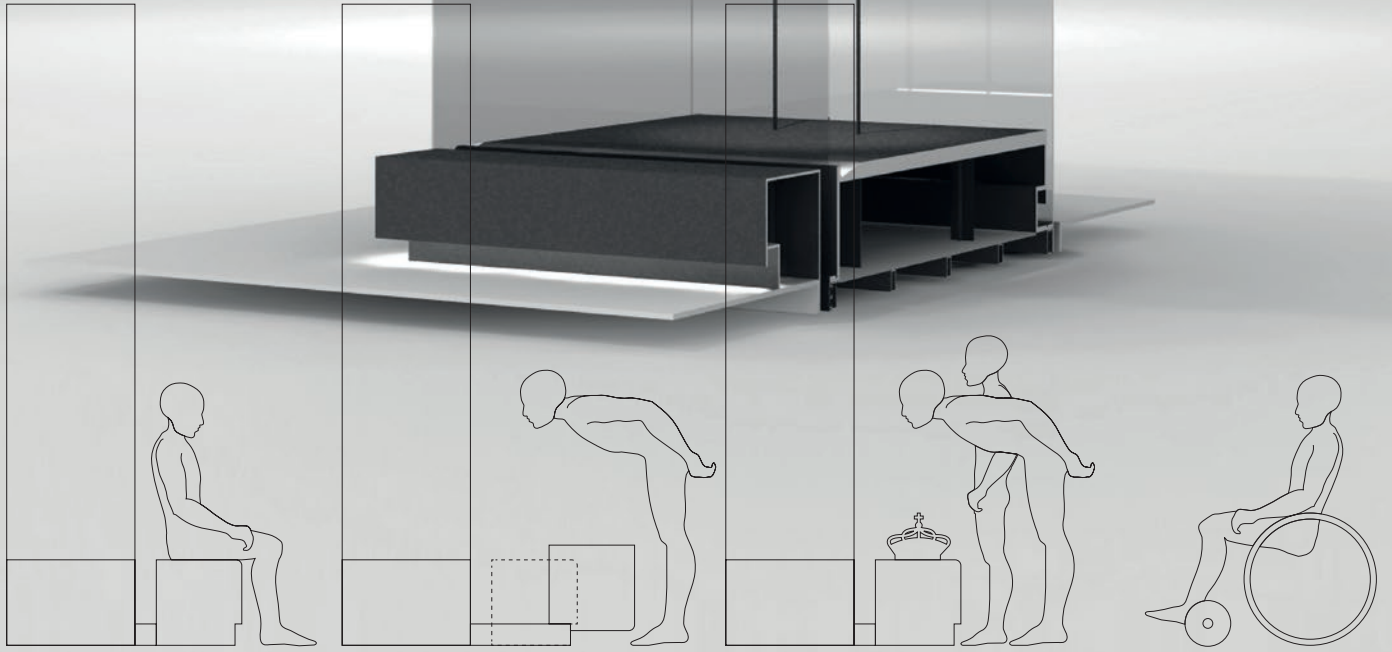
Com Johan Redström, em Design o desenvolvimento da teoria é intrínseco à prática projetual, entendendo o projeto como investigação em Design, como laboratório de produção de conhecimento, que opera conhecimento e inovação pela concretização em formas (*formas são ideias*), superando pela *poética* a institucionalizada ordem tecnológica”, reconhece Redström.

“Tal como o jornalista cria mensagens informativas (...), o designer terá à sua disposição um repertório de formas” (Redström, 2017, p. 24), promotoras de experiência. O museu é, pois, *a forma que comunica a outra forma* (Redström, 2017, p. 55), ou seja, a museografia que comunica o acervo.

A autoria contributiva do Design para a museografia, caracteriza-se pela mediação cultural e criativa com os públicos. Ao dividir-se o *museu dos designers*, do *museu dos cientistas*, ignora-se a função social do museu e a sua necessária mediação criativa, que é hoje condição da sua própria sobrevivência. O enorme investimento que, cada vez mais, os museus envolvem, implica um serviço à comunidade que não se esgota, simplesmente, na apresentação lacónica de acervos, mas deverá mobilizar os públicos, se não mesmo promover imersividade da sua experiência emocional e empática.

A questão de investigação museológica estará na paradoxal conciliação entre o papel museal de *disciplinador social*, ou de *libertador social*, através da subjetivação dos acervos — e já não da objetivação, como parecia ser o grande programa museológico do século XVIII; não se trata já da promoção do objeto, mas da promoção do sujeito que o interpreta a partir da sua própria experiência existencial. Urge a redefinição do design da esfera dos objetos, para a esfera da experiência (através da museografia).

No Museu Tesouro Real desenhámos uma exposição e experiência singulares, privilegiando o público, valorizando as peças na condição da sua conservação, seleção e enquadramento científico, para que se pudesse operar, pelo público, a sua apropriação consciente, crítica e identitária.





092

O “Laboratório poético”, desenhado para promover a comunicação em espaço doméstico, sob uma *forma* participada pelo consumidor cuja eficiência dependerá, inevitavelmente, do desenho (concretização gráfica no papel A4 do abajur).



MELAN  
COLIA

---

DIBUJAR  
LO QUE  
NO ESTÁ  
(DISEÑADO)

## 17. Brown

094

<sup>10</sup> Fluxo pendular entre a abertura polissêmica e a convergência funcional do modelo escolhido, validada por protótipo.

Com o Design Council (2019), que a metodologia do projeto em design se desenvolve em *duplo diamante*<sup>10</sup>, processo apropriado por Tim Brown (2008) (IDEO) e integrado no amplamente divulgado sistema “Design Thinking”, operando por recurso a um pensamento intuitivo coletivamente liderado. O *duplo diamante* reporta-se ao processo pendular do projeto: abrindo-se, abduativo, à divergência do possível, fechando-se, pragmático, à convergência do exequível. Ignorando as muitas metodologias do projeto em Design, o Design Council divulga o desenvolvimento em duplo diamante, processo integrado no sistema “Design Thinking”, operado pelo pensamento intuitivo e coletivo, mas liderado por gestor (não designer), substituindo-se aos designers, como pretende Brown.

Na proposta de marca a concurso para a identificação do Museu da História Natural do Funchal, radicado na genealogia das formas de vida, o resultado era inevitavelmente mutante.

Na conceção da marca territorial para o município de Coimbra, registei 255 passagens no processo de desenvolvimento genealógico da forma, dividido nuns 10 temas: *Ouroboro, maçã, constelação, rede, brasão, medieval / renascentista, esfera armilar, óculos, olho*, regressando novamente ao *ouroboro*, mas privilegiando a iconografia quinhentista da fonte Trajano e da esfera armilar.



MUSEU  
**HISTÓRIA**  
**NATURAL**  
FUNCHAL



MUSEU  
**HISTÓRIA**  
**NATURAL**  
FUNCHAL



MUSEU  
**HISTÓRIA**  
**NATURAL**  
FUNCHAL



MUSEU  
**HISTÓRIA**  
**NATURAL**  
FUNCHAL



MUSEU  
**HISTÓRIA**  
**NATURAL**  
FUNCHAL



MUSEU  
**HISTÓRIA**  
**NATURAL**  
FUNCHAL



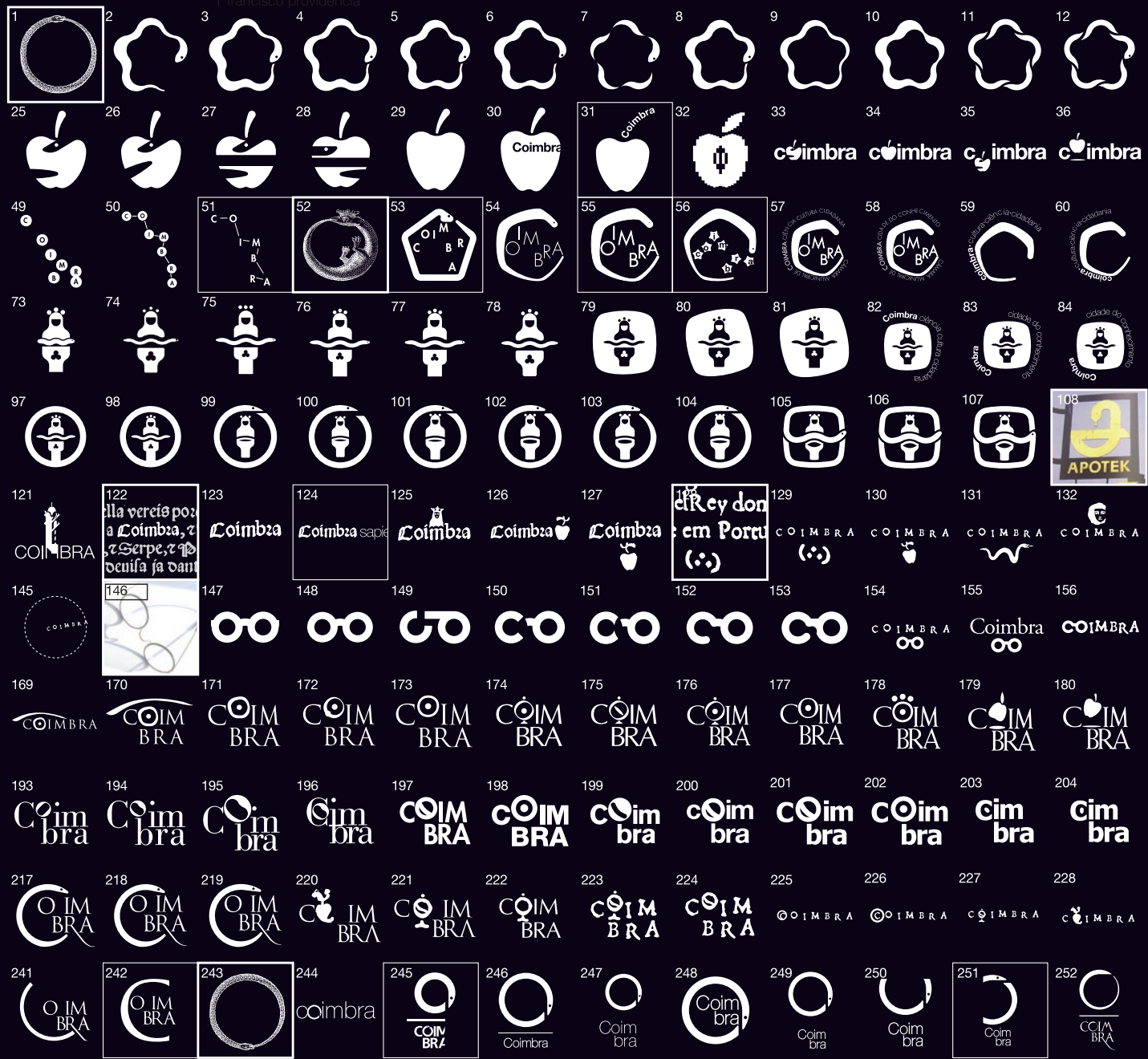
MUSEU  
**HISTÓRIA**  
**NATURAL**  
FUNCHAL



MUSEU  
**HISTÓRIA**  
**NATURAL**  
FUNCHAL

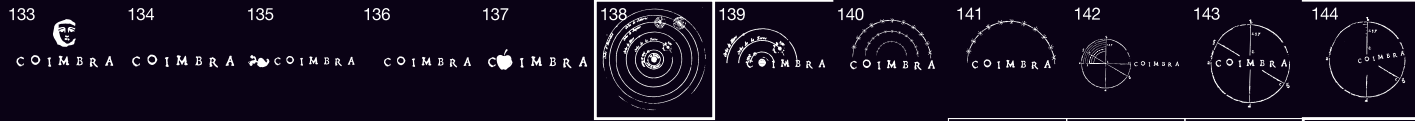
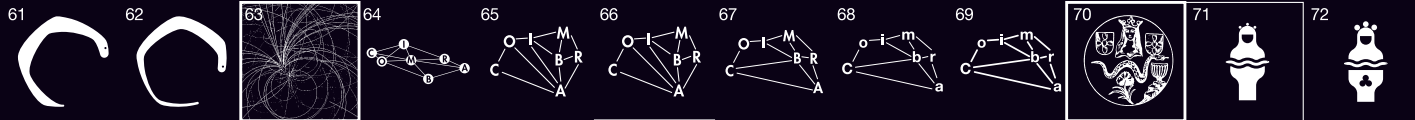


MUSEU  
**HISTÓRIA**  
**NATURAL**  
FUNCHAL



096

na cultura, nada se perde, nada se cria, tudo se transforma. 255 movimentos no processo de desenvolvimento da marca



## 18. DDC

Com o Centro de Design Dinamarquês (DDC), que o Design opera nas empresas sob uma escalada ascendente de compromissos que se estratifica desde a inexistência, passando pelas boas práticas, até a uma dimensão estratégica superior. Na observação dos melhores exemplos de gestão do Design, casos em que se revela uma maior eficiência, o Design atravessa verticalmente as organizações, desde a administração, à comunicação com o mercado, até ao nível da produção, numa articulação de coerência holística, onde todos os colaboradores são agentes ativos.

Adotei, do Centro de Design Dinamarquês (DDC), o esquema de classificação da Gestão do Design nas empresas, sob uma escalada estratificada de compromissos, do 1.º ao 4.º degrau:

1. Sem Design; 2. Design como estilo; 3. Design como processo; 4. Design como estratégia (2021), mas alterei-a para:

1. Design na otimização da produção e ergonomia; 2. Na coerência e consistência da comunicação; 3. Na criação estratégica de novas necessidades, antecipando-se ao futuro, para garantir a liderança.

Na Quinta de Lemos, a *gestão do design* integra, desde a arquitetura ao design das embalagens, a mesma marca de origem heráldica, identificando visualmente todas as empresas do grupo Celso de Lemos — “caderna de crescentes” ou cruz de luas em crescente, um híbrido simbólico da cruz cristã com os crescentes islâmicos, cuja modernidade e clareza garantem a sua inequívoca identidade desde 2001.





Saída | Adega

Mesa de Lemos





Quinta de Lemos

Adega | Mesa de Lemos →

Quinta de Lemos



Touriga-Nacional



Tinta-Roriz 2009

Quinta de Lemos



DO



ona Georgina  
2009

Do



Quinta de  
Lemos

## 19. Investigação em Design

Com as muitas comunicações científicas destinadas a revelar o que se entende hoje constituir efetivo contributo do Design para a sociedade — mediado pela história, pela sociologia, pela antropologia, pela política, pela ciência dos materiais, pela informática, pela biologia, etc. — abrindo novas intenções projetuais ao ativismo através do Design, ao serviço do feminismo, do LGBTQ+, do anticolonialismo, da inovação social, da sustentabilidade, da economia circular, da auto produção, da digitalização dos serviços, da comercialização *online*, do neuromarketing, do biodesign, do food design, etc....; a urgência do ativismo intervencionista social, revela um imperativo político para quem a “forma” se reduz à instrumentalização (ética) da sua eficiência, abdicando do valor (estético) em si mesmo; mas a forma não abdica da sua articulação sintática ainda que o seu valor semântico seja arbitrário.

