

Designing Narratives

An Exploration of Editorial Design
and the Importance of Archives

Internship report at silvadesigners studio

Ana Marta Silva Fernandes

I hereby declare that this dissertation is my own original work, submitted in fulfillment of the requirements for the master's degree. The research, analysis, and conclusions presented are entirely my own, and all sources have been properly cited. This work has not been previously submitted for academic or other purposes.

The author acknowledges the use of ChatGPT (OpenAI, <https://chat.openai.com>, version GPT-4.5) to support the refinement of sentence structure, correction of grammatical errors, and enhancement of vocabulary.

June 2025

Designing Narratives

An Exploration of Editorial Design
and the Importance of Archives

Internship report at silvadesigners studio

Projetando Narrativas

*Exploração do Design Editorial
e a Importância dos Arquivos*

*Relatório de estágio no
estúdio silvadesigners*

Junho 2025

Equipa de Orientação Académica
Pedro Amado & Cristina Ferreira

Orientador, da Empresa
Jorge Silva

June 2025

Academic Supervisors
Pedro Amado & Cristina Ferreira

Supervisor, from the company
Jorge Silva

Ana Marta Silva Fernandes

I would like to express my deepest gratitude to all those who supported me throughout this journey.

To Paulo Jorge, for his continued encouragement and presence.

To my family, my mother Manuela, my father Humberto, my sister Bea, and my grandmother Carmina, for their unconditional love, patience, and support.

To my friends, for always being there in moments of doubt and celebration.

A special thank you to my academic supervisors, Pedro Amado and Cristina Ferreira, for their guidance, motivation, and insightful feedback throughout this process.

I also extend my heartfelt thanks to Jorge Silva, for his trust, mentorship, and generosity, and to the entire silvadesigners team, for welcoming me and providing an inspiring and collaborative environment where I could grow both personally and professionally.

00 Abstract

This report presents a reflection on the five-month curricular internship at silvadesigners, a graphic design and communication studio based in Lisbon, conducted as part of the Master's in Graphic Design and Editorial Projects at the Faculty of Fine Arts, University of Porto.

Beyond understanding the dynamics of an established studio, this internship allowed a deeper investigation into the construction of narratives through editorial design and the active role of archives in this process. Emphasis is placed on archives not just as storage of past work but as essential tools for creating new content, honoring legacies, and preserving cultural memory.

The report contextualizes the studio's environment, Jorge Silva's collection, and working methodologies, followed by the presentation and analysis of three case studies: *Le Scorpion et Le Crab du Désert*, a photographic book; *Geração de 70*, a dictionary; and *Tomemos, Então, Nós, Cidadãos Comuns, a Palavra e a Iniciativa*, an exhibition. These projects illustrate how archives support narrative construction and editorial design decisions.

Final considerations reflect on the professional and academic knowledge acquired, particularly the intersection between archival research and design, reinforcing the archive's relevance in contemporary editorial practice.

00 Resumo

Este relatório apresenta uma reflexão sobre o estágio curricular de cinco meses realizado no estúdio silvadesigners, especializado em design gráfico e comunicação, com sede em Lisboa. O estágio integrou-se no Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Para além da compreensão da dinâmica de um estúdio consolidado, o estágio permitiu uma investigação mais profunda sobre a construção de narrativas no design editorial e o papel ativo dos arquivos nesse processo. Dá-se especial atenção aos arquivos não apenas como repositórios do passado, mas como ferramentas essenciais para a criação de novos conteúdos, valorização de legados e preservação da memória cultural.

O relatório caracteriza o ambiente do estúdio, a coleção de Jorge Silva e as metodologias de trabalho, seguindo-se a apresentação e análise de três estudos de caso: *Le Scorpion et Le Crab du Désert*, um livro fotográfico; *Geração de 70*, um dicionário; e *Tomemos, Então, Nós, Cidadãos Comuns, a Palavra e a Iniciativa*, uma exposição. Estes projetos demonstram como os arquivos sustentam a construção narrativa e influenciam as decisões de design editorial.

As considerações finais refletem os conhecimentos adquiridos, destacando a relação entre investigação arquivística e prática de design, reforçando a importância dos arquivos no contexto contemporâneo do design editorial.

00 Table of Contents

01 Introduction	03
01.1 Context	13
01.2 Aim	15
01.3 Motivations	16
01.4 Structure	16
02 Research and Documentation Methodology	17
02.1 Documentation methodology	17
02.2 The role of archives and their importance in this report	18
03 Contextualization	23
03.1 Jorge Silva, the Studio, and his collection	23
03.2 Studio Structure	25
03.3 Relevance	27
04 The Internship	29
04.1 The Space	29
04.2 Studio's Work Methodology	30
04.2.1 Team Structure	30
04.2.2 New Projects And Review Process	32
04.2.3 Communication Channels	33
04.2.4 Client Engagement and Project Categories	33
04.2.5 New Clients	33
04.2.6 Competitive Briefs	33
04.2.7 Long-Standing Contracts	34
04.2.8 Budgeting and Iteration	34
04.2.9 Finalization and Archiving	34
04.3 Personal Adaptation and Development	36
04.3.1 Initial Integration and Project Engagement	36
04.3.2 First Project	36
04.3.3 Team Dynamics and Skill Development	36
04.3.4 Time Management and Reflective Analysis	37
04.3.5 Personal Development and Mentorship	38
04.3.6 Industry Insights and Client Communication	38
04.3.7 Client Feedback And Project Outcomes	39

05 Case Studies	41
05.1 Case Study 1: Le Scorpion Et Le Crab Du Desert	42
05.2 Case Study 2: Geração de 70 (Dictionary)	46
05.3 Case Study 3: Tomemos, Então, Nós, Cidadãos Comuns, a Palavra e a Iniciativa	49
06 Final Considerations	55
07 Bibliographic References	59
08 Jorge Silva Interview – Appendix 1	61
09 List of Projects – Appendix 2	83
10 Assembly Guidelines – Appendix 3	85



01 Introduction

01.1 Context

This report was developed within the context of the second and final year of the master's degree program in Graphic Design and Editorial Projects at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto. It follows the internship at the graphic and communication studio silvadesigners, which took place between September 2023 and February 2024.

In the final year of our master's course, students can choose between three options to complete their degree: writing a thesis, developing a project, or completing an internship followed by a report.

I decided to undertake an internship primarily to gain professional experience. This opportunity provided valuable knowledge by allowing me to learn from one of Portugal's internationally recognized design studios.

Silvadesigners has stood out in the Portuguese graphic design landscape. It is known for its editorial projects (such as the example in figure 1), innovative approaches, and for consistently producing creative solutions that stand out in the market.



Figure 1 – Editorial Collection *Coleção D* about portuguese designers, illustrators and creatives, published in collaboration with INCM

With an experienced and talented team, the studio has been winning several national and international awards, such as the Best European Schoolbook Awards , Ler/Booktailors Edition , and Design and Advertising Media, among others, thus consolidating its reputation as one of the leading design studios in Portugal.

Jorge Silva, CEO and Creative Director of silvadesigners specializes in illustration and editorial design. Before his design studio, Jorge Silva was the creative director for publications such as “Combate” and “Mil Folhas” (Figures 2 and 3).