Se o design poderia ajudar os países pobres a sobreviver economicamente com mais soberania, através de uma forte ligação à indústria (como penso seja o que falta a Portugal), propondo novos produtos e necessidades para que as empresas possam contribuir para uma maior sustentabilidade, hoje é inversamente visto como antiprodutivista e anticonsumista para que, através do decrescimento, possa contribuir mais para a “felicidade”, evitando gerar a frustração crescente, conseqüente do desenvolvimento e consumismo.

Por isso, em vez de assistirmos ao interesse da Academia pela qualificação da produção e participação na economia internacional, vemos muitos dos nossos estudantes interessados em contribuir para a autoconstrução artesanal, resolução de problemas geriátricos, propondo-se cultivar hortas urbanas, numa aparente regressão medieval.

É claro que o desenho de bens transacionáveis continuará a existir e, se não for fornecido pelo design, sê-lo-á pela engenharia. Por outro lado, os designers sociais continuarão a consumir produtos de elevada sofisticação técnica (como são os seus telemóveis), provocando o agravamento da balança comercial entre o que importamos e o que conseguimos exportar.

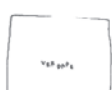
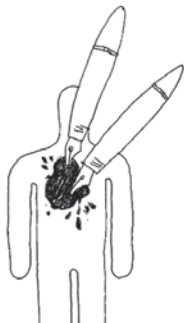
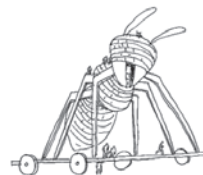
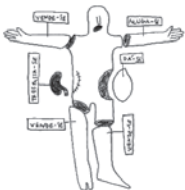
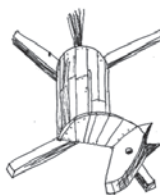
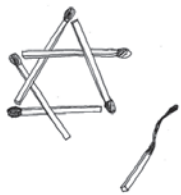
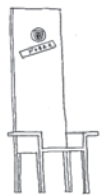
Cartaz sobre “a crise financeira mundial”, desenhado para a Bienal do cartaz da Bolívia sob a metáfora da cartola, que enaltece os ricos, e é usada pelos pobres para pedir — a crise é uma consequência da distribuição do capital (ou falta dela).

Desenhos de opinião produzidos diariamente para o Jornal de Notícias (2006-2011).

crisis financeira mundial



crisis financeira mundial





## 20. Manzini, Muratovski e Moraes

Este quadro convoca Dijon de Moraes (2006) e a sua proposta de Metaprojeto<sup>11</sup>, regressando à cultura do projeto, mas abrindo-se a todas as metodologias para responder a um cenário mutante e de complexidade que só será possível numa observação informada, posicionando-se, por isso, enquanto *Design do Design*.

No cartaz da exposição “Memória da Amazónia, etnicidade e territorialidade”, o motivo gráfico central reproduz um desenho indígena, realizado por um não-designer, e o designer do cartaz parece “pensar” como um antropólogo... evitando intervir.

O metadesign na ProvidênciaDesign, enquanto reflexão prévia e ainda que não seja metodologicamente prescritiva, encontra, em certas *formas*, como a fonte tipográfica Helvetica, um recurso de valor material residual e valor simbólico obsoleto que, por isso, considera estratégico.

Temos aplicado a fonte tipográfica Helvetica em muitas marcas, como a Portway, pela clareza da sua legibilidade e trivialidade do seu acesso — adquirindo um valor de uso superior ao seu valor de troca e essa será hoje a sua mensagem ética. Mas o design dependerá da sua gestão, como uma meta-morfose abstrata?

Se o design foi colonizado no séc. XX pela economia, é agora, no séc. XXI, colonizado pela sociologia. A partir do Politécnico de Milão, surge no início do século o imperativo da missão estratégica do Design, que todos desejámos e sentíamos necessária, mas que tem sido causa da troca da *concretização* pelo *enunciado*.

Com Ezio Manzini (2015) e Gjoko Muratovski (2015), observamos uma evolução na missão do *Design estratégico* que desvaloriza, cada vez mais, a concretização: o primeiro promovendo o design social e o alargamento do Design a não designers, o segundo defendendo que o designer já não atua no campo do fazer, mas sobretudo no pensar.

<sup>11</sup> Metaprojeto é um espaço de reflexão disciplinar para suporte do desenvolvimento do projeto num cenário mutante de complexidade, assim podendo considerar-se o projeto do projeto, ou melhor, o Design do Design.



... sou filho da Apuinã, eu sou filho de Axinawa.



**exposição memória da amazónia** etnicidade e territorialidade

no edifício da  
Alfandega do Porto

de 23 de Junho  
a 30 de Novembro '94

aberto das 15h00 às 23h00  
encerra às 3<sup>as</sup>-feiras

exposição  
organizada pelas

Universidade do Porto e  
Universidade do Amazonas

tor que se tem observado nos últimos  
determinará a importância atribuída à  
suas ideias de justiça sobre o mundo  
funcional) do projecto? A forma é o con  
a é uma possibilidade de abordagem  
uhaus ou da Escola de Ulm? O que n  
perante o nada; é a sua qualidade au  
denotação de identificar precisamente  
es da sua legibilidade e coerência form  
ue conheço, ao serviço da legibilidade  
xposta ao nihilismo da sua vocação de t  
iar graças, sem qualquer protagonismo  
cadência da heráldica, aparecem as ar  
exemplo os Oliveira representados pe  
ênncio; não diz nada, ou diz quase nac  
neutras, nem quaisquer outras formas  
re o mundo. O **Helvética** também. Mas  
a operacionalidade sobre a representaç

Já não há lugar para o universalismo so-  
ssa no helvética é exactamente isso, e  
insignificância. Para além disso, o He-  
e espessura que vai do ultraligt ao bla-  
er), mas com um desenho mais fechado  
na de texto. A sua elevada legibilidade  
paixa que estruturam horizontalmente o  
textos em bandeira. Admitindo que há r-  
priori das suas qualidades práticas no e-  
siva. Houve no Helvética, por hipótese  
o. Ao contrário de Sagmeister, recor-  
criativos e verdadeiramente estimulante  
fundo (estéticas e éticas) ou então es-  
A tificação na comunicação dos produ-  
uem a sociedade é reduzida à condição  
gn não tem de se funcionalizar pelo ma-  
cada encomenda — se é clássico e pa-  
grotescas) se é para adolescentes tip



portway

BRIDGE CRYSTAL 100

EXIT

escola de ballet  
do porto

Ballet

## 21. Badiou

Alain Badiou (2003), na sua reflexão sobre Arte contemporânea, enuncia um pensamento em 15 teses, também declináveis para a atual produção do Design. Na 10ª tese, Badiou opõe a arte à globalização, demonstrando a impossibilidade da ligação entre o imperialismo (globalização) e a arte (ainda que universal) pela seguinte proposição:

*se o imperialismo tudo torna possível (ilimitado formalismo), também não admite nada para além de si mesmo (nihilismo romântico), assim gerando a impossibilidade da possibilidade, caracterizada pelo fenómeno artístico contemporâneo polarizado entre formalismo e romantismo.*

Reclamando a possibilidade (da Arte) na impossibilidade (da globalização), Badiou convocará o exercício de resistência à globalização, questionando-se se a prática criativa do autor, ao apresentar ao mundo

renovados motivos de genuína originalidade e novidade, não estará a contribuir para a aceleração da sua própria reificação, integrando a lógica de domínio capitalista, com renovada oferta de produtos consumíveis. Por esse motivo, admite que o Design deva resistir à sua reificação, permanecendo igual a si próprio, assim evitando a alienação pelo novo adquirido, opondo o permanente à novidade da moda.

As cidades do império revelam-se hoje massificadamente “formalistas” e internacionalmente normalizadas, assim reproduzindo, no seu interior, o nihilismo romântico, como impotente alternativa de afirmação autoral da diferença, que sobrevive em pequenas estruturas locais, como são os gabinetes de design de autor. Na medida em que a comunicação unifica o império e as suas manifestações estéticas, fazendo predominar a semelhança, também se tornará mais evidente a subtilidade da diferença que, inevitavelmente, emergirá em cada geografia.

Na escola de gestão do Porto, PBS, a sinalização integrada tem por base uma régua de alumínio, que suspende do tecto ou se fixa ao cutelo perpendicularmente aos corredores, suportando suspeitos pictogramas “locais”.



A Faculdade de Economia da Universidade do Porto (1960-1974), edifício modernista construído em betão aparente e desenhado pelo Arq. Alfredo Viana de Lima (1913-1991), foi recentemente restaurado pelo Arq. José Manuel Soares, por deliberação da direcção da FEP, passando a integrar sinalização interior (sem contudo haver referências anteriores de sinalização), tendo, por isso, sido objeto de estudo: como conciliar a universalidade modernista, com a contemporaneidade pós-modernista?




1



**Direção** Administration  
**Anfiteatro** Amphitheater 115, 118  
**Sala Aula** Classroom 135, 141, 163, 165  
**Gabinete** Office 138,139,161

 **WC**  
 **Piso 2** Floor 2



**Anfiteatro** Amphitheater  
**Org. Estudantis** Student Organization  
**Gabinete** Office 144  
**FJC** 145  
 **WC**





ater 113  
dents' Org. 143

**Biblioteca** Library  
cef.up **Piso 3** Floor 3  
Piso 2|3 Floor 2|3  
Multibanco ATM



**Salão Nobre** Grand Hall  
**Anfiteatro** Amphitheater 111

Piso 2 Floor 2

**Sala Aula** Classroom 156-7

WC





Classroom  
Sala Aula 260



**1** ← **Direção** Administration  
**Anfiteatro** Amphitheater 115, 118  
**Sala Aula** Classroom 135, 141  
**Gabinete** Office 138, 139  
♿ ♿ WC

🎯 **FJC / Org. Estudantis** Students' Org. 145, 143  
**Gabinete** Office 144  
**Biblioteca** Library  
☞ **cef.up Piso 3** Floor 3  
☞ **Piso 2|3** Floor 2|3

→ **Sala Aula** Classroom 163, 165  
**Gabinete** Office 161  
☞ **Piso 2** Floor 2





JARDIM

CAFETARIA

RESTAURANTE

SANITÁRIOS

AUDITÓRIO



↓ EXIT SAIDA

FRONT OFFICE

PARQUE



0.5





↑ CLASSROOMS SALAS AULA VENDING MACHINE MÁQUINA BAR ↗ WC SANITÁRIOS EDP ROOM SALA EDP →



## 22. Dilnot

Com Clive Dilnot interoguei-me sobre a qualidade específica do Design, questionando-me com ele se o desenho dependerá da sua gestão. “Não, independentemente do seu enunciado, o resultado do projeto em Design confere-lhe uma disposição concreta, da qual dependerá a sua mobilização para a mudança” (Dilnot, 2015). O Design pratica a mudança, e essa prática deverá constituir uma reflexão (uma reflexão-na-ação). Embora diferente da investigação académica, a sua reflexão e comunicação trazem conhecimento que poderá ser usado por terceiros, sempre que a sua prática for traduzida em conhecimento cultural.

*“(...) no artificial, importa o como é, ou seja, como age, não a condição ontológica ou identidade putativa, mas a sua configuração. O que importa é o que uma coisa faz, como ela age, em que direção, de que maneira está disposta a agir; que relações ela subtende e abre (ou fecha). O que importa, em resumo, é sua disposição; a negociação de circunstâncias e potencialidades (para a configuração) (Dilnot, 2015, p. 6). (...) O Design não é mais do que o ato de (re)configurar. É configuração trazida a (graus) de consciência. Projetar (re)configurar e, portanto, redirecionar como as coisas agem” (Dilnot, 2015, p. 8).*



Clive Dilnot (1998), questiona-se sobre qual é o contributo do Design para o conhecimento, suspeitando que o conhecimento em Design não pode ser científico, tecnológico ou artístico, tendo sido esse, aliás, um dos seus erros históricos: recorrer a metáforas de outras áreas disciplinares para construir o seu próprio domínio de conhecimento.

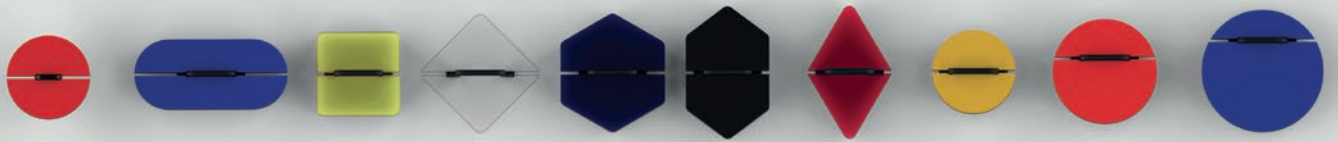
O Design, como uma prática do artificial, centra-se nos artefactos que desenha — *o Desenho é “metáfora” do Design*. Os artefactos são um domínio de investigação e conhecimento, porque são a concretização da mediação cultural entre coisas e pessoas. Distingue-se o Design da Ciência na medida em que está mais votado para o artificial, com que quer mudar o mundo, do que para o natural, com que a ciência o quer conhecer, assim inaugurando uma “terceira via”, alternativa às ciências tecnológicas e sociais. Propondo assim um novo modelo de conhecer o mundo (em especial o mundo artificial), mais empenhado com a *possibilidade imaginada* do que com a *realidade herdada*.

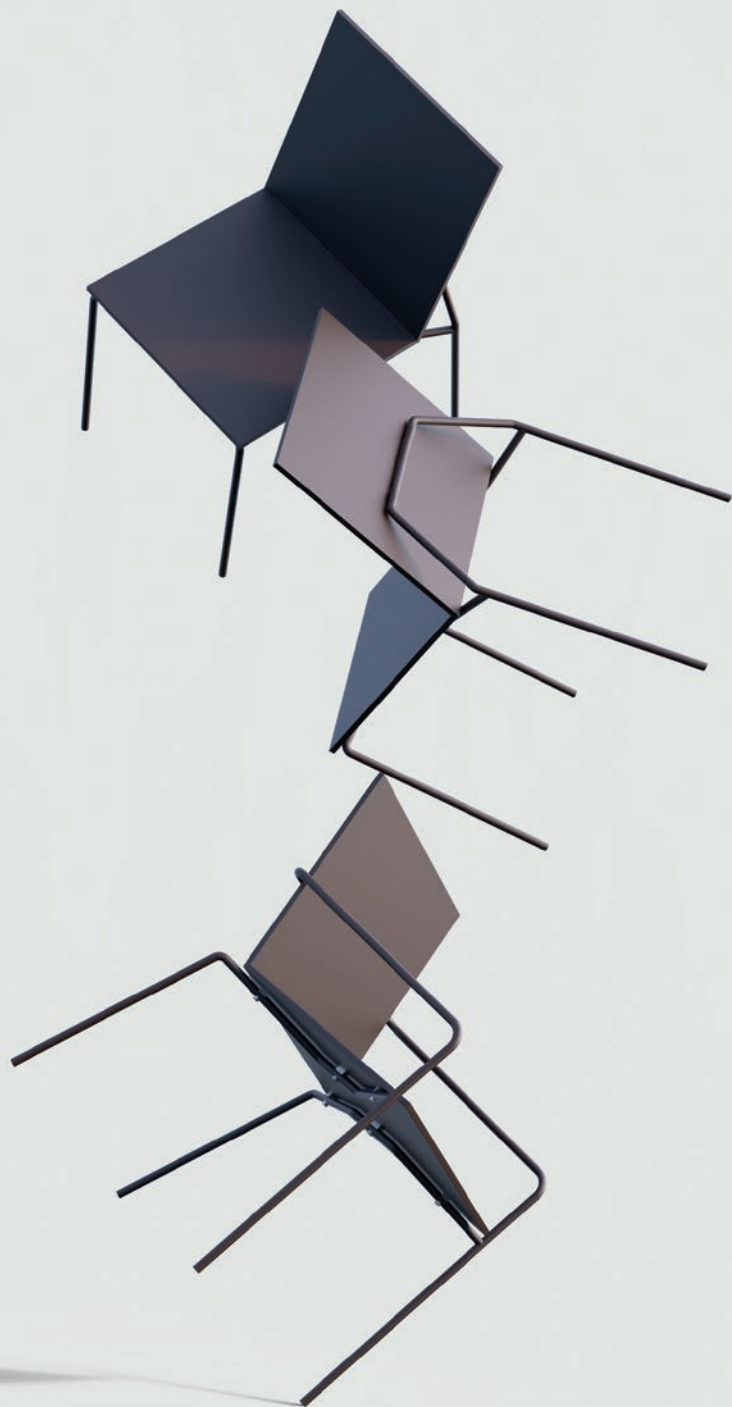
Se as ciências naturais procuram a verdade, as ciências do artificial constroem a diferença através do artefacto — *as proposições estão para o Design como a experimentação está para a Ciência*. Os artefactos são sempre provisórios ao longo da História. A durabilidade do Design é provisória, proposicional e incerta. O Design opera na “possibilidade”, é essa a sua essência, entendida como capacidade para conceber, criar e implementar coisas que ainda não existem, dando forma a cada coisa. Formas são possibilidades, formas são ideias. É com as formas que o Design molda a realidade, desenhando-a.

Os anéis em acrílico desenhados para a loja do Museu Tesouro Real, cumprindo a função de memorizar, educar e financiar, desconstruindo o valor material da joalheria real pelo seu valor de uso, simbólico e lúdico. Ao desconstruir o valor da sumptuária real como demonstração de soberania, a joalheria *merchandising* do Museu Tesouro Real introduz uma dimensão crítica e criativa na consciência do visitante. “Projetar é (re)configurar e, portanto, redirecionar como as coisas agem”.

As cadeiras desenhadas para o concurso promovido pelo MUDE para as esplanadas pombalinas de Lisboa são uma “possibilidade” desenhada, são uma forma, que traduz a mínima forma e a máxima economia de meios, na interpretação dos meios tradicionais disponíveis. Traduz sustentabilidade.

As cadeiras Delicatessen e Natura foram desenhadas para a indústria Julcar e para a editora de design Sátira. Com o mesmo casco em contraplacado, recorrem a estrutura em “U” nas pernas traseiras, ligando-se às pernas dianteiras em “L”. A sua simplicidade e desenho empilhável (parece acreditar no pragmatismo funcional), mas pretende responder ao programa de uma vida simples com poucos meios. O que se pode pedir de mais digno?









## 23. Ye

130

Com Fred Y. Ye (2021, pp. 942–948), compartilhando a ideia de que “sob a ótica da criação, o design assemelha-se à investigação”, ainda que diferindo no objeto — se a ciência busca a verdade, o design busca a beleza —, assim se opondo a *ciência da verdade* ao *desenho da beleza*, cujo significado varia em cada tempo da história (poder, assombro, verdade, liberdade, feio, bruto, ...).

Entendendo a beleza como verdade, a verdade dos materiais que oxidam e se transformam pelo tempo, a verdade da citação identificando pela escrita o protagonista de cada porta da SS Trindade, a verdade do Trajano, a tipografia da Igreja Romana, com que grafámos Fátima, sem mais novidade.

A marca para o Museu Tesouro Real (desenvolvida com Miguel Palmeiro) transcreve a sintaxe da nova fachada poente do Palácio da Ajuda (da autoria de João Carlos dos Santos), representando a silhueta da coroa portuguesa em retângulos. A sua simplicidade geométrica permite-lhe um distinto protagonismo funcional, uma elevada eficiência comunicativa e o anúncio de uma nova beleza brutalista.

A “beleza” num tempo de falência ambiental sob a ameaça do natural, apresenta-se *brutalista*, exprimindo fragilidade, agregando resíduos industriais, promovendo a economia circular e a sustentabilidade do futuro.

Assim é o banco Cusco, desenhado por Diogo Riobom e construído pela W2V com resíduos industriais, promovendo a circularidade da economia e a assimetria da geometria.

FILIPPE

OSTRA-NOS O PAI E

ISSO NOS BASTA

(JO 14,8)





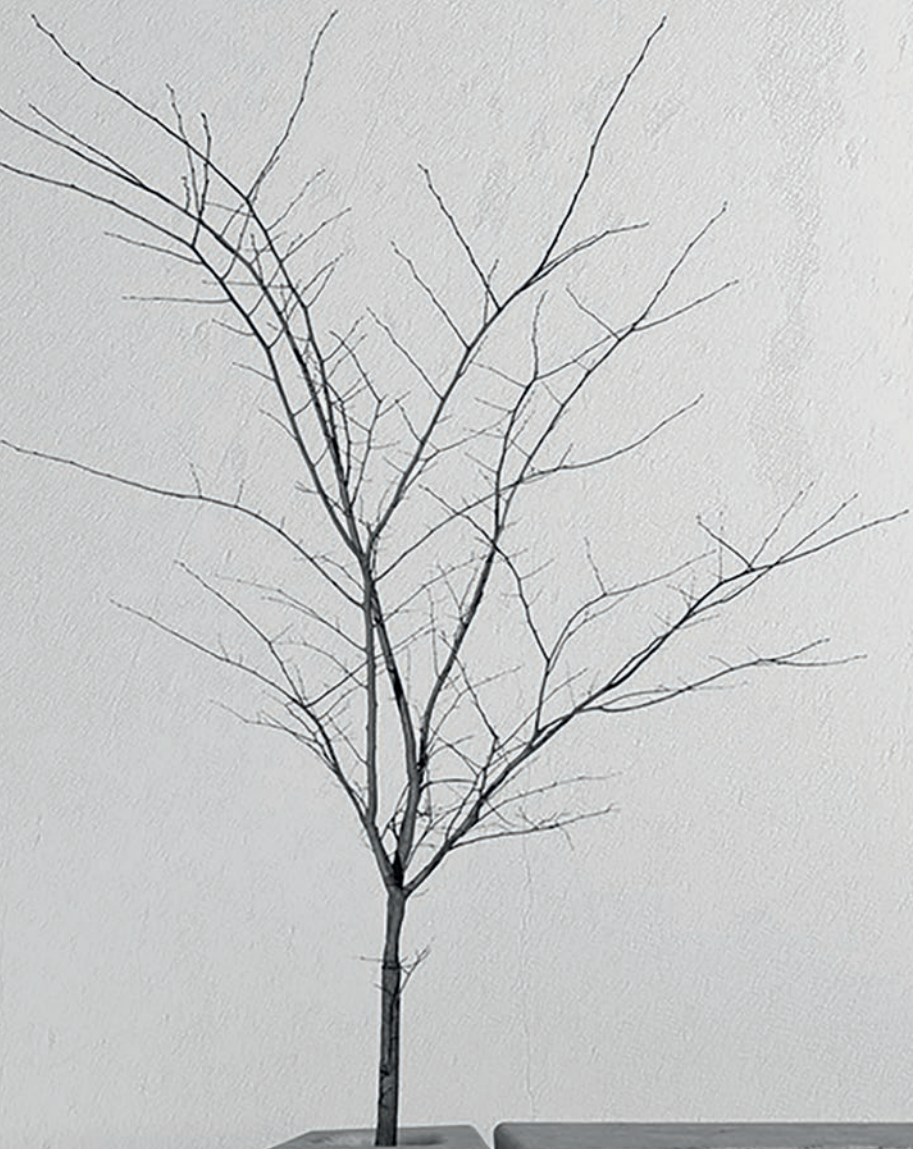


MUSEU  
DO ALAMEDA









## 24. Marx



Com Karl Marx (2017) aprendi que o valor das obras de arte e do design é atribuído pelo mercado, sob um suspeito fenómeno de valorização dos artefactos, indiferente ao custo das matérias-primas transformadas e ao tempo de trabalho implicado no seu desenvolvimento, do que só pode resultar um fenómeno *fetichista* de atribuição de valor. O valor da arte e do design é atribuído pela procura, reforçado pela raridade, constituindo um meio de representação, diferenciação social e, consequentemente, de domínio e estratificação social através da propriedade (riqueza). Nesse sentido, a arte e o design são uma forma de capital, como reconhecia Andy Warhol: “arte é capital”.

A cultura do Design tem oscilado entre contribuir para o acréscimo de valor às mercadorias, inscrevendo-as em discursos de propaganda comercial, ou contribuir para o ativismo de funcionalização social, atribuindo aos artefactos um papel eminentemente prático e político. De qualquer modo, há uma função autoral no design, inspiradora de outros valores para além da funcionalização prática, que aproxima os *objetos* às *coisas* (causas?), com outras funções que designaremos por *poéticas*, a que os consumidores são / poderão ser sensíveis, mitificando-os. Mas não será essa uma manifestação comum à arte e ao *kitsch*, tal como a moeda comemorativa do cançonetista Zeca Afonso, lançada pela Casa da Moeda para perpetuar a sua memória?



GALA DA MOEDA - F. PEREIRA

ENSAIO

## 25. Branco e Providência

140

<sup>12</sup> Esta descoberta inicial despertou um encadeado de revelações, de autores e de decisões em projeto, ao longo da minha vida profissional, aproximando teoria e prática, que declinámos para a estrutura da formação em design na Universidade de Aveiro. O que se pretendia é que o estudante fizesse uma experiência projetual em escalada, começando por refletir sobre a sua condição e posição no mundo (por observação, por comparação, por alteridade), passando a reconhecer a tecnologia como instrumento auxiliar que nunca é neutro, mas usando-o criativamente, dominando-o para a conformação; até chegar ao programa imposto pelo cliente, pela indústria, quer condicionado pela legislação, quer financiado pelas políticas públicas, como constrangimento e oportunidade de interpretação e inovação.

Com Vasco Branco e Francisco Providência (2018), que o desvelamento da *ontologia do design*<sup>12</sup> permite equacionar e distinguir a natureza das suas ações e, conseqüentemente, a natureza dos seus contributos para a comunidade. Nesta condição há um design próximo da arte (estética), outro da engenharia (tecnologia) e outro da economia (gestão, sociologia e marketing), abrindo muito o campo, mas fechando-o também sob a sua condição genética de *desenho triádico*, sujeito à articulação do *autor*, com o *programa* e a *tecnologia* ou, por outras palavras, *que a autoria (poética) não interessa epistemologicamente à engenharia, a arte dispensa a utilidade e a gestão não precisa de se confrontar diretamente com a dimensão construtiva.*

Se não há Desenho que não tenha origem no Desejo, nem Desenho que não convoque um Designio, ao Design, enquanto mediação cultural entre pessoas e entre pessoas e coisas, caberá refletir sobre a natureza da sua *forma* na representação do mundo; pela sua desconstrução ontológica radicada no desenho, convocam-se as géneses do desejo (do autor), do desenho (técnico) e do designio (do programa).

A marca AOF, do construtor especialista em restauro Augusto Oliveira Ferreira, abre no “O” do monograma, evocação gráfica ao Património Mundial (Unesco), marcando identidade visual, funcionalizando a comunicação com o mercado, (semanticamente associada ao Património Mundial) e, tecnologicamente, explorando a maior economia do signo, em alto-contraste e elevada legibilidade dos caracteres. A marca perpetua a tradição das marcas sólidas (modernas), como convém à disseminação da sua reputação — edificar, restaurar, consolidar.

A identidade visual do Museu dos Biscainhos, em Braga (1991) procura, na inexpressão gráfica, uma retórica lacónica (de baixo impacto propagandístico). A sua composição do monograma MB nasceu da visita ao edifício, ao visualizar as portas com bandeira da cozinha para os jardins.

Proposta de barreira acústica em blocos de geopolímero, também funcionando como jardim vertical, a instalar no porto de Leixões.