Figure 2 – *Combate* cover n.º 222, 1998



Figure 3 – *Mil Folhas*, 6 Janeiro 2001, ilustration by André Letria

More recently, he has been responsible for Coleção D, a collection highlighting authors from diverse disciplines ranging from communication to objects, fashion to graphics, and advertising to illustration. This collection celebrates these authors, but it also serves as an archival compilation for each individual featured and additionally functions as a broader archive, encompassing the entirety of the collection. This collection is produced/edited with Imprensa Nacional Casa da Moeda a public institution with the duty to contribute to public knowledge. Silva, besides his profession, is also a collector. Since the 1990s, Jorge Silva has been purposely collecting books, illustrations, and graphic objects. This passion eventually led to the creation of “Almanak Silva,” his blog, where he catalogs and writes about the objects in his collection. Jorge Silva’s passion and collection have also allowed him to curate numerous successful exhibitions featuring Portuguese illustrators. An example of this is his research on women authors and illustrators, which led to the exhibition “Laura Costa, A Bela Adormecida”. Developed during the internship, the exhibition was first presented in Setúbal as part of the Festa Ilustrada in October 2023, and was later shown at Ca-

sa do Design in Matosinhos (Figure 4). Leveraging his extensive archives, he showcases these remarkable artists to audiences while also documenting their work in catalogs.



Figure 4 – Jorge Silva's blog, *Almanak Silva* main page
<https://almanaquesilva.wordpress.com/>

01.2 Aim

In addition to detailing the professional experience and insights gained at silvadesigners, this report aims to provide a comprehensive reflection on three case studies – projects in which I was significantly involved and developed mainly independently. Through these case studies, the report will explore archives and their various uses, approaches, and meanings and how they can influence, inform, and enrich the editorial design narrative through the methods employed by the team at silvadesigners and Jorge Silva.

01.3 Motivations

The objective was to complete the master's degree by acquiring hands-on professional experience in editorial design. It was essential to gain valuable insights into the practical aspects of the professional workspace, beyond what is taught in academic settings. This also involved a desire to understand how archives influence narrative construction in editorial projects. The internship at silvadesigners offered an ideal context to explore these interests, given the studio's innovative use of archival materials in their design practice. This experience allowed for the integration of academic knowledge with practical work, ultimately contributing to the development of skills and a deeper understanding of graphic design and editorial projects.

01.4 Structure

The report is organized into nine sections. The introduction offers an overview of the report's context, communicating my aims, motivations, and structure for writing this report.

On the research and documentation methodologies section, I will explain the methodologies used in crafting this report by encompassing a comprehensive overview of the internship process detailing each phase and clarifying how I documented my experiences in a logbook.

The third section contextualizes the studio, Jorge Silva's body of work and collection, and their relevance to the present report.

The fourth section is divided/organized into three subsections, focusing on the studio and its physical space, work methodologies, and the adaptation during the internship.

The fifth and sixth sections present an analysis of three relevant case studies developed in collaboration during the internship. These projects are examined in relation to their contribution to the professional experience gained, contextualized within the studio's practice and the broader workflow of professional graphic design.

The final three sections will contain reflections, including learnings and experiences, as well as a summary of practical and theoretical contributions, followed by the bibliographical references and appendixes.

02 Research and Documentation Methodology

02.1 Documentation methodology

This report aims to provide a comprehensive understanding of the inner workings of a professional design studio environment, Silvadeigners, while exploring the significance of crafting narratives in editorial projects and understanding the direct and indirect influences and importance of archives on these projects.

The selected research methodology is design-based and mixed in nature, making it particularly suited for a comprehensive and practice-led investigation of the research questions. It combines qualitative methods such as the analysis of three case studies, an interview with Jorge Silva, and direct observation and practice during the internship. The case studies were chosen based on projects in which there was a direct involvement, while the interview with Jorge Silva, CEO and creative director of the studio, was conducted due to his central role and insight into the studio's design approach. These elements are particularly relevant to the core themes of the report, namely narrative construction and the use of archival materials in editorial design. The analysis is structured around three key indicators: editorial design pieces, to examine narrative strategies and archival integration; production processes, to investigate workflows, tools, and techniques; and archives, to explore the types of archival materials used and their influence on the design outcomes.

Furthermore, the methodology includes individually developmental design-based strategies, namely reflective practice and iterative design processes. Reflective practice is carried out through regular journaling as a means of critical self-evaluation. Iterative design processes involve repeated processes of design, feedback, and reflection, with each phase refined progressively until completion, whether determined by deadlines, budget constraints, or client approval.

By systematically documenting experiences and activities throughout the internship, I structured a logbook system consisting of a journal outlined in five sections:

- Ongoing Projects – Documenting projects and their deadlines;
- Weekly Goals – Detailing objectives to be accomplished within the specified time frame;
- Assessment – Evaluating strengths and weaknesses encountered each week;
- Knowledge Gained – Capturing newfound insights and practical applications undertaken during the week;
- Reflection – A space for critical self-reflection and performance evaluation.

The logbook served as a continuous tool for critically assessing the activities and workflows undertaken during the internship. Beyond supporting reflective practice, it provided a foundational resource during the report-writing phase, enabling a more objective and thoughtful analysis of the experience. The data collected through case studies, the interview with Jorge Silva, and logbook entries was systematically analyzed and synthesized to inform the development of a comprehensive final report.

02.2 The role of archives and their importance in this report

This chapter defines archives, their different types, and their role within editorial design while establishing their relevance to this report. Understanding what constitutes an archive and how it differs from a collection is essential in this context.

“The word archive means both “the place where records are kept and the records themselves” [...] Not only is the archive a tool for preservation, and a mechanism for dissemination, it is an ordering system for the production of knowledge.” (Giannachi, 2016, p. 3). Archives function as structured repositories for long-term preservation, whereas collections are often curated with a thematic or specific purpose. However, both share a fundamental goal: safeguarding, inspiring, and providing access to knowledge. Jorge Silva’s collection exemplifies this intersection between archive and collection. It consists primarily of manuscripts, illustrations, newspapers, and books, typically found in archives. However, its strong curatorial focus on Portuguese editorial design and illustration also positions it as a specialised collection. Beyond inspiring the studio’s projects, it functions as a private library that preserves and celebrates Portuguese design heritage.

In *Archives: Principles and Practices* (2017), Laura Millar argues that archives cannot be adequately defined by institutional type or by rigid classifications of content. Instead, she emphasises the importance of understanding archives regarding their form, media, and function within documentary processes. This broader perspective reflects the evolving nature of archives in both traditional and digital contexts.

Millar rejects the notion that archives must adhere to conventional physical forms, such as letters, ledgers, or photographic prints, and instead encourages a conceptualisation of archives as any recorded information preserved for its evidential or informational value.

As such, archives may exist in physical, digital, or hybrid forms. Millar acknowledges the continued importance of physical archives, which preserve original materials, such as paper documents, photographs, maps, and artefacts, often stored in controlled environments to prevent deterioration from moisture, light, or handling. These physical objects retain their material authenticity, offering evidentiary value that cannot consistently be replicated in digital form. At the same time, she highlights the growing prominence of digital archives, which encompass both born-digital records and digitised versions of physical materials. While digital formats allow for enhanced access, remote consultation, and reduced physical degradation, they also present significant challenges around long-term preservation, authenticity, and metadata integrity.

A digital archive is any archival collection maintained digitally, whether stored on institutional servers, personal devices, or online repositories. These may include digitised copies of original documents or native digital content like emails and databases. Access may vary widely, from fully public interfaces to restricted personal collections. Millar emphasises that while digital archives increase usability and broaden engagement, their reliability depends on preserving critical contextual information, metadata, origin, and structure.

Millar also recognises the development of hybrid archives, which incorporate physical and digital components. These involve digitising physical documents to facilitate access while the original items are retained to uphold evidentiary standards. In this model, digital copies serve primarily as reference tools, whereas the physical counterparts are maintained to ensure the authenticity and integrity of the archival record.

According to Millar, the archival value of materials is not determined by their form, whether textual, visual, audio, or multimedia, but rather by their function as evidence. She identifies three essential attributes that confer archival significance: content, context, and structure. These factors apply equally to materi-

als, from traditional manuscripts and photographs to blog posts, tweets, or collaborative digital platforms. What qualifies something as archival is its format and capacity to serve as reliable evidence of actions, decisions, or experiences. This principle also underlies the development of specialised archives or collections intentionally curated around a particular subject, field, or theme. Whether maintained by academic institutions, cultural organisations, or private collectors, such as Jorge Silva, these collections may include physical and digital materials, documents, artworks, photographs, or digital media chosen for their evidential, historical, or cultural relevance. While the format of these items may vary widely, their archival value lies in their contribution to the documentation and interpretation of a focused area of knowledge or practice. The significance of an archive is derived from its evidentiary role and meaningful organisation, not simply from the medium in which it exists.

Finally, Millar notes that archives can also be distinguished by their access modalities. They may be open to the public or subject to access restrictions, and their discoverability may depend on how they are curated, described, and made available, whether in physical reading rooms, libraries, museums or through digital interfaces, personal or public.

A public archive is a repository of documents, records, and other materials that are preserved and made accessible for research, education, and historical reference. These archives are typically maintained by government institutions, libraries, museums, or organisations and can include written records, photographs, audio-visual materials, and digital files. Their primary function is protecting historical and cultural heritage while ensuring open access to information for scholars, researchers, and the general public.

Private archives can include personal correspondence, diaries, photographs, business records, or other historical, personal, or cultural materials. Unlike public archives, which are intended for public research and education, private archives are generally kept for individual or organisational purposes. However, these may eventually be donated to public institutions for preservation or public access.

Within the design practice, particularly in editorial design, archives are essential in multiple ways, supporting, developing, inspiring, and informing projects. The knowledge gained during the internship reinforced this principle. The studio has produced two collections of editorial works, including books, catalogues, and exhibitions, that perfectly demonstrate how archives are integrated into and enrich the design process, “Coleção D” and the series of exhibitions and subsequent catalogues of Portuguese illustrators. In most cases, Jorge Silva’s collection is the primary source of inspiration and material for these projects. In their creation, they draw from archival resources and contribute to pre-

serving and recognising these materials. By making them more accessible in a structured, compact, and engaging format, these projects ensure that valuable design history remains available for future reference and appreciation. Thus creating a new organised archive in the form of books and catalogues.

“Coleção D” is a collection “[...] dedicated to Portuguese designers of all ages, with special attention to contemporary creators. Authors of various disciplines are presented, from communication to objects, fashion to graphics, advertising to illustration. They are accessible monographs, essentially visual, intended to be a first encounter with the excellence of Portuguese design” (Coleção D – silvadesigners, 2016).

This collection serves as a valuable archive of Portugal’s design heritage, bringing together, in a single space, the extensive body of work produced by each featured designer up to the present day. By documenting diverse creative practices, these books contribute to recognising and preserving Portuguese design, offering a helpful resource for researchers, design professionals, and students.

Tóssan, João Carlos, and Laura Costa are among the Portuguese illustrators featured in a series of exhibitions dedicated to showcasing the most significant works in Portuguese illustration. Curated and designed by Jorge Silva and his studio, these exhibitions and their accompanying catalogues (figure 5) serve again as a valuable archive, preserving and celebrating Portuguese illustrators’ extensive body of work.

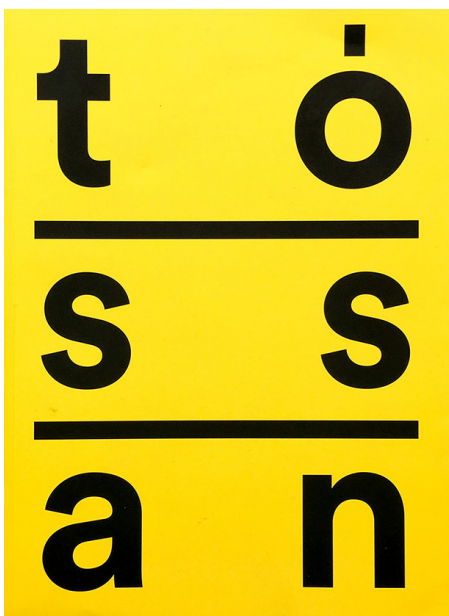
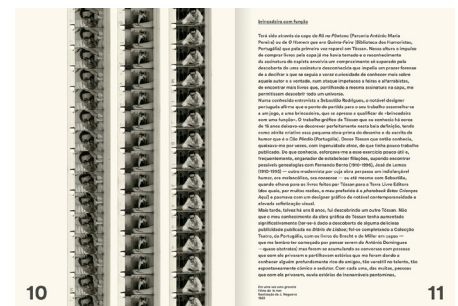


Figure 5 – Tóssan, catalogue, 2018, client: Editora Arranha-Céus and ESAD Matosinhos

Much like *Coleção D*, these exhibitions draw much of their inspiration and materials from Jorge Silva's collection and share a similar purpose. These exhibitions stand out for their innovative approach, commitment to sustainability, and careful curation, presenting these works in a new and engaging way. By reinterpreting and adapting the displays for contemporary audiences, they highlight the enduring relevance of these illustrators' legacies, making them more accessible and appealing today. Furthermore, each exhibition is accompanied by a catalogue that functions as a comprehensive visual archive and an informative resource, providing historical context and biographical details on these individuals. This ensures that the showcased works remain easily accessible, again, to researchers, design professionals, and students while shedding new light on sometimes older yet significant contributions to the illustration field.

These two projects address a key issue in archival theory and preservation. As Livelton highlights based on Stielow theories on archives, archivists uphold an institution's mission by managing and safeguarding primary information of enduring value, such as important documents, manuscripts, and other delicate materials. Additionally, they play an essential role in ensuring that archival collections contribute to the development of documentary heritage, preserving historical records for future generations. Finally, archivists must continuously enhance their knowledge and professional practices, particularly as intermediaries between archival sources and users (Livelton, 2003, pp. 18–19).

As part of the design community, Jorge Silva and his studio have made notable contributions to preserving Portuguese design and illustration heritage. They do so by honouring and showcasing design works and the contributions of various individuals in a manner that is both engaging and accessible to enthusiasts, scholars, and the general public alike. This influence largely stems from the materials preserved in Silva's collection and his talent for transforming them into valuable resources while adapting to the ever-changing design landscape.

Based on the knowledge acquired during the internship and further investigation into the studio's projects and external sources, it is safe to conclude that archives are essential not only to the design community, but also to design practitioners and researchers. They are important not only for the proper preservation of materials but also as a source of inspiration for new works and as a means of honouring and safeguarding meaningful design achievements. By recognising the contributions of past projects and individuals, archives ensure that design heritage remains accessible and influential. For these reasons, this topic is highly valuable for this report.