# AOF

CONSERVAÇÃO  
E RESTAURADO DO  
PATRIMÓNIO





M U S E U · D O S · B I S C A I N H O S





Mold World, tecnologia de moldes, 2005



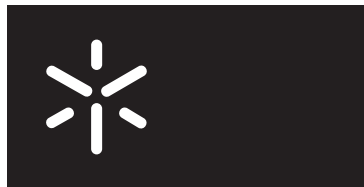
Master ALA, 2020



Aveiro, 250 anos de elevação a cidade, 2008



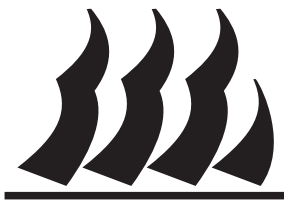
Ippar, 2004



Universidade do Minho, 2001



Biblioteca Professor Machado Vilela, 1995



Câmara Municipal de Ílhavo, 2003



Unet, Unesco model libraries net work, 1996



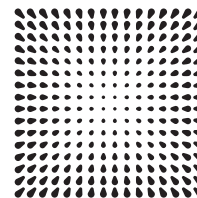
Ruínas Romanas de Bobadela, proposta 2007



Câmara Municipal de Aveiro, 2017



Museu Arte Nova de Aveiro, 2009



Câmara Municipal S. João da Madeira, 2002



Museu escolar Oliveira Lopes, 2019



Instituto Politécnico de Setúbal, 2023



Imprensa Nacional Cabo Verde, 2022



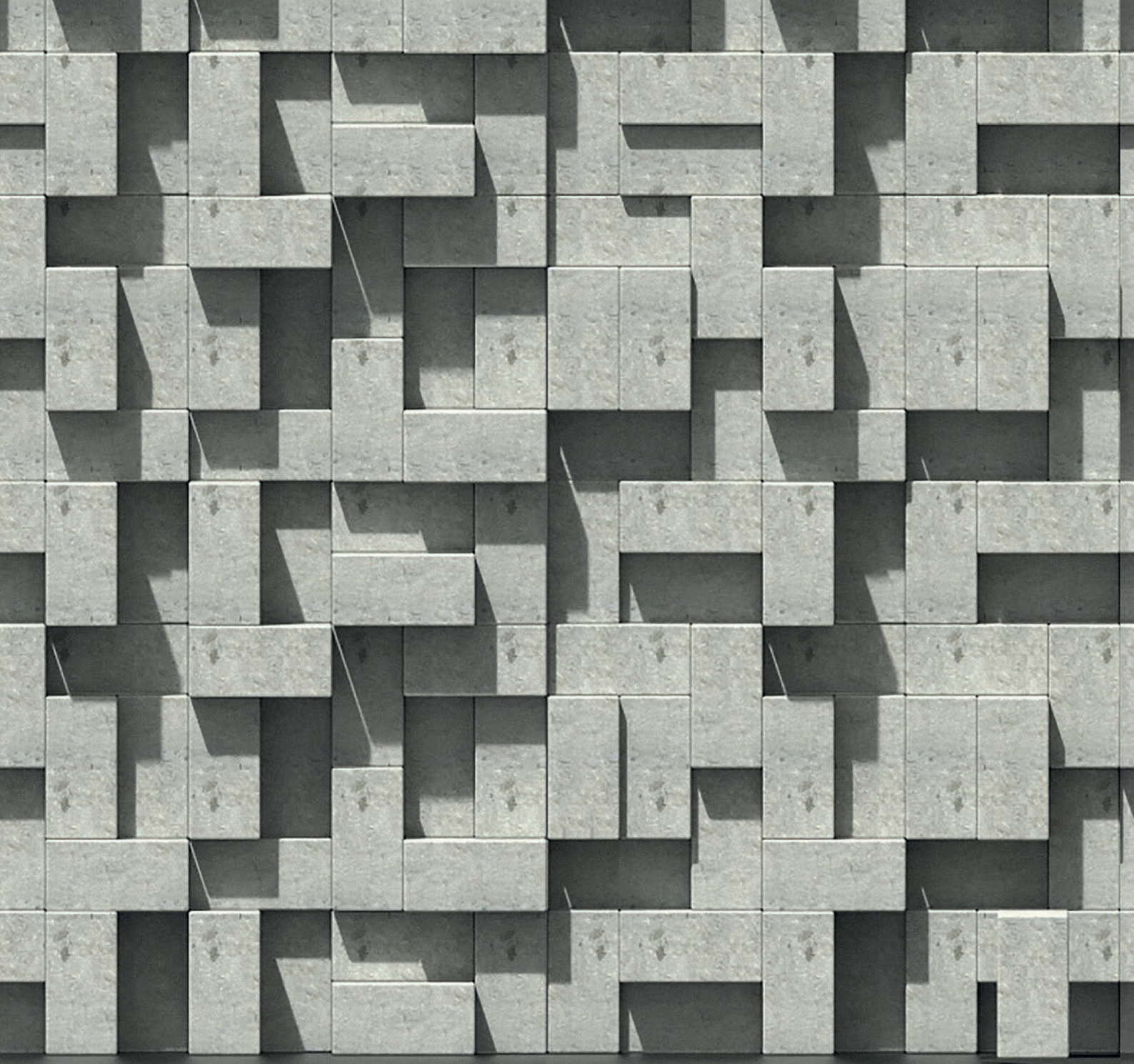
Casa do Olimpismo, proposta, 2018



SAM arquitectura, 2016



Património Cultural, IP, 2023





## 26. Costa e Beltrán

148

<sup>13</sup> Carta aberta (póstuma) de Manuel Estrada a Félix Beltrán (1938 – 2022), “Querido Félix” (PDF com 3 páginas), distribuída a 5.1.2023 ao grupo WhatsApp IberoaméricaDiseña, constituído pelos membros da Asociación Iberoamérica Diseña.

<sup>14</sup> Idem

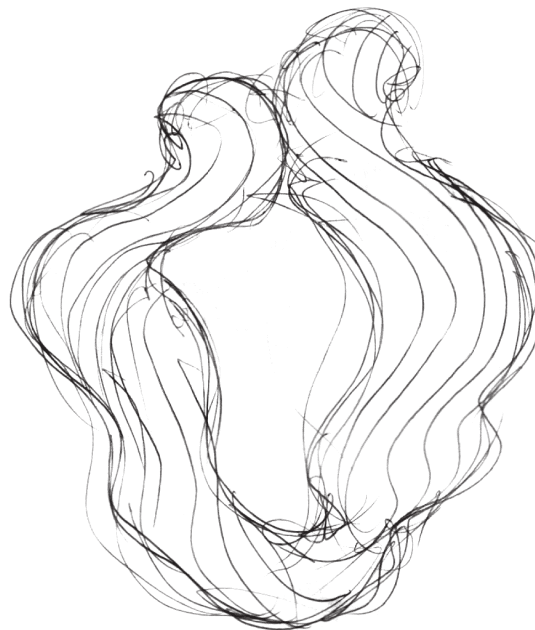
Com Alexandre Alves Costa (Silva, 2022, p. 15) e Félix Beltrán<sup>13</sup>, reconheci que *a Arquitetura (e o Design) não se ensina, aprende-se — o ato de projetar enquanto criação artística, é inexplicável do ponto de vista prático, está ao nível de questões subjetivas, introvertidas sendo pela intuição que se começa a trabalhar.* Este processo criativo de base intuitiva, muito comum no ensino do projeto de Arquitetura (FAUP) e Design (UA), pressupõe a adoção e ensaio especulativo do maior número de modelos (fase de divergência) e a sua sucessiva redução crítica à prototipagem singular de um único (fase de convergência). Como dizia Félix Beltrán, *o Design não é nada sem prática. A nossa, é uma arte ligada ao ofício. Não se ensina, aprende-se. E aprende-se praticando e seguindo os conselhos e orientações dos professores*<sup>14</sup>.

A joalheria desenhada para a Casa da Música do Porto, produzida pela designer Helena Pacheco, invoca a forma do edifício numa construção de segmentos tubulares de prata. A *forma* recupera a dimensão enigmática do edifício que testemunha a outra dimensão do símbolo, que se oculta no Design. A forma resulta do desenho, do ensaio e da prática da sua construção.





## 27. Carneiro



150

<sup>15</sup> Um *koan* (japonês), é uma narrativa, diálogo, questão ou afirmação usada na escola Rinzai do budismo zen (*zazen* ou meditação sentada), contendo aspetos inacessíveis à lógica dedutiva para propiciar a iluminação espiritual do praticante — “batendo palmas, qual é o som de uma das mãos?”

Com Alberto Carneiro observei na FAUP o recurso a métodos da cultura Zen (Roney, 2021), como o questionamento paradoxal para o auto-posicionamento do estudante ante o projeto. Tal como na passagem iniciática da formação monástica da escola Rinzai se colocava ao discípulo uma questão paradoxal (*Koan*<sup>15</sup>) a que este teria de responder, ainda que não houvesse uma resposta única, à partida. O objetivo do questionamento seria perceber em que estado evolutivo (espiritual) se encontrava o discípulo. Na “impossibilidade” de ensinar arquitetura, seria necessário que cada estudante aceitasse o desafio de prescindir do conhecimento lógico e dedutivo para aceitar um conhecimento holístico (não analítico e intuitivo), de compreensão (iluminada) da realidade, ingressando, conseqüentemente, numa via verdadeiramente criativa, isto é, compreendida para além da

representação da linguagem: “onde estás no teu desenho?” perguntava Carneiro.

Na oposição da unidade do vazio contra todo o dualismo, o projeto em arquitetura deveria constituir o espaço de liberdade para a realização da unidade com o território (*genius loci*). Se o zero é igual ao infinito, onde existe “alguma coisa”, um objeto definido ou limitado, não é possível existir a “plenitude”. Mais uma vez o vazio de todas as formas limitadas é a plenitude do “um”; mas o “um” jamais deve ser encarado como forma isolada (Suzuki, 1991).

No Centro Interpretativo da Misericórdia de Braga, instalado no Palácio do Raio, as vitrinas orgânicas descolam-se barrocas das paredes, para dançarem no centro das salas, traduzindo a organicidade da des-ordem barroca, apelando às emoções, dando ouvidos à Terra Mãe.



3.12

LIVRO DE PROPRIEDADES DO HOSPITAL DE S. MARCOS  
BOOK OF PROPERTIES OF THE S. MARCOS HOSPITAL

1580 1580

papel e pergaminho paper and parchment

3.13

LIVRO DE RECEITA E DESPESA DO HOSPITAL DE S. MARCOS  
RECEIPT AND EXPENSE BOOK OF THE S. MARCOS HOSPITAL

1580 1580

papel e pergaminho paper and parchment

GENERAL DO CARTÓRIO HOSPITAL DE S. MARCOS  
OFFICE INDEX OF HOSPITAL'S DEED OFFICE

1580

papel, veludo

1580

1580

LIVRO DE RECEITAS DO HOSPITAL DE S. MARCOS  
BOOK OF PRESCRIPTIONS OF THE S. MARCOS HOSPITAL

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

# REGISTO REGISTRY

LIVRO DE ENTRADA DE DOENTES E DE FALECIMENTOS DO HOSPITAL DE S. MARCOS  
BOOK OF ADMISSIONS AND DEATHS AT THE S. MARCOS HOSPITAL

3.20

CERTIDÃO DE ÓBITOS DE ENFERMOS MILITARES  
DEATH CERTIFICATE OF MILITARY PATIENTS

1580-1587

1580-1587

1580-1587

1580-1587

1580-1587

1580-1587

1580-1587

1580-1587

LIVRO DE PRAZ HOSPITAL DE S. MARCOS  
BOOK OF SLEEP S. MARCOS H.

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

1580

CIRURGIA SURGERY



## 28. Dorst

Com Kees Dorst (2016) observei a tentativa de revogação do divórcio entre prática e teoria do Design e a proposta da sua miscigenação sob o enunciado *Design académico*, justificado por três problemas da teoria em design:

1. Está desconectada da sua prática (não a servindo nem sendo por ela instrumentalmente reconhecida);
2. Apresenta-se internamente dispersa e confusa (abrindo-se sistematicamente à extensão de novos domínios);
3. Não tem alcançado o impacto que se esperaria junto do Design (que não lhe reconhece efetivo contributo para a inovação e desenvolvimento).

No desconhecimento da epistemologia do design, Dorst ensaia uma resposta integrada e convergente na criação do *Design académico*, identificando o recurso a três campos de conhecimento profissional e académico: o *marketing*, a *teoria da arte* e a *gestão*. Não se vendo no seu texto cumprida a ambição da integração se não da *gestão*, o discurso de Dorst parece caracterizar um típico *design de serviços*, ainda que se afastando de um conhecimento meramente analítico, dirigindo a investigação em Design à resolução de problemas através da prática experimental. Dorst precipita-se a concluir que *o desenvolvimento de práticas de projeto precisaria de conhecimento académico para lidar com novos e complexos desafios*, como se não devesse recorrer interdisciplinarmente ao conhecimento de outras ciências, mais seguro da especificidade do seu conhecimento próprio fundado no desenho, *porque o desenho estará para o design, como a matemática para a física*.

Na identidade visual da Universidade de Aveiro, procurei resolver, pelo desenho, o paradoxo entre dois tempos, duas formas e duas ideias: a institucionalização universitária, com uma retórica imperialista oitocentista; sua suavização empática, com uma retórica democrática modernista; podemos falar de autoria neste exercício de trans-forma-ção?



universidade  
de aveiro



## 29. Metodologia: enunciado e concretização

Com a observação da metodologia de concretização (artística) do projeto em design, verifico o recurso a imaginações, ensaios e simulações que, no seu processo *empírico* e *heurético*, recorrem ao pensamento *abduativo*, frequentemente conduzido por associações não conscientes, abrindo o projeto à dimensão surreal do acaso e do irracional. Neste processo criativo de base intuitiva, muito comum às escolas de Arquitetura (FAUP) e Design (UA), não se trata de declinar um princípio teórico para a sua materialização prática, mas de construir simultânea e articuladamente observação, análise crítica e ensaio alternativo de novas hipóteses, num complexo processo holístico de desenho da forma estética, ética e funcional.

A dimensão autoral em Design deverá assegurar, como método:

1. a livre proposição durante o *processo criativo* — estimulando o acaso, a livre associação, a beleza e a intuição pelo desenho (2 e 3D);
2. a *clarificação crítica* do enunciado que informará o projeto — estimulando a consciência epistémica, histórica, evolutiva, social e científica;

O processo criativo e a clarificação crítica plasmados na forma, tomando *a forma como o tal conteúdo de verdade*, a que Adorno alude.

O selo de acreditação “CLEAN LABEL”, projeto interuniversitário com empresas alimentares portuguesas, para a identificação de produtos mais saudáveis (com menos sal, menos açúcar e menos conservantes...) associa dois estereótipos: a “saúde”, representada pela maçã virgem, e a “vida”, representada pelo coração.





O desenho resultante representa mais saúde e vida (coração com folha de maçã), o que, em contorno e com letras pretas maiúsculas, lhe confere uma expectativa de rigor (científico), conveniente à ação.

Sendo novo no mundo das formas, o símbolo não resulta de nenhuma inovação mas, pelo contrário, da adoção de estereótipos recorrentes, sem os quais não funcionaria comunicacionalmente.

Na salamandra Remade, produzida pela Alba, a memória dos motores de combustão das motorizadas do século passado é agora convocada para aumentar a superfície de irradiação térmica e, conseqüentemente, a sua eficiência. Um fator inovador se a compararmos ao conjunto de salamandras disponíveis, encerradas em volumes paralelepípedicos lisos e regulares.