03 Contextualization

The research topic, archives withing design practice and narrative construction, emerged through the exploration of Jorge Silva's and the studio's work, particularly in curating exhibitions and assembling collections centered on Portuguese design and illustration. It became evident that archives serve multiple purposes: as repositories of historical documentation, as sources of inspiration for contemporary design, and as instruments for honoring creative legacies.

Silva's practice underscores multiple active components/dual functions of archives, as preservers of cultural heritage, as triggers for creative exploration, and others, highlighting their significance in shaping contemporary design objects and in recognizing the contributions of Portuguese designers and illustrators. For a better comprehension, the following text characterizes the studio and it's activity.

03.1 Jorge Silva, the Studio, and his collection

Before establishing silvadesigners in 2001, Jorge Silva built a successful career working for various magazines and newspapers. He held the position of Art Director at "O Independente" and later at "Público". The decision to establish silvadesigners was primarily influenced by a project aimed at launching a new magazine, LX Metrópole (figure 6).



Figure 6 – Magazine LX metrópole covers

This magazine was created for Parque Expo, the organization responsible for managing the urban area developed for Expo 98 in Lisbon, as he explained during an interview (Jorge Silva Interview – Appendix 1). This project required a professional setup, prompting Silva to create his studio. With a small team, including trusted colleagues such as Marta Anjos and Lovina Valentim, the main focus was creating and maintaining periodicals, leading to a portfolio that eventually included eight publications. The studio's early success was rooted in Silva's expertise in editorial design, which he refined over his years of experience in the industry.

Jorge Silva curates a vast and diverse collection of Portuguese design, illustration, cartoons, periodicals (eg. Periodicals – O Independente, LX metrópole, A Paródia. Illustrators/Cartoonists/Designers – Laura Costa, José da Cama Leme, João Abel Manta...), and other forms of visual communication produced over the years. His collection is not simply a personal pastime or a secondary interest; it significantly contributes to informing and shaping the narratives within Silva's design work. His collection is a substantial archive of cultural and historical pieces, each reflecting an extremely respected and preserved part of Portuguese visual culture.

The collection influences Silva's design practice in subtle but profound ways. He does not impose the visual style of the collected works onto silvadesigners' projects. Instead, the collection serves as a point of reference, helping to anchor the studio's work within a broader cultural and historical narrative. Silva emphasized that the collection is a tool for understanding remembering and honouring past works, which allows his team to create designs that resonate on a deeper level with their audience (figure 7).

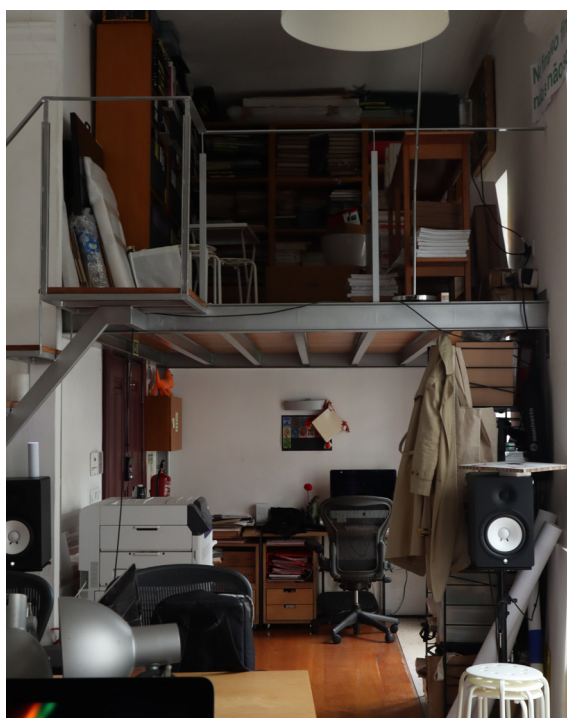


Figure 7 – Part of Jorge Silva's collection at silvadesigners studio in Lisbon

Moreover, Silva's collection has a didactic function within the studio. It helps educate and inspire younger designers who may not be as familiar with the rich history of Portuguese graphic design. Silva mentioned that the collection is often used as a teaching tool providing a tangible link to the past that can inspire innovation in contemporary projects. This process ensures that the work produced by silvadesigners is visually compelling and culturally and historically informed.

Despite the collection's significance, Silva is careful not to let it constrain his or his team's creative process. He stated, "In short, Marta, the Silva Library has been a valuable aid and, in a way, has led me and encouraged me to maintain this speed of production. But it is not exhausted" (Jorge Silva Interview – Appendix 1). This balance between reverence for the past and the pursuit of innovation is a defining characteristic of Silva's approach to design.

The significance of Silva's collection to the broader context of silvadesigners' work cannot be overstated. It highlights the studio's dedication to producing contextually aware and innovative work that inspires, educates, and preserves the past.

In conclusion, Jorge Silva's collection is more than just a repository of historical artefacts; it is a living, breathing element of his design practice. It informs the narratives he constructs, influences the studio's work in subtle yet significant ways, and ensures that silvadesigners' projects are aesthetically intriguing and culturally resonant. This collection is a testament to Silva's belief in the importance of understanding the past to create meaningful and impactful designs in the present but also personal conviction.

03.2 Studio Structure

Silvadesigners produces a wide range of work, including editorial design, branding, and various communication projects (figures 8, 9 and 10).

The studio continues to excel in editorial design, with a substantial part of its portfolio focused on creating visually appealing and meaningful publications.

As the studio evolved, it expanded its scope to include branding and communication projects for various clients. This expansion required the development of new methodologies and approaches to design, meaning more organization and better definition and delegation of functions that highlight each designers best abilities. Despite an initially anarchic approach to project management, the studio has cultivated a culture of relative bene-

volence towards clients and a willingness to adapt and respond to their needs. This client-centric approach has been integral to the studio's success and growth.



Figure 8 – Magazine *Portico* for Vanguard



Figure 9 – Event *O Gosto dos Outros* for Fundação Calouste Gulbenkian



Figure 10 – Exhibition *Para o Boneco* at Bairro do Grilo

03.3 Relevance

Silvadesigners' relevance in the design industry is multifaceted. Firstly, the studio's contributions to editorial design have set a benchmark for quality and innovation. Jorge Silva's work, particularly his ability to blend editorial intelligence with graphic design, has influenced numerous designers and set standards within the industry, proven by the multiple awards attributed by CCP, Meios e Publicidade, The Society for News Design and others (figure 11).



Figure 11 – Awards on the shelf

Moreover, the studio's flexibility and adaptability have allowed it to remain pertinent in a dynamic field. Silvadesigners can effectively respond to contemporary trends and client demands by not adhering to a singular stylistic identity. This adaptability is reflected in the studio's diverse portfolio, which includes periodicals, branding and communication projects that require a nuanced understanding of client needs and market conditions.

Jorge Silva's philosophy and methodology also contribute to the studio's relevance. His approach to design, characterized by humility, a willingness to embrace accidents and errors, and a focus on continuous learning, has created a studio culture that values innovation and resilience. This mindset is particularly relevant in today's fast-paced and ever-changing design landscape.

The studio's work environment, too, underscores its relevance. Silvadesigners operates as a collaborative space where ideas are exchanged freely, and team members are encouraged to bring their unique perspectives and different approaches to the same projects. This inclusive and dynamic atmosphere fosters creativity and ensures the studio's output remains fresh and impactful.

Under Jorge Silva's leadership, silvadesigners has become a significant player in the design industry. The studio's history, body of work, and adaptive and innovative approach to design underscore its ongoing relevance and influence. Silva's collection and personal philosophy inspire and guide the studio, ensuring it remains at the forefront of the Portuguese graphic design and communication landscape.

List with some awards

CCP

Ouro – 2016, Ilustração Museu da Eletricidade
<https://www.clubedacriatividade.pt/detail-premio/nLFui-fil5G92l/>

Prata – 2023, C. DESIGN EDITORIAL, Quase Todo o Bordallo
https://www.clubedacriatividade.pt/detail-premio/entry_121533/

Portico – C. DESIGN EDITORIAL. Publicação Periódica – Bronze em 2023, https://www.clubedacriatividade.pt/detail-premio/entry_121570/, 2024 https://www.clubedacriatividade.pt/detail-premio/entry_137671/
 Prata em 2022, https://www.clubedacriatividade.pt/detail-premio/entry_111402/

Meios e Publicidade

Prata – PUBLICAÇÃO INSTITUCIONAL | EMPRESARIAL – folha em branco – para CCP – 2024
<https://backoffice.meiosepublicidade.pt/app/uploads/2024/07/Vencedores.pdf>

Prémio – Quase Todo o Bordallo: Obra Gráfica Silvadesigners Arranha-Céus, 2023
<https://www.meiosepublicidade.pt/wp-content/uploads/2023/06/vencedores.pdf>

Edição LER booktailors

Melhor Design de Capa — Coleção
 Coleção D, Jorge Silva/Silvadesigners, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012
<https://premiosdeedicao.blogs.sapo.pt/36496.html>



04 The Internship

This chapter presents an overview of the work methodology observed at the studio and the adaptation process throughout the internship. It includes a description of the physical and digital workspaces, the team structure, the management of new projects, and the communication channels. The various project types handled are addressed, along with the budgeting and iteration phases and the finalisation and archiving procedures. Particular attention is given to the adaptation process, including initial integration into the team, project engagement, development of relevant skills, time management strategies, and client interactions, reflecting the progression and knowledge acquired during this period.

04.1 The Space

The studio is located in the centre of Lisbon (figure 12), and the internship took place entirely on-site.

As a first professional experience, working alongside more experienced designers and observing their approach to project briefs proved to be highly enriching. There were opportunities to review printing proofs, engage with representatives from paper companies introducing the latest catalogues, and, most significantly, observe direct interactions with clients. These meetings offered valuable insight into client concerns and effective methods for presenting project approaches. Jorge Silva strongly emphasises in-person collaboration: “I want to believe that good ideas, or that ideas are not created in a vacuum, not in silent solitude, but above all in dialogue, in discussion” (Jorge Silva Interview – Appendix 1).

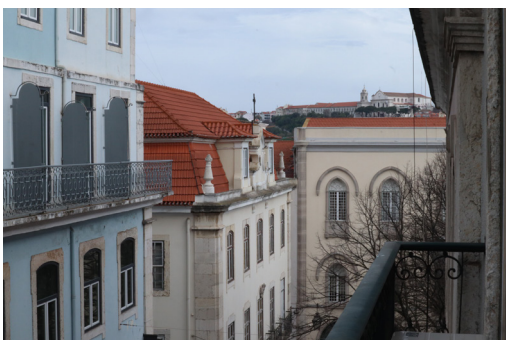


Figure 12 – View from the studio's window

The physical workspace also functions as a living archive. Nearly every wall is covered from floor to ceiling with shelves containing books, design objects from Jorge Silva's collection, and works produced by silvadesigners. "Physical presence, the occupation of physical space, is fundamental to me. [...] I do not conceive of design, especially collaborative design, which involves several specialties [...] it does not seem reasonable or possible to do this in teleworking or remotely." The environment is rich with inspiration, featuring pieces ranging from the 1800s to contemporary design items. In addition, there is a frequent rotation of materials from Jorge Silva's personal library, located just a few minutes from the studio.

Alongside the physical archive, access was also provided to a digital archive on Dropbox. Maintaining both physical and digital systems is essential not only to address space limitations but also to serve as a backup and a valuable resource for future projects. Jorge Silva highlights the significance of this dual structure: "Almanak had, and still has, a mission, which is to map the history of Portuguese illustration in little pieces in different places, it's a puzzle [...] the Almanak is a kind of archive and warm-up or training to create a history of Portuguese illustration." (Jorge Silva Interview – Appendix 1).

04.2 Studio's Work Methodology

04.2.1 Team Structure

The studio has seven members: six designers, the creative director and CEO Jorge Silva, and a secretary. Four team members work on-site at the studio, while the remaining three work remotely (see table 1).

Name	Role/Position	Years in silvadesigners
Jorge Silva	CEO/Art Director/ Designer	2001 (Founder)
Rui Belo	Senior Designer	2004
Rosário Veiga (Sari)	Production Assistant/ Manager	2005
Rita Mendes	Designer	2010
Andreia Almeida	Editorial Designer	2021

Table 1 – List of members and collaborators of the organizational structure of silvadesigners

All recent work is synchronized online through a file sharing system – stored on Dropbox servers. This setup allows files to be available offline and online when convenient, optimising computer storage space. Each folder is accessible to every team member, facilitating easy folder sharing and assignment collaboration through folder synchronisation. Works available on Dropbox can also be shared with clients through links, only allowing the client to see what the folder linked holds.

The collaborative environment (figure 13) fosters creativity and ensures that each project benefits from various skills and viewpoints. The studio's ability to integrate different design disciplines and methodologies has resulted in a rich and varied portfolio that continues to grow.