A marca “Troia resort” parece *científica*: ao representar, com retórica taxonómica biológica, a silhueta do pernilongo *Himan-to-pus*, *Himan-to-pus*, um dos mais frequentes banhistas das suas praias, significando uma nova ideia de resort natural, para a conservação da natureza.

A embalagem para o Kit de treino olfativo a pacientes Covid-19, desenvolvido pelo Departamento de Química com o ID+, sob a condição produtiva de impressão direta sobre cartão canelado, auto-envelopante por recorte e dobragem, representa um esforço de economia de meios, tornando-se mais sustentável.






EXEMPLO POR SARS-CoV-2



# TREINO OLFATIVO PACIENTES COVID-19

# TOU COV



CONTÉM 5  x 4g = 20g

Kit de treino de  
aromas naturais  
aromas.

### Instruções de uso:

1. Deve identificar em local calmo, silencioso e arejado onde poderá utilizar o seu kit de aromas.
2. Sentar-se, descontra-se e colocar à sua frente a base com a paleta de aromas.
3. Manter as 5 dicas sempre dentro do respectivo frasco, respeitando um frasco de cada vez.
4. Coloque um frasco entre os dedos durante 10 segundos, mantendo-o fechado, promovendo a permeação dos compostos voláteis respiráveis pelos aromas.
5. Avaliar o aroma. Começar por avaliar o seu aroma no 1º dia em que vai começar a sua 1ª sessão. A avaliação deve continuar ao longo da fase de treino para ver como evolui a sua percepção.
6. Treinar o aroma. A identificação do aroma pode demorar algum tempo, assim, procurem fazer repetidamente as sessões de treino por um total de 2 vezes por dia utilizando diferentes aromas. Cada indivíduo pode ter uma resposta diferente ao longo do tempo.
7. Registrar o aroma. Anotar a percepção a partir dos olfatos no que são utilizados no treino no dia, no momento em que se encontram os aromas, para a realização de uma avaliação de percepção de aroma. Cada indivíduo pode ter uma resposta diferente ao longo do tempo.
8. Registrar o aroma. Anotar a percepção a partir dos olfatos no que são utilizados no treino no dia, no momento em que se encontram os aromas, para a realização de uma avaliação de percepção de aroma.
9. Registrar o aroma. Anotar a percepção a partir dos olfatos no que são utilizados no treino no dia, no momento em que se encontram os aromas, para a realização de uma avaliação de percepção de aroma.
10. Registrar o aroma. Anotar a percepção a partir dos olfatos no que são utilizados no treino no dia, no momento em que se encontram os aromas, para a realização de uma avaliação de percepção de aroma.





**troianatura**



**troiamarina**

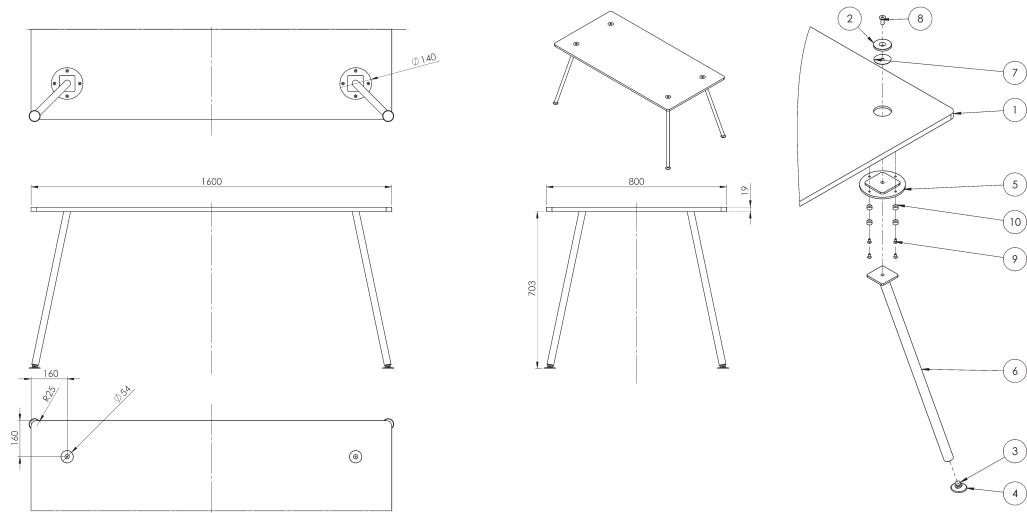


**troiaruínas**



**infratroia**

## 30. Malevich



Com Kazimir Malevich aprendi o *construtivismo*, isto é, que o Homem, a sociedade e o conhecimento, são construídos e que, nessa condição, os objetos deverão revelar (ou enfatizar) a sua estrutura construtiva, assim participando no caminho (materialista) para o socialismo. Através da funcionalização da arte — contrapondo-se a uma arte burguesa, figurativa e autorreferenciada, uma *arte pela arte* (como se dizia) —, a arte abstrata *construtivista* (construída com figuras geométricas elementares e cores saturadas) seria erradicada na União Soviética por Estaline, substituindo-a pelo *realismo socialista*, manifestação de propaganda ao regime comunista, sacrificada toda a sua função estética. Mas também Malevich abandonaria a *arte construtivista*, recusando a sua função social ao eleger a supremacia da sensação individual, *suprematista*, provocada

por formas abstratas absolutas (reduzidas à sua elementaridade de quadrados, círculos ou cruzeiros), que estará na gênese do minimalismo.

No Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, desenhei mobiliário construtivista: equipamento escolar (mesas e cadeiras), modular, empilhável e desmontável, construído com os materiais aparentes, funcionalmente distinguidos entre superfície de contacto contraplacado de madeira e estrutura tubular da armação em aço.

Mas a sua pintura a preto, e a regularidade das formas, parece querer invocar uma atitude suprematista, ou minimalista, que se impõe.



## 31. Ângelo e Judd

164

Com Ângelo de Sousa e Donald Judd aprendi o *minimalismo*, observando a doutrina da máxima redução à forma mínima, elegendo a simplicidade das geometrias euclidianas, também declinável para um estilo de vida que busca o mínimo de meios para o máximo de vida (pensamento que subjaz a estratégia estética e comercial da marca japonesa de produtos utilitários Muji). Os objetos da arte (ou “não-objetos”, dada a inutilidade da Arte), “só poderão reconciliar-se com a sua própria existência ao virar para o exterior o seu carácter de aparência, revelando o seu vazio interior” (Baleiro, sem data) e é isto que fazem Samuel Beckett, Eric Satie, Michael Nyman ou a tipografia Helvética.

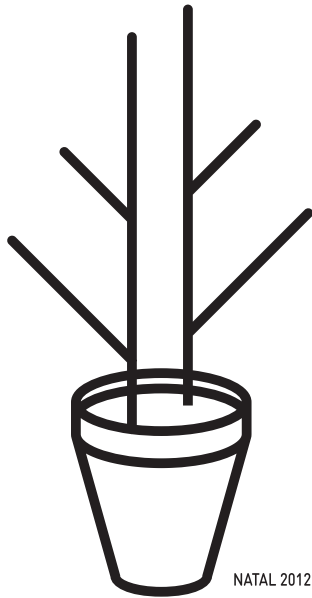
No minimalismo, *doutrina da redução à forma mínima*, elege-se a simplicidade declinável para um estilo de vida com o mínimo de meios e, por isso, mais sustentável, em que o maior valor de troca parece querer cingir-se ao seu estrito valor de uso.

Mas não estará a sacrificar o Design, neste caso, a sua função simbólica pelo desempenho prático, assim contribuindo para uma sociedade funcionalista?

O candeeiro exterior “coluna 17º”, desenhado para a Larus design e premiado pela Red Dot Design Award, constitui-se como ensaio sobre a redução material, traduzida na substituição da coluna + viga pela diagonal. A coluna tem equipamento de iluminação led e foi instalada na Praça de Espanha, em Ferrol.







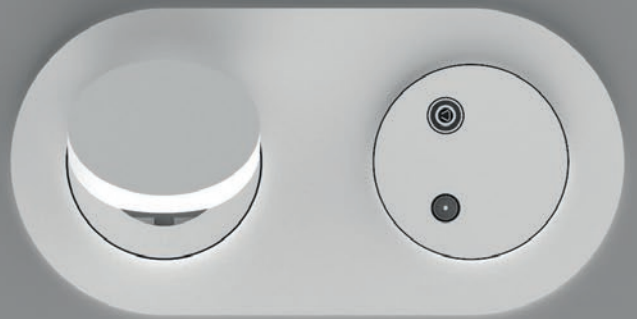
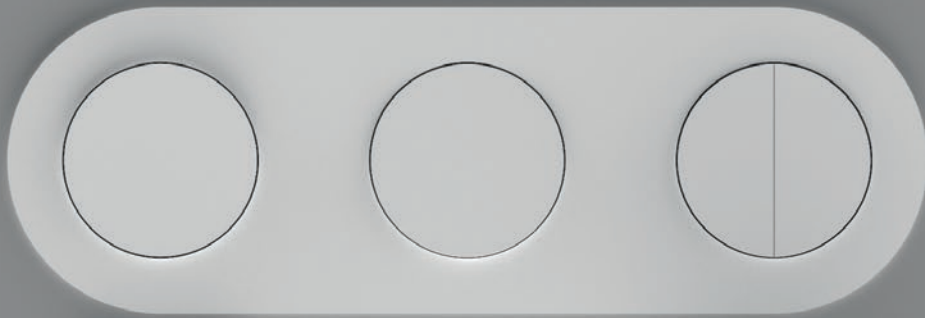
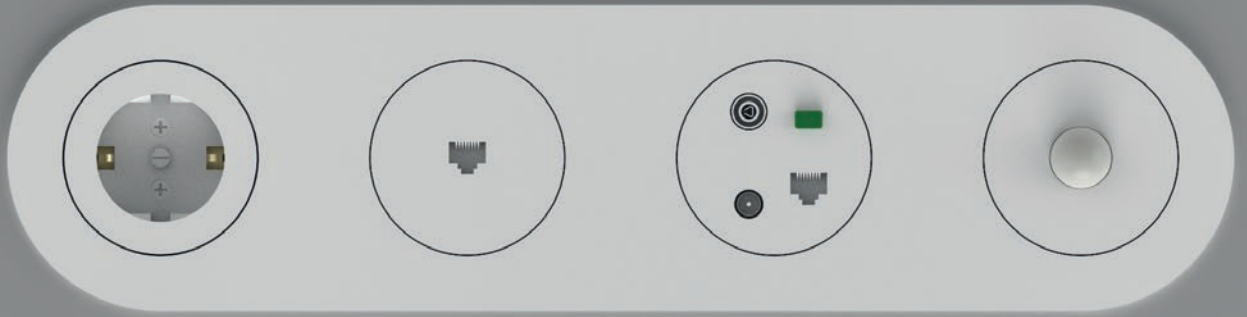
NATAL 2012

O conjunto de aparelhos elétricos desenhados para a Fillday procura encontrar no círculo elementar resposta a todos os protagonismos funcionais, nomeadamente no desenho das teclas de interruptor. O sistema parte de cilindro baixo destacado da parede, podendo agregar encadeados de vários equipamentos prefabricados. O exercício minimalista da série também prevê interruptor de hotel, com cartão.

Troféu em madeira de duas cores, conformando tridimensionalmente a identidade visual da CMP, fabricado pela Guarnição para a Câmara Municipal de Paredes. Como o troféu de Paredes, evocando a redução da forma à sua maior síntese, os candeeiros “Rose up” e “Rose down”, duas estruturas de iluminação led, uma de pé, outra de mesa, cuja morfologia se reduz a um perfil metálico de proteção à fita de iluminação, atravessado por um “clip” em

aço, que lhe confere o apoio de um pé. Também no postal de Natal ou nos rótulos da Chá Camélia, um jogo de letras negras num tabuleiro quadrado e branco de relações, de pequenos acasos e associações, serão tocados pela colher de bambu lacada a vermelho, significam um posicionamento para o oriente asiático, dirigido ao ceticismo dos seus rituais empíricos.

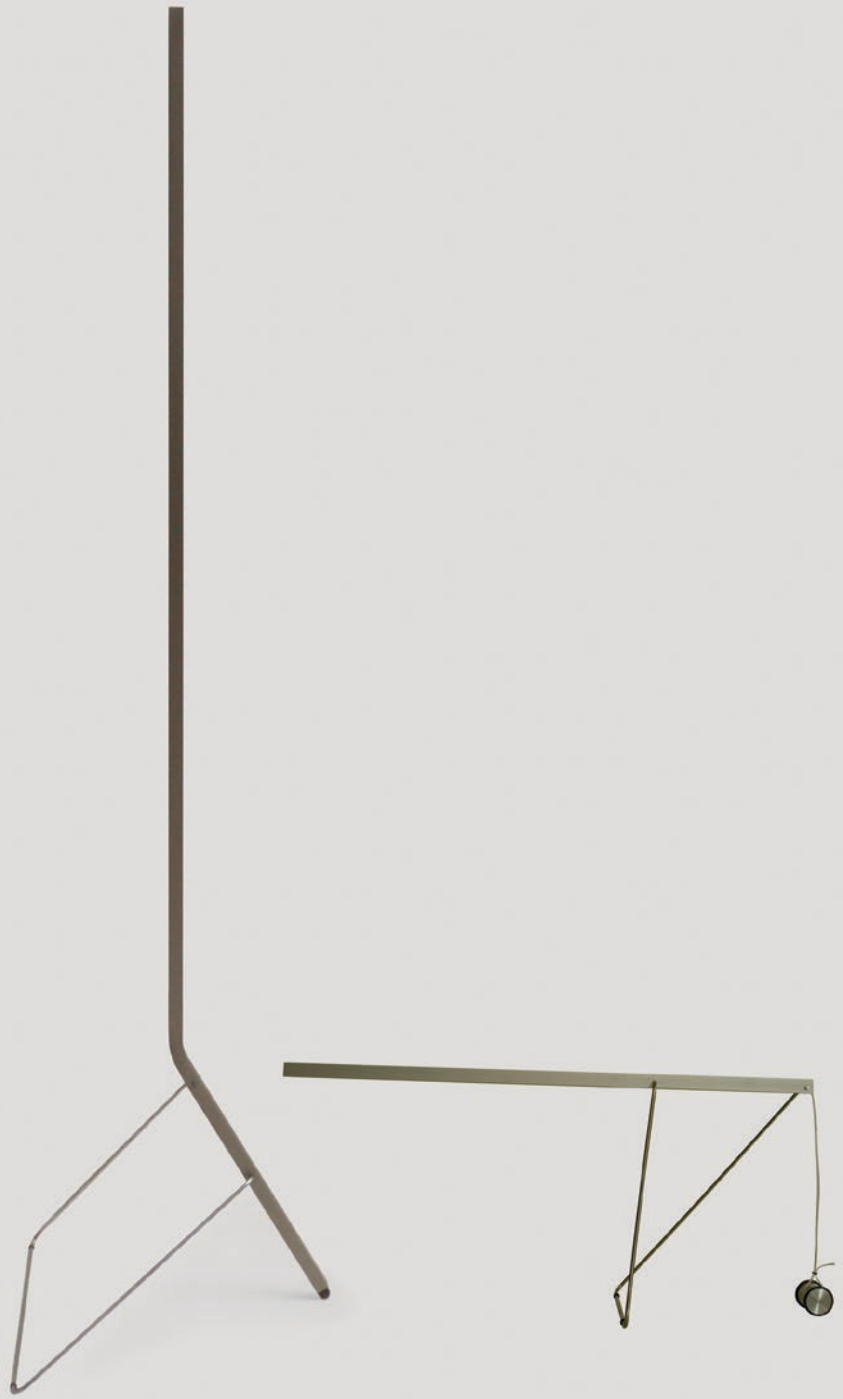
Este será um contributo poético do design, *dizer nada, ou quase nada*, que adotei do desejo (*minimalismo suprematista*) pelo lacónico como via (*anticapitalista*) para a construção de um mundo menos cínico — na condição do mínimo esforço, com o objetivo do máximo efeito; *o menos, o vazio, o quase nada*, são a mesma estratégia de sobrevivência à hegemonia do avassalador, por uma tática do silêncio que absorve, em vez de impor.