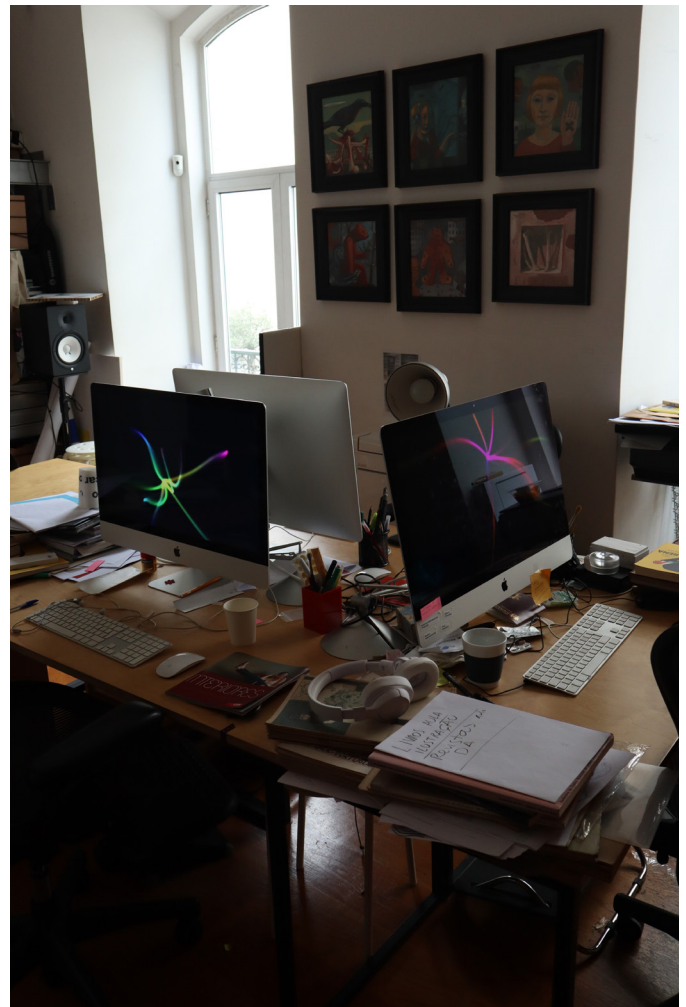
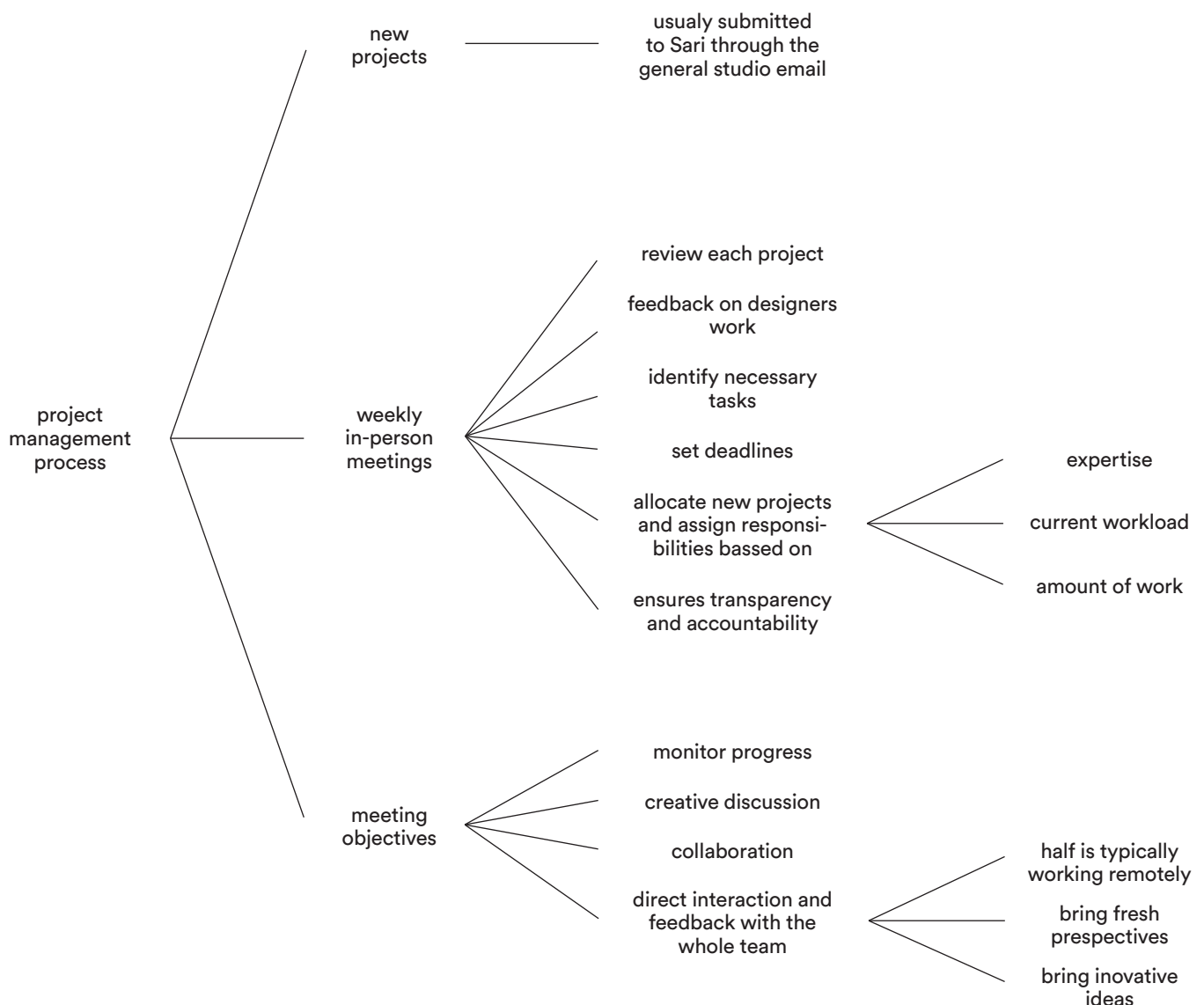


Figure 13 – Studio layout, Jorge Silva sits at the far-right middle position of the shared tables, to his left sits Andreia Almeida, while I (Marta Silva) sit to his right, directly across from Andreia. Sari's table is positioned separately, near the door

04.2.2 New Projects And Review Process

New projects are typically first submitted to Sari, the manager, through the general studio's email. During our weekly in-person meetings, we carefully review each project, examining the work of each designer individually by project. In this process, we identify the necessary tasks, set deadlines, and assign responsibilities accordingly. Furthermore, we allocate new projects, ensuring that each team member is assigned tasks that align with their expertise and current workload. This systematic approach guarantees transparency and accountability in our project management process.

These weekly meetings serve a critical role in monitoring and understanding the progress of each project. They also provide a valuable space for creative discussion and collaboration. The opportunity for direct interaction with designers, who typically work remotely, during these meetings is particularly beneficial. It brings fresh perspectives and innovative ideas to the table, which might not have been possible had they been involved from the project's beginning.



04.2.3 Communication Channels

The primary form of communication within our team is through Slack, an online collaboration platform. Slack is a space where all team members can participate in a general group chat intended for technical difficulties, general questions, team-wide announcements, and important information, facilitating broad communication and ensuring everyone remains informed. Additionally, the platform supports the creation of smaller, task-specific workgroups, enabling focused discussions and project management. Slack also facilitates the sharing of simple files and images, enhancing efficiency and reducing delays. When textual communication proves insufficient, we typically resort to phone calls for more detailed discussions. This multimodal communication strategy ensures clearness, promotes efficient information exchange, and maintains the cohesion and responsiveness of our team.

04.2.4 Client Engagement and Project Categories

I would classify the projects that reach to studio into three distinct categories: those initiated by new clients, projects originating from competitive briefs, and longstanding contracts for collections or specific clients. Each category needs a unique starting methodology, converging at a later stage in the iterative process.

But, given the honourable reputation of the studio characterized by over two decades of consistently innovative projects, the majority of the proposals are requested (by clients and presented) through client pitches.

04.2.5 New Clients

When engaging with new clients, the approach typically begins with initial content via email, where the client explains briefly the project they want us to do following a meeting invitation. Before the meeting, research is conducted to learn relevant details about the client, ensuring a foundational understanding of their position and preferences. Subsequently, the project is assigned to the most suitable designer based on all the acquired information. During the meeting, the client describes the project in more detail and this is when the team, if needed, asks for a more detailed brief of the project with guidelines, deliverables and deadlines.

04.2.6 Competitive Briefs

Projects heeding from competitive pitches demand a more proactive approach to stand out amidst a field of contenders. The methodology here entails a rigorous analysis of the competition brief, identifying key requirements and constraints. Following this

during the weekly meeting we either have a group brainstorming session with all members or define a smaller workgroup to generate a concept and develop innovative solutions that will impress the client while showcasing our studio's creative abilities.

04.2.7 Long-Standing Contracts

Projects from long-standing contracts or collaborations are characterized by a deeper understanding of the client's preferences and established working dynamics. Our methodology prioritizes continuity and refinement, leveraging our existing knowledge base and past experiences to facilitate project initiation. We focus on optimizing processes and delivering consistent, high-quality results, with regular communication with the client to verify evolving needs and priorities. This allows us to adapt our approach while upholding the standards set by the ongoing partnership.

04.2.8 Budgeting and Iteration

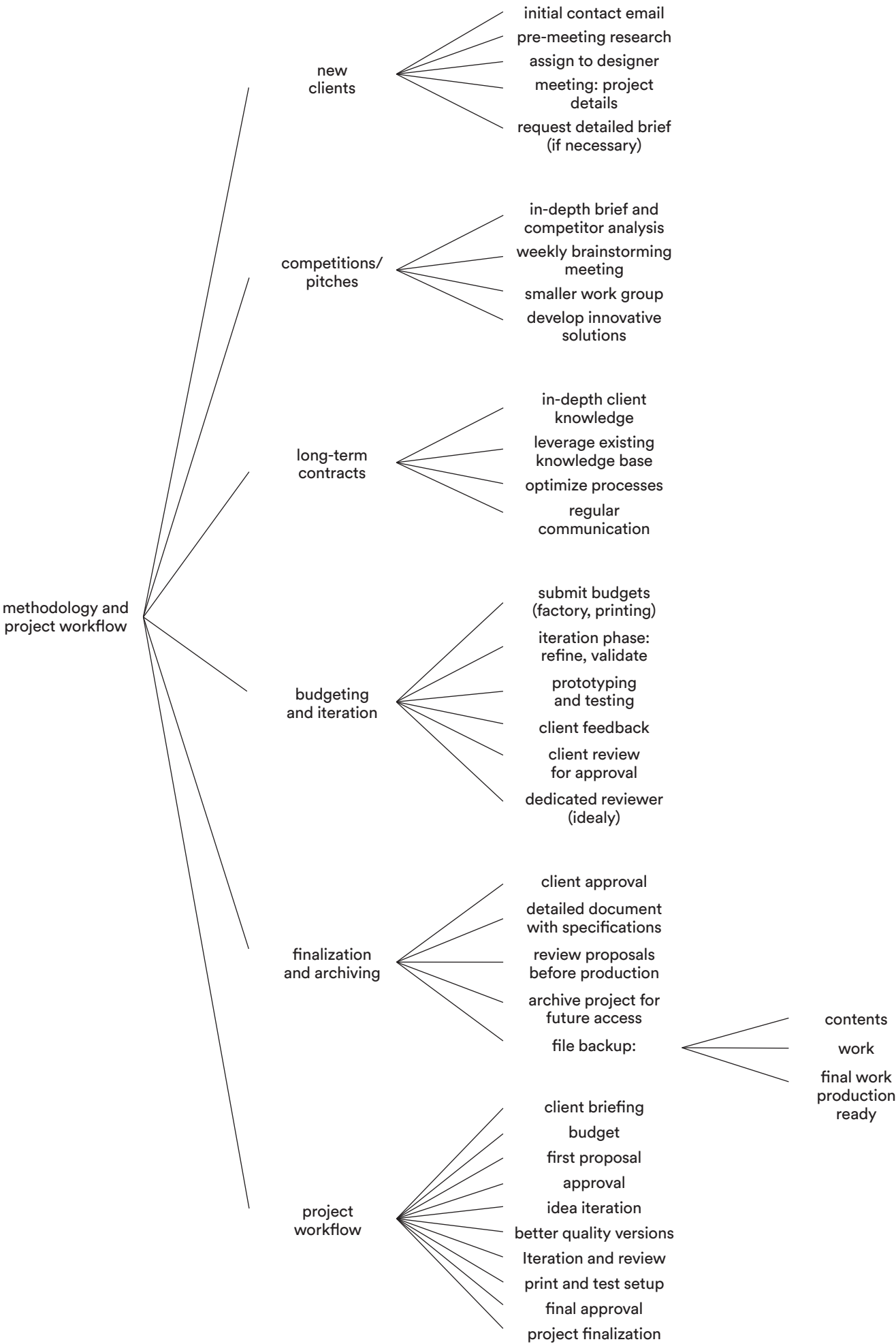
In the second phase, after confirming the brief and developing an idea, we submit our work budget, including the cost of manufacture, printers and other equipment. Regardless of the initial approach used in each category, all projects ultimately come together during the iteration phase. This crucial stage involves iterative refinement, where concepts are further developed, refined, and validated through prototyping, testing, and client feedback.

On the project workflow, it is usual for the client to review the work for approval. However, in certain instances, it is agreed to involve a dedicated reviewer before proceeding to production. When necessary, a portion of the budget is set aside for this specific purpose.

04.2.9 Finalization and Archiving

After receiving approval from the client, we provide a detailed document outlining specifications in colour schemes, materials, and other relevant details for sampling. This proactive approach allows us to review and revise the proposal as needed, preventing potential discrepancies or unsatisfactory results before the final document goes into production.

When a project is finalized, it is customary to archive it in a manner that allows easy access by any team member if there is a need for a revisit in the future. Typically, folders are organized into three subcategories, which may vary in labelling due to individual preferences for organization. These subcategories generally include contents, work, and final art for production, ensuring a cohesive and accessible archive structure.



04.3 Personal Adaptation and Development

04.3.1 Initial Integration and Project Engagement

On the first day of my internship, I had the opportunity to meet the entire team during a weekly meeting. This meeting was particularly beneficial because it allowed me to meet everyone face-to-face, including the three designers who usually work remotely. Being integrated during this meeting also provided me with insights into the projects that were in development at that time. This initial orientation not only helped me get to know my colleagues but also gave me a better understanding of silvadesigners' unique work methodology.

04.3.2 First Project

The first project I was assigned to was a pro bono photobook for the photographer Pedro Narra.

It was a moderately straightforward editorial project documenting a journey through his photographs. Initially, I wasn't the primary point of contact with the client. Andrea, a more experienced designer, handled the email correspondence regarding any queries or uncertainties I had about the project. However, as I became more familiar with the project, I eventually had the opportunity, under her and Jorge Silva's guidance, to conduct a meeting with the client. The successful outcome of the meeting demonstrated my ability to effectively communicate my work to clients while also beginning to show my capacity for increased autonomy. My involvement with other projects progressively expanded as I demonstrated more of my skills and my effort to do well.

04.3.3 Team Dynamics and Skill Development

Getting along with my colleagues was effortless from the start. They all showed a genuine willingness to assist and teach me whenever necessary, promoting an environment where I felt encouraged to ask questions and actively engage with the team.

Due to my dedication and hard work, I began to receive more challenging and complex projects that required a higher level of creativity, skill and autonomy. Additionally, I was able to assist other team members with urgent tasks, demonstrating that they could rely on me for support.

04.3.4 Time Management and Reflective Analysis

Throughout my internship, I found it necessary to adjust my schedule based on the priority of tasks given for each week. We discussed task assignments and their respective priorities during the weekly meeting, allowing me to have a clear understanding of my responsibilities for the remainder of the week. However, unexpected tasks occasionally emerged, requiring me to adapt and manage my time effectively to ensure all tasks were completed.