PAREDES

Rotelo para una  
Economía Dinámica  
Paredes 2015





**CHA  
OOL  
ONG**

**CHA  
BRA  
NCO**

**CHA  
AZO  
RES**

**CHA  
JAS  
MIM**



## 32. Hara

Com Kenya Hara (2014) aprendi que o minimalismo se contrapõe à sofisticação (tecnológica) contemporânea do Design (enquanto representação e reificação social), enfatizando o vazio do habitáculo para salvaguarda da experiência existencial dos indivíduos (Muji). Nesse sentido, diz-nos Hara que não opera para que as “coisas sejam”, mas para que as “coisas aconteçam”, promovendo um protagonismo interativo das coisas com os seus utilizadores. O vazio, o branco, não denuncia a falta de acontecimentos, mas revela o espaço da sua possibilidade, onde tudo poderá vir a acontecer. O branco, que ajuda a perceber o complexo, também se associa ao silêncio que nos faz meditar. Diz-nos Hara: “É tempo para pensarmos calmamente como se transformarão os humanos”, porque “o tempo dos humanos fazerem ferramentas terminou.

Agora estamos numa nova era em que são as ferramentas que criam os seres humanos” — Também refere Lacan (1998, p. 50): “*a ordem do simbólico já não pode ser concebida como constituída pelo homem, mas constituindo-o*”.

A partir da *exformação* Hara (2018) continua a explorar o vazio, a ausência e a indeterminação no design contemporâneo. Ao contrário da *informação*, a *exformação* parte da tomada de consciência sobre o quão pouco realmente sabemos, tornando-se condição para qualquer tipo de projeto, porque “o que move o coração das pessoas, em todos os casos, é o desconhecido — coisas que as pessoas já conhecem não as entusiasma”.

É esse vazio que representa o “O” de Coimbra e o símbolo do “ouroboros” (a serpente que morde a própria cauda), representando o eterno retorno, a espiral da evolução ou a dança sagrada da morte e reconstrução.

Também no cartaz da 4ª conferência da Academia Europeia de Design, recebida pela Universidade de Aveiro em 2001, um retângulo verde, apenas com três palavrinhas brancas: *Desejo, Designio, Design*, se promove a estratégia do vazio — *o mínimo de forma, para o máximo de efeito*.

O troféu desenhado para a 5ª Bienal Iberoamericana de Diseño, Madrid 2016, uma malga para comer sopa, para beber vinho ou servir azeitonas, também servirá o imperativo humano radicado na pertinência e simplicidade da sobrevivência.



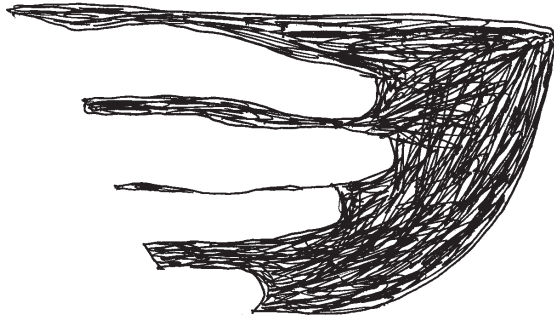
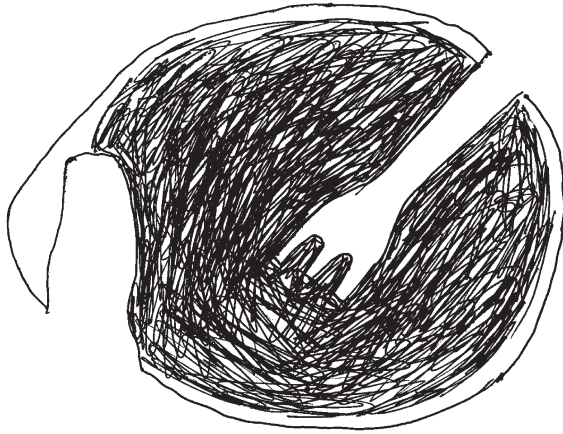
premio  
diseño de  
servicios

5<sup>a</sup> bienal  
iberoamericana  
de diseño


bid-  
16







A malga 4412136 foi desenhada no âmbito do workshop MinimalAnimal (2000), promovido pela editora Sátira e comissariado por Pedro Sottomayor. A malga, fabricada em porcelana branca, é um objeto de cozinha e de mesa que serve para comer sopa, beber vinho ou bater ovos, acompanhando-nos como um objeto cerimonial, evocando a tomada de consciência do cidadão numerado, submisso contribuinte e, no entanto, votado à liberdade. Como conciliar igualdade e liberdade?

A close-up photograph of a person's hands holding a white ceramic cup. The left hand is pointing its index finger towards the side of the cup, while the right hand supports it from underneath. The cup is plain white with a small number printed on its side. The background is a clean, white surface.

4412136

## 33. Gasset

Com José Ortega y Gasset (2019) aprendi a duvidar, porque a dúvida impõe-se ante o fracasso da crença, promovendo o que designa por pensamento, enquanto fonte de produção do conhecimento. Por isso também propõe que “se ensinas, ensina também a duvidar do que ensinas”, promovendo um grande domínio de incerteza e descoberta criativa do novo.

Para Gasset, o pensamento nasce da dúvida e a dúvida ocorre ante o fracasso da crença. A crença é o que somos e como nos comportamos sem pensar. Frustrados pela crença, recorreremos à dúvida, que gera o pensamento — assim a ciência e a arte.

O cartaz para a exposição do escritor Camilo Castelo Branco, impresso a ouro como a relevância da sua obra impunha, mas censurado a vermelho no seu olhar, revela um autor moralmente proscrito pelas crenças do seu tempo, mas inventor da nova forma do *romantismo*, a que o realismo de Eça se opôs.



## 34. Aicher

180

Com Otl Aicher aprendi que a defesa de uma cultura democrática começava pelo nivelamento tipográfico, excluindo a diferenciação das maiúsculas, decisão que viria a ser maciçamente tomada pela tecnologia digital no mundo (capitalista) globalizado, pelos endereços em minúsculas na web (World Wide Web).

As marcas “casa das artes” (jogando com o monograma “ca” da primeira sílaba em bold), as marcas “cávado”, “expansão”, “mglass”, mas também “universidade de aveiro”, e muitas outras, assinam com minúsculas, em segredo.



casas das artes

casas das artes



vale do cavado

comunidade intermunicipal  
do cávado

**mg**lass

## 35. Damásio

184

<sup>16</sup> Segundo Damásio, as sensações são comuns a quase todos os seres vivos. As plantas e os mamíferos reagem a sensações, procurando a exposição ao sol ou evitando a dor. A emoção é um programa comportamental, uma sequência de ações, envolvendo vários órgãos do corpo. Os sentimentos, pelo contrário, são aparentemente invisíveis, são uma experiência mental complexa que está na origem da arte. <https://youtu.be/2COAN5Y6S9U>

<sup>17</sup> O “Lago dos cisnes”, ballet coreografado por Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer, sobre composição musical de Piotr Ilitch Tchaikovski, para o Teatro Bolshoi, Moscovo, 1877.

Com António Damásio<sup>16</sup> (2020) aprendi a distinguir *sensação*, *emoção* e *sentimento* e a importância de fazer regressar o sentimento ao projeto, para que, enquanto designer, nunca abdique da consciência, evitando o sintoma observado por Hannah Arendt em Eichmann — o militar nazi alemão julgado e condenado em Jerusalém, 1961 — que defendeu ter cumprido zelosamente (e apenas) as ordens recebidas em exercício militar. Abdicar da consciência era para Arendt a origem do que considerou o verdadeiro crime contra a humanidade e a origem da banalização do mal.

Em “O cérebro criou o homem”, Damásio escreve que as tomadas de decisão e a vida social são reflexo da nossa realização básica afetiva que, condicionando a moralidade, a justiça e a arte, influenciarão também a vida dos afetos, de onde poderá nascer a nossa experiência de beleza.

No cartaz para anunciar o espetáculo de ballet “Lago dos cisnes”<sup>17</sup>, da Escola de Ballet do Porto, assiste-se à inversão do cisne negro, perverso, assumindo o protagonismo da imagem, ao refletir simetricamente o cisne branco, virtuoso, como sombra sua. Para além da figura de estilo, a imagem recorre ao recorte da silhueta em cor plana, atribuindo-lhe uma expressão gráfica, artificial e moderna, que se opõe ao dramatismo romântico do texto, assumindo-se como conteúdo.

Na fotografia do garimpo brasileiro, ampliada, que introduz o Museu do Dinheiro no Banco de Portugal, assistimos a uma manifestação coletiva de trabalho individual, dramatizada pela falta de recursos e segurança que as minas a céu aberto revelam, provocando a empatia do visitante para a tomada de consciência sobre a “desumanidade” do capital.



# lago dos cisnes

10 maio 21h  
coliseu do porto

produção e direção de arte  
cuca anacoreta

bilhetes à venda no coliseu

cuca anacoreta  
coliseu do porto  
coliseu do porto

Ballet

www.coliseuportugal.pt



Ach. Brito

SFB



ACADEMIA  
DO PORTO

EDD

Porto.



BEN-VINDO AD



MUSEU DO DINHEIRO

## 36. Zumthor

Com Peter Zumthor (o arquiteto carpinteiro suíço, prémio Pritzker 2009) aprendi que a beleza (também em arquitetura) provém da carência. “Mais intensamente (...) brilha a beleza que provém da carência. Algo me faz falta, uma força de expressão, uma compaixão, que me traz a experiência da beleza de repente e que antes de a conhecer não sabia que me faltava e que agora penso me faltará sempre. Saudade. Na experiência da beleza fico consciente de uma carência. O que experimento, o que me toca, contém as duas: alegria e dor. Dói a carência e alegra a forma tocante, a figura bela que se incendeia no sentimento da carência. Ou como Zumthor ouviu ao escritor Martin Walser: *Quanto mais falta a alguém, tanto mais belo pode ser o que, para superar a sua carência, se tem de mobilizar*” (Zumthor & Grabow, 2005, p. 66).

A encomenda de um cálice para rito católico da eucaristia fez-me pensar sobre que beleza nos falta no século XXI. O cálice é o artefacto da “oferta” do sacrifício humano a Deus na mesa do altar, a oferta do que tenha como seu, da sua condição humana, a oferta do pecado, da verdade, da descrença, a oferta dos detritos, humanos, do lixo, mas em prata. Também na Igreja urge a reciclagem do pecado em novos recursos.

Os castiçais em prata, apresentados no Remade in Portugal’08, com a forma de latas de cerveja personalizados pelo esmagamento manual que cada um lhe confere, recebem na sua face superior bocal para aplicação de vela. O artefacto provoca no utilizador o paradoxo entre a imagem de detrito e o valor do material de que é construído, impossibilitando o seu descarte.









## 37. Siza

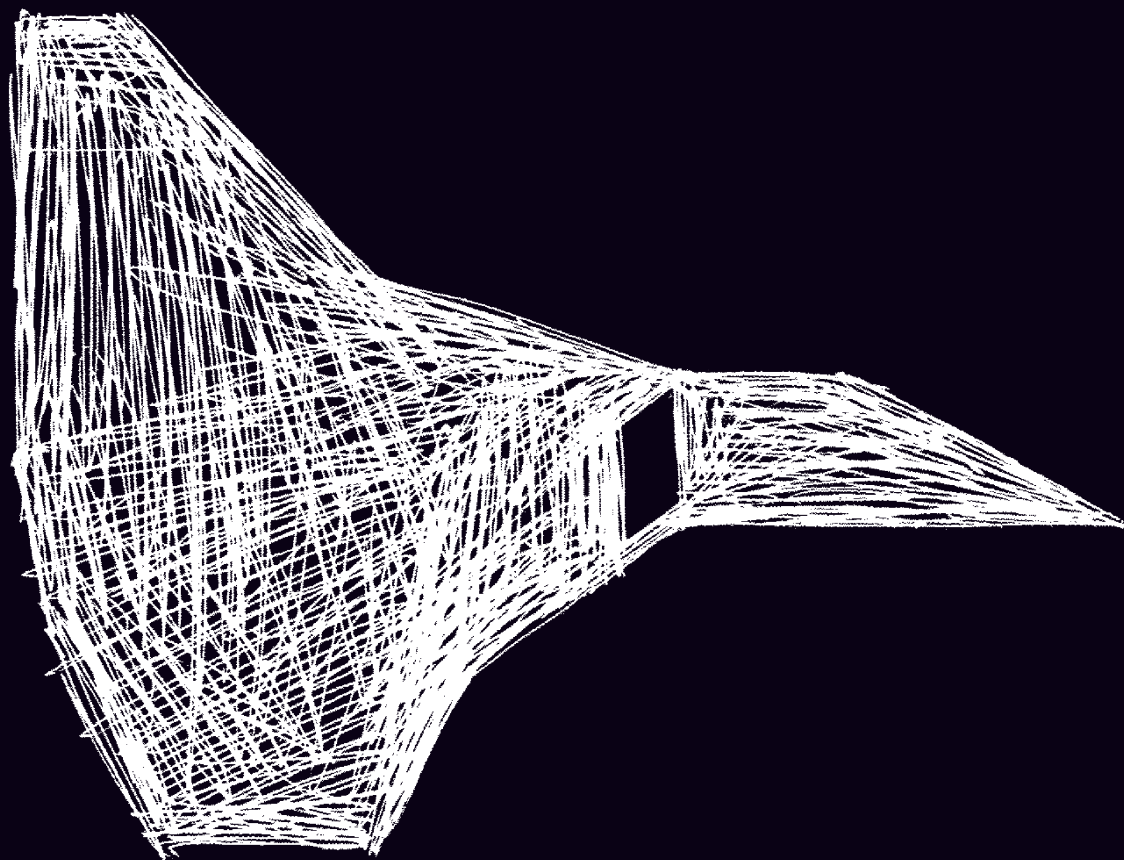
192

<sup>18</sup> RTP1 (3.1.2023), “Simetrias, Eduardo Souto de Moura / Álvaro Siza Vieira”, documentário dirigido por Fátima Campos Ferreira (jornalista) e Daniel Mota (realizador), 2022, 54'. Ver em <https://www.rtp.pt/play/p11176/simetrias>

Com Álvaro Siza<sup>18</sup> aprendi que na aula *não basta ensinar coisas técnicas, mas compreender o que está em cada estudante, apoiando-o.* (Evitando, no entanto) *a intenção do bonito (que) trava os caminhos da arquitetura.* Isto é, o estereótipo, o preconceituoso, o convencional, para poder ambicionar o novo, o protótipo, o desconcertante. Neste exercício de imaginação do que ainda não existe, empreende o estudante a superação do real, porque o que é *preciso, é deixar de ser realista.*

Com a prática do projeto verifiquei que a qualidade do resultado dependerá também da extensão e profundidade do acervo cultural dos intervenientes, da faculdade de estabelecerem relações imprevistas entre os dados, da mobilização para o resultado pela convergência colaborativa das equipas, da capacidade para imaginar através do desenho novas soluções em modelos e protótipos, da aptidão para observar e criticar, quer a adequação aos meios produtivos, quer a resposta ao programa enunciado, quer ainda a avaliação absoluta da forma em si mesma.

Estes são desenhos que fiz em Natal, no Brasil; têm algo de ameaça, de perigo, de avião de guerra, de arma e de casa.



## 38. Duchamp

194

Com Marcel Duchamp (Mink, 2000) e os seus *readymades* aprendi que pertencemos a uma comunidade em que os bens intelectuais são, inevitavelmente, globalizados, hoje como no tempo dos machados em pedra lascada. Há um dever cultural de apropriação criativa dos bens concebidos e produzidos pelos outros Homens, que contribuirá para o progresso da humanidade. Duchamp diz-nos que não é necessário pensar tudo de novo, mas que olhando para os detritos que nos subterram, possamos encontrar matéria-prima para outras produções, antecipando a circularidade da cultura. Nesse sentido, todo o acervo desenhado é (deve ser) um património coletivo *de detritos a reciclar*.

Assim o cartaz “cigadania” (não aprovado pelo cliente), que desenhei para os encontros de cidadania, promovidos pelo Governo Civil de Braga, numa época de conflito entre a comunidade cigana de Vila Verde e as autoridades nacionais.

O cartaz recorre aos pictogramas americanos de Roger Cook e Don Shanosky (1974) e à ilustração das caixas de cigarros franceses “Gitanes”, desenhadas por Maurice Giot (1927) e redesenhada por Max Ponty (1947), como duas representações opostas: a ordem racional e masculina da democracia e a desordem sensível e feminina da cultura tribal.

roger cook, 1974  
don shanosky, 1974  
francisco providência, 1999



maurice giot, 1927  
max ponty, 1947  
francisco providência, 1999

## 39. Beuys

Com Joseph Beuys aprendi que todos os Homens são artistas e que a arte deve ser entendida como a ciência da liberdade. Com a ancestralidade autobiográfica de Beuys aprendemos que os materiais (tangíveis ou intangíveis) são, pela dimensão metafórica atribuída ao seu desempenho, de natureza espiritual. A ideia de *espiritual*, em Beuys, significa *em conexão com algo que o transcende*, reportando-se a uma ideia *xamânica* de natureza como *ser vivo*, ameaçada pelo progresso da técnica e suas consequências devastadoras sobre um meio ambiente tanto nosso, como das espécies que nos viram nascer.

Ao salvaguardar a *gordura*, a *lã* e o *mel*, Beuys elege os seus “santos” que salvam, dispondo-se a missões como a plantação intensiva de carvalhos ou a discussão de

valores e significados morais com quem o quisesse ouvir. A obra de arte deixou de ser coisa para ser instalação e performance, para ser atitude na promoção da vida.

A cortiça nas embalagens, o cimento enriquecido com detritos, o plástico reciclado, são agentes de uma nova ordem para a sustentabilidade; são “santos” que salvam a vida na Terra.

A linha de produtos de saúde e bem-estar Celso Lemos contribui para o sequestro de carbono, através da promoção da floresta de sobreiro — na ordem dos 73g de carbono por cada grama de cortiça, segundo o estudo da EY (2019), divulgado pela Corticeira Amorim — como se a cortiça usada nas tampas constituísse um imposto ecológico para a sustentabilidade.

No 100.º aniversário do Teatro (Nacional) de São João, no Porto, desenhamos uma exposição elegendando os 10 acontecimentos mais relevantes. A exposição foi construída com serpenteado (do tempo) em acolhedor feltro branco impresso, recebendo outros documentos nas suas paredes, écrans com filmes e entrevistas, protegendo manequins e maquetas de cenários e outros objetos nas dobras, protegidos por cilindros em acrílico. Foi também uma homenagem a Beuys.



1g  
cortiça  
-73g  
CO<sub>2</sub>



1992  
1995

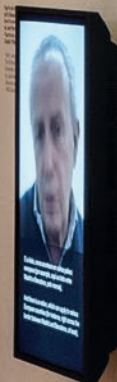
ACQUISITION  
STORATION

AQUISIÇÃO  
E RESTAURO



Adquirido pelo Estado à família Pinto da Costa em 1992, o São João Cine foi inaugurado nessa ano como Teatro Nacional São João. Eduardo Paz Barroso foi o seu primeiro diretor. A atividade da instituição assumiu uma forte componente musical, e somar a uma programação de teatro e dança que consistiu sobretudo no acolhimento de produções externas. Foi neste período que se estreou o emblemático espetáculo *A Tempestade*, de William Shakespeare, uma encenação do romeno Silviu Purcariu, com um elenco que viria a definir um teatro independente na programação artística do Teatro Nacional São João nas décadas seguintes. A partir de 1994, o edifício foi submetido a uma profunda intervenção de restauro e reabilitação, conduzida pelo arquiteto João Carrera, reaberto em setembro de 1995.

After being purchased by the State from the Pinto da Costa family in 1992, the São João Cine opened its doors in that same year as the Teatro Nacional São João. Eduardo Paz Barroso was its first director. Its activity focused mainly on the production of musical events, alongside a theatrical and dance programming that consisted mainly in hosting outside productions. During that time, an emblematic stage creation was presented: William Shakespeare's *The Tempest* is staged by Romanian director Silviu Purcariu, with a cast that would later be an individual mark in the artistic programming of the Teatro Nacional São João over the following decades. Beginning in 1994, the building underwent a thorough campaign of restoration and reevaluation, led by architect João Carrera, before reopening in September 1995.



# 100 ACTS YEARS 100 ATOS ANOS

Like opera and a Royal Theatre was destroyed by a fire but a chance came for a phoenix to rise from the ashes. In fact, the Teatro São João became once again the pride of Porto's eye. It was again in many attractive plays, operas, concerts, ballet, film. But a theatre can also be a sleeping giant. Restored and restored by the Portuguese State, it re-emerged as a National Theatre. The ambition reaches through 100 years of history in 10 acts. Once again a line between the World, images, memories, how many of them can fit in this national monument's "six thousand square metres of mystery"?

Éra uma vez um Real Teatro destruído por um incêndio. Mas um teatro pode ser uma fénix renascida das cinzas. Reconstruído, o São João voltou a ser a "meirama dos olhos" da cidade do Porto. Foi um lugar de maravilhas: teatro, ópera, concertos, ballet, cinema. Mas um teatro pode ser um gigante adormecido. Resgatado e restaurado pelo Estado, reinventou-se como Teatro Nacional. Esta exposição serpenteia uma história de 100 anos em 10 atos. Era uma vez dez vezes. Palavras, imagens, memórias. Quantas cabem neste monumento nacional, "seis mil metros quadrados de mistério"?

TEATRO  
NACIONAL  
S. JOÃO

TEATRO  
CITY  
1920  
UM  
TEATRO  
PARA A  
CIDADE



# 1908 UM TEATRO 1920 RECONSTRUÍDO

## A REBUILT THEATRE

Projeto do arquiteto Marques da Silva, o Teatro São João é a mais importante obra de arquitetura portuguesa do século XX. O São João é uma peça vital do património arquitectónico teatral português. Revisita o edifício original de 1788, na sua implantação e na recuperação das pedras da muralha fernandina, usadas na construção do "primeiro teatro da cidade", como era chamado. Revelando a agitação de compromisso do seu autor entre as tradições beaur-arts francesa e italiana, a obra resulta de técnicas construtivas modernas, como a utilização de betão e o uso na casata fundamental e nos revestimentos e ornatos. O São João é uma massa monumental posada na plataforma geológica da Serra de Santa Catarina e Teófilo Segura em 1920, através de um processo de reconstrução que salvou o edifício e a cidade.

Designed by architect Marques da Silva, the Teatro São João is a remarkable piece of Portuguese theatrical architecture. It stands as the original 1788 building, the "old theatre", as it was known at the time. Its location and the fact that it was built on the ruins of the city of Porto were a compromise between the French and Italian traditions. The building is a masterpiece of modern construction techniques, such as the use of concrete, masonry, and iron. The São João is a monumental mass placed on the geological platform of the Serra de Santa Catarina and Teófilo Segura in 1920, through a reconstruction process that saved the building and the city.



A THEATRE  
FOR THE CITY

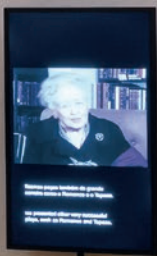
# 1920 UM TEATRO PARA A CIDADE



**Quem se apresenta**  
em um espetáculo de  
teatro, dança ou  
ópera, não é apenas  
o artista, mas também  
o espaço onde ele se  
apresenta. O teatro  
português do século  
XXI.

Retrato by initiative of the video  
associations and general  
production of Porto, the Teatro  
São João opened its doors on  
7 March 1920. During the 1920s,  
it would be the only place in Porto to  
stage its most important, innovative  
and relevant shows featuring  
Portuguese and foreign  
artists. Its stage would also  
welcome several important  
companies of Liberal Theatre,  
namely the Companhia União  
Fabril, Erosi Braga and the  
Companhia de Amália e do  
Colégio-Restaurante Martinho.

Integrando a 7 de março de 1920,  
o reestruturado Teatro São João resulta  
do trabalho dos vários, associados e  
população de Porto. Durante a  
década de 1920, esta sala é a única  
da cidade a acolher, de forma regular,  
óperas tradicionais, mas com inovação  
por companhias estrangeiras,  
novatas e a introdução de música  
com companhias portuguesas e  
estrangeiras. Aqui foram criadas as  
empresas inovadoras nos teatros,  
de capital, de que se destacam a  
Companhia União Fabril, Erosi-Braga  
e a Companhia Dramática  
Teatro e Colégio-Restaurante  
Martinho.



# 1951 ORPHEON PORTUENSE

Textual content on the right-hand wall panel, partially obscured by the screen and other elements.

## 40. Design lacónico

Reconhecendo o enunciado do Design ancorado ontologicamente nos agentes da *autoria*, dos *meios* e dos *objetivos*, avaliar-se-á a sua inovação nesses distintos eixos, sem abdicar do seu resultado sinérgico como um todo; avaliando nesse caso a sua *forma*, enquanto *desenho* (*de artefacto, dispositivo ou serviço*) *de mediação cultural*; ou seja, enquanto *interface* de mediação cultural.

A inovação em Design ficará acreditada pela sua *forma*, cujo desenho implicará um autor (singular ou coletivo). Sem autor não haverá Design e é das *idiosincrasias de cada autor*, da sua história de vida e da sua interpretação dos objetivos e meios que terá origem a diferença da sua forma.

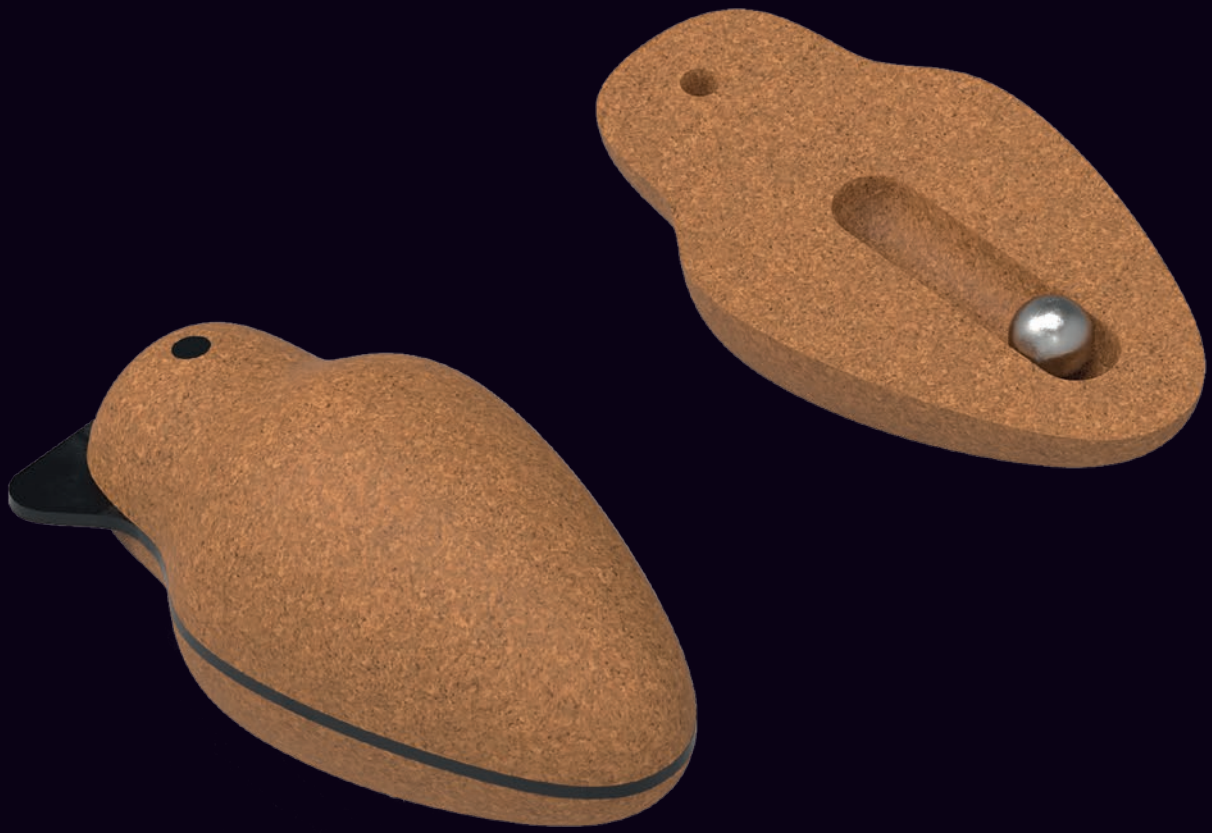
A inovação em Design dependerá da capacidade para questionar a realidade, através das formas, agentes da mudança e do novo, abdicando do realismo (no meu caso), para a ressignificação do mundo, aqui enunciado como lacónico contributo para um mundo menos cínico.