To guarantee that all projects and proposals were completed within the agreed-upon time frame, we adopted a collaborative approach. Regardless of which designer was leading a project, any team member who required assistance would receive support from the designer with the most availability.

Managing multiple projects presents both opportunities and challenges in time management. Such an approach promotes adaptability and strategic planning skills. Navigating changing priorities and deadlines across various tasks required careful organization and prioritization. I had to consider multiple variables, including the level of complexity—whether a project demands extensive critical thinking—the urgency of deadlines, prioritizing tasks with the closest deadlines, and the collaborative aspect of projects, discerning whether they are individual or team-based efforts. Thus, my time management strategy involved scheduling tasks by evaluating their relative importance and allocating time accordingly, ensuring that projects received the attention they deserved based on their specific requirements and deadlines.

While working on these projects, I also had to allocate time to reflect on what I had learned. This reflection helped me create useful summaries with insights and experiences that would later contribute to the writing phase of my internship report.

I adopted a time management strategy consisting of a weekly logbook, which comprehensively documented tasks, projects, insights, and learnings. This diary served both as an organizational tool and as a reflective journal.

Each weekly entry began with a prioritized list of projects. The projects were ordered by their level of importance, determined by either the necessity for more creative or critical thinking or by the proximity of their deadlines. This prioritization ensured that the most demanding or urgent tasks received attention first, thus optimizing my time.

The journal incorporated four other sections dedicated to a reflective analysis of my performance. These sections served as a substantial documentary resource to facilitate the following composition of my report.

In addition to my journal and to optimize my time during the internship and subsequent report-writing phase, I maintained a well-organized work email system, which involved implementing an archiving system with three main folders: ongoing projects, finalized projects, and others. Within the ongoing folder, I further categorized subfolders for specific projects. After completion, projects were transferred to the “finalized” folder, while the remaining folder archived other items like individual email invitations and smaller project contributions.

Using this resource facilitated my information-gathering process for critical project details. It also served as a helpful reference for recalling project developments, client feedback, and iterations.

04.3.5 Personal Development and Mentorship

Throughout my internship, I experienced substantial personal development due to the constructive feedback and support from more experienced colleagues and mentors. The small studio setting enabled me to interact with every team member on different projects, creating a collaborative and encouraging atmosphere. This environment facilitated the sharing of knowledge and the improvement of my abilities.

Since this was my first experience as a graphic designer in a professional setting, I was fortunate to receive valuable mentorship from experienced designers at the studio. They guided me through the ins and outs of the industry, from learning about project production to mastering digital tools within the Adobe Suite. Their expertise was crucial in my development as a designer.

04.3.6 Industry Insights and Client Communication

I also gained a deeper understanding of the production process for editorial materials, covering everything from concept development to the final printing phase. My hands-on experience has helped me refine my skills in digital production as well as in physical aspects such as selecting colours, papers, and other materials for editorial pieces.

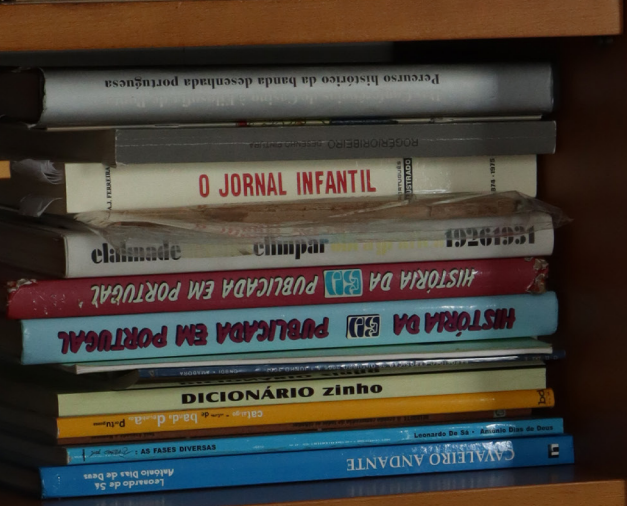
My communication skills have also improved through engaging with clients via emails and meetings. These interactions often involved clarifying design choices and project concepts. I closely observed the approach taken by my mentor, Jorge Silva, and other team members during these situations, learning through emulation. This observational learning process allowed me to learn and refine my communication style, and it also helped me to effectively convey design concepts to clients using precise and articulate language.

04.3.7 Client Feedback And Project Outcomes

The design process is significantly affected by the client's feedback. Effective navigation of client dynamics involves understanding their preferences and persuading them to align with design choices that optimize project outcomes, requiring negotiation, mediation, and strategic communication.

Central to any project process is the acknowledgement and incorporation of diverse client perspectives and preferences, which significantly influence the development of the design. I encountered the challenge of integrating various viewpoints into the design concept, sometimes needing a delicate balance between meeting the client's needs and upholding the integrity of the design. This is where effective communication skills enabled me to clearly articulate the benefits of the proposed design while carefully addressing client concerns.

Practical and effective communication with editors, print shops, and carriers is also crucial to ensure the optimal production of the graphic object. By maintaining clear and consistent dialogue with these stakeholders, we can guarantee that the final product meets the highest standards, thus ensuring mutual satisfaction from our team and the client.



05 Case Studies

During my internship at silvadesigners, I worked on more than 40 projects (these projects were developed not only during the 5 month curricular internship but also as part of a nine month professional internship conducted right after, see List of projects – Appendix 2). In order to conduct a thorough analysis of the more practical aspect of my internship, I focused on three projects that I mainly managed myself and that closely aligned with my research interests.

By examining these three case studies, I aim to investigate how silvadesigners and their distinctive methodology intersect with the broader topic of archives and narrative construction. Each project demonstrates different approaches to developing, utilizing, and presenting archives.

In each of the following case studies, archives serve as both material and conceptual anchors, shaping the design process and deepening the projects' emotional, cultural, and narrative dimensions. In *Le Scorpion et Le Crabe du Désert*, the archive is a personal one, photographs selected for their emotional weight transforming the book into a vessel of memory and intimacy. In *Geração de 70*, archival material becomes curatorial, integrating Jorge Silva's extensive visual archive to enrich and authenticate a dense reference work while raising ethical and practical questions about preservation. Finally, in *Tomemos, Então, Nós, Cidadãos Comuns*, archives become civic tools, the photographic and textual archives are combined within an exhibition space to provoke reflection and collective memory, illustrating how archives can engage the public in deeper social dialogues. Across all cases, archives are not static repositories but active, evolving elements that inform design and meaning.

I also seek to gain a deeper understanding of how the relationship between archives and narrative construction can impact and enhance storytelling. Exploring these projects can give us insight into the transformative potential of archives in narrative development and how silvadesigners' approach can introduce new perspectives and techniques into storytelling and archives in editorial projects.

I will structure this analysis by first providing an overview of each project. Following the project overviews, I will discuss how each project connects to the topic of archives, highlighting the specific methods and strategies used to leverage archival material. Finally,

I will examine how this connection contributes to or influences storytelling. This structured approach will allow for a comprehensive understanding of the interplay between archives and narrative construction within the context of silvadesigners' work.

05.1 Case Study 1: Le Scorpion Et Le Crab Du Desert

“Le Scorpion et Le Crab du Désert” is a photo book documenting the journey of