O Design no seu longo processo de aprendizagem, produz conhecimento traduzido em proposições, em manifestos de verdade e de possibilidade, veiculados pelas suas formas sempre provisórias.

O Design, realiza-se na mediação cultural inventando um mundo melhor, que opera através dos artefactos. Partindo da experiência do seu autor, convocará a existência como ponto de vista para a promessa de novos futuros, assim *(re)configurando, sob certos graus de consciência em mutação*.

Por isso, o nosso design é lacónico, interpretando o seu tempo, contribuindo para a sustentabilidade económica, social e ambiental. Um Design consciente de si e do seu limitado aparato de poder sabe, no entanto, que *as ilhas valem a pena*, assim se manifestando *ativista poético*, como disse o Vasco Branco.

Desenhei para o pavilhão da representação de Portugal na Exposição Universal de Aichi, no Japão (2005), um conjunto de brinquedos em cortiça para acompanhar crianças durante o banho, por solicitação da Corticeira Amorim. No novo edifício da escola Efanor, da autoria da Arq.<sup>a</sup> Paula Santos, a extrema redução de custos e meios implicou uma sinalização pintada (stencil) diretamente sobre a parede.





COLÉGIOEFANOR







AULAS SECUNDÁRIO  
LABORATÓRIOS  
CENTRO DE RECURSOS






**L**

AULAS 2º E 3º CICLO  
APOIOS EDUCATIVOS  
SALA PROFESSORES  
AUDITÓRIO  
CAFETARIA  
ENFERMARIA

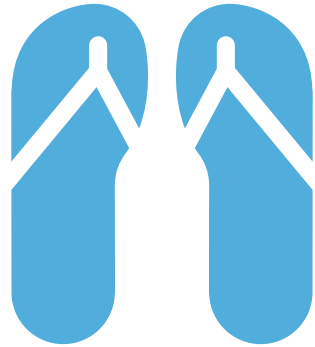
**2**

AULAS SECUNDÁRIO  
LABORATÓRIOS  
CENTRO DE RECURSOS  
♿ ♿ ♿



PAVILHÃO  
PISCINA  
ESTÚDIO 1  
POSTO MÉDICO  
BALNEÁRIOS  
♿♿♿♿♿





## referências bibliográficas

210

- Adorno, T. W. (2020). *Teoria Estética* (2nd ed.). Edições 70.
- Archer, B. (1995). The Nature of Research. *Codesign*, 6–13.
- Badiou, A. (2003). Fifteen Thesis on Contemporary Art. *Lacanian Ink*, 23. <https://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>
- Baleiro, R. (sem data). Minimalismo. *E-Dicionário de termos literários Carlos Ceia*.
- Branco, V., & Providência, F. (2018). Design as Cultural Mediation between Matter and What Matters. *The Design Journal*, 21(1), 5–13. <https://doi.org/10.1080/14606925.2018.1396025>
- Brown, T. (2008). Design Thinking. *Harvard Business Review*, June, 01–10.
- Cross, N. (2006). *Designerly ways of knowing*. Springer.
- Cruz, T. (2015). O design como Pensamento. Em Encontros de design de Lisboa, R. Cunha, & V. M. Almeida (Eds.), *Documentar comentar o design = Documenting commenting design*. CIEBA.
- Damásio, A. (2020). *Sentir & Saber* (1st ed.). Temas e Debates - Círculo de Leitores.
- Danish Design Centre. (2001). *The Design Ladder*. 2. [https://danskdesigncenter.dk/sites/default/files/pdf/design\\_ladder\\_2016\\_eng\\_0.pdf](https://danskdesigncenter.dk/sites/default/files/pdf/design_ladder_2016_eng_0.pdf)
- De Moraes, D. (2010). *Metaprojeto: o Design do Design*. Blücher
- De Moraes, D. (2006). *Análise do design brasileiro: Entre mimese e mestiçagem*. Blücher.
- Deleuze, G. (1996). O que é um dispositivo. Em Tradução e prefácio de Edmundo Cordeiro (Ed.), *O mistério de Ariana*. Vega — Passagens.
- Deserti, A. & Zurlo, F. (2011). Design and industry: lessons from the Italian design system. *Designing Pleasurable Products and Interfaces*. <https://doi.org/10.1145/2347504.2347564>
- Design Council. (2019). *Double Diamond*. <https://www.designcouncil.org.uk/news-opinion/what-framework-innovation-design-councils-evolved-double-diamond>
- Dilnot, C. (2015). The matter of design. *Design Philosophy Papers*, 13(2), 115–123. <https://doi.org/10.1080/14487136.2015.1133137>
- Dilnot, C. (1999). The Science of Uncertainty: The Potential Contribution of Design to Knowledge. Em R. Buchanan, D. Doordan, L. Justice, & V. Margolin (Eds.), *Proceedings of the 1st Conference on Doctoral Education in Design* (pp. 65–97). School of Design, Carnegie Mellon University. <https://dl.designresearchsociety.org/conference-volumes/49>
- Dorst, K. (2016). Design practice and design research: Finally together? Em P. Lloyd & E. Bohemia (Eds.), *Future Focused Thinking—DRS International Conference 2016* (pp. 2669–2678). Design Research Society. <https://doi.org/10.21606/drs.2016.212>
- Feyerabend, K., (1975). *Against method. Outline of an anarchistic theory of Knowledge*. The University of Chicago Press. ISBN 9780902308916
- Flusser, V. (2012). *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Frayling, C. (1993). Research in Art and Design. *Royal College of Art Research Papers*, 1(1), 1–5.
- Fred Y. Ye. (2021). A Design Philosophy From the View of Creation: Design vs. Research. *Philosophy Study*, 11(12). <https://doi.org/10.17265/2159-5313/2021.12.006>

- Gaver, B., & Bowers, J. (2012). Annotated portfolios. *Interactions*, 19(4), 40–49. <https://doi.org/10.1145/2212877.2212889>
- Groll, S. (2015). Traces and Hopes of Design Research: An Interview with Gui Bonsiepe, Klaus Krippendorff, Siegfried Maser, and René Spitz. *Design Issues*, 31(1), 18–31. [https://doi.org/10.1162/DESI\\_a\\_00305](https://doi.org/10.1162/DESI_a_00305)
- Hara, K. (2015). *Ex-formation*. Lars Müller Publishers.
- Hara, K. (2014). *Designing Design* (4th ed.). Lars Müller Publishers.
- Heidegger, M. (1987). *Que é uma coisa?* Edições 70.
- Heidegger, M. (2020). *A Origem da Obra de Arte*. Edições 70.
- Holanda, F. (1985). *Da Ciência do Desenho*. Livros Horizonte.
- Houaiss, A. (2001). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Editora Objetiva.
- Ingold, T. (Diretor). (2012). *Thinking Through Making* [Video]. Institute for Northern Culture.
- Jen, N. (2017). *Design Thinking is Bullsh\*t*. Nova Iorque, Comunicação à 99U Conference, New York City. In [https://www.youtube.com/watch?v=\\_raleGrTidUg](https://www.youtube.com/watch?v=_raleGrTidUg)
- Kerckhove, D. (1998). *Inteligência Conectiva, a emergência da cibersociedade*. Fundação para a divulgação das Tecnologias da Informação.
- Lacan, J. (1998). O seminário sobre «A carta roubada». Em V. Ribeiro (Ed.), *Escritos* (pp. 13–67). Jorge Zahar Editor.
- Lapa, Á. (1968). Álvaro Lapa. Em E. Dionísio, A. Faria, & L. S. Matos (Eds.), *Situação da Arte—Inquérito Junto de Artistas e Intelectuais Portugueses*. Publicações Europa América.
- Latour, B. (2008). *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)*. Meeting of the Design History Society, Falmouth.
- Manzini, E. (2015). *Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation*. MIT Press.
- Marx, K. (2017 [1867]). *O Capital*. Edições 70.
- Mink, J. (2000). *Duchamp* (Z. Morais, Ed.). Taschen. Blucher.
- Muratovski, G. (2015). Paradigm Shift: Report on the New Role of Design in Business and Society. *She Ji*, 1(2), 118–139. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2015.11.002>
- Nunes, B. (2000). Heidegger e a poesia. *Natureza humana*, 2, 103–127.
- Ortega Y Gasset, J. (2019). *Ideas y creencias y otros ensayos*. Alianza editorial.
- Pessoa, F. (2013). *Poesia Completa de Álvaro de Campos* (G. Rocha, Ed.). Nostrum Editora.
- Providência, F. (2008). *Gestão do Design - Sector Casa* (Centro Português de Design (ed.)). IAPMEI - Instituto de Apoio às Pequenas e Médias Empresas e à Inovação.
- Providência, F., Casella, G., & Belém, M. (2017). *Francisco D'Holanda: Desejo, Designio e Desenho (1517 – 2017)* (1.a ed., Vol. 1). Museu do Dinheiro do Banco de Portugal.
- Redström, J. (2017). *Making design theory*. The MIT Press.
- Roney, T. (2021). *O Zen Budismo É (Im)possível — Budismo Hoje*. <https://www.budismohoje.org.br/o-zen-budismo-e-im-possivel/>
- Rua, M. H. (1998). *Os Dez livros de arquitectura de Vitruvius* (1st ed.). Instituto Superior Técnico - Departamento de Engenharia Civil.
- Russell, B. (2023). *El ingenio y la sabiduría de Bertrand Russell—Aforismos*. Plataforma Editorial.
- Sêneca, L. A. (2009). *Cartas a Lucílio* (J. Segurado e Campos, Ed.; 4th ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Silva, A. S. P. (2022). *Arquitectura, como aprendemos?* (B. Silva, Ed.). Note.
- Suzuki, D. T. (1991). *The Zen Doctrine of No Mind*. Weiser Books.
- Till, J. (2007). Three Myths and One Model. *Building Materials*, 17, 4–10.
- Zumthor, P., & Grabow, A. (2005). *Pensar a arquitectura*. Editorial Gustavo Gili.

# agradecimento

providênciaDesign  
1982/2023

adriano pinho  
albano souza  
alexandra bagão  
alexandra cabral  
alexandra nolasco  
ana miriam  
antónio rocha  
augusto eira  
beatriz almeida  
benedita bastos  
bernardo providência  
cesário freitas  
corina carvalho  
cristina gimenez  
cristina lamego  
daniel guedes  
david matos

diana gonçalves  
diogo frias  
ezgi türen  
francisco providência  
francisco santarém  
francisco morão  
gina ferreira  
gisela pinto  
gonçalo leite  
gonçalo furtado  
gonçalo gomes  
helena pacheco  
helena nogueira  
igor ramos  
joana liz  
joana souza  
joão montenegro

lúcia afreixo  
liliana de Jesus  
luci moura  
luísa ferreira  
margarida pinto  
maria fonseca  
maria martins  
marina costa  
marina soares  
mário oliveira  
marta fragata  
miguel batista  
miguel palmeiro  
nelson vilhena  
nuno barbosa  
nuno costa  
pedro azevedo

pedro cores  
pedro bandeira  
portugal da costa  
raquel mendes  
ricardo miranda  
rita branco  
rita solá  
rodrigo gralheiro  
rui grazina  
sérgio paulino  
sara costa  
sara gonçalves  
sara tuna  
sebastião gusmão  
silvina félix  
sofia silva  
vasco valentim





**Melhor Museu Europeu do Ano**  
Prémio EMYA

**Museu Tesouro Real**  
2023  
Nomeado

**Museu do Dinheiro**  
2017  
Nomeado

**Museu de Penafiel**  
2009  
Nomeado



**Melhor Museu Português do Ano**  
APOM

**Museu de Penafiel**  
2010  
Premiado



**Bienal Iberoamericana de Diseño**  
BID 2016

**Museu do Dinheiro**  
2016  
Finalista



**Reddot Design Award Product Design**  
Reddot

**Coluna 17º**  
2008  
Winner



**Prémios Nacionais de Design**  
CPD 1998/99

**Comunicação, Equipamento e Ambiente**





Criado em 2007, o Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura [ID+] é uma unidade de investigação centrada na área científica de Design, mas alargada a outras áreas criativas da Arte e da Cultura. A estrutura do ID+ resulta, atualmente, do consórcio baseado num acordo de cooperação entre as Universidades de Aveiro e Porto e o Politécnico do Cávado e do Ave, reunindo investigadores provenientes de mais de uma dezena de instituições do ensino superior e de investigação nacionais. O ID+ reconhece o seu importante papel na criação e disseminação de conhecimento em Design, propondo-se a novos desafios que fortaleçam parcerias e promovam novas colaborações, que qualifiquem novos horizontes de produção de sentido e valores com impacto no futuro coletivo. A multiplicação das suas iniciativas editoriais é determinante para a consolidação da investigação em Design como atividade de interface entre a produção cultural local e a sua ressonância internacional, mas, também, enquanto esteio para a exploração das possibilidades de inovação poética.

A Direção do ID+

Vasco Branco (Diretor@UA, Diretor do ID+), Heitor Alvelos (Diretor@UP),  
Paula Tavares (Diretora@IPCA), Helena Barbosa (Vice-Diretora@UA)



universidade  
de aveiro



ID+ INSTITUTO DE  
INVESTIGAÇÃO EM  
DESIGN, MEDIA  
E CULTURA



Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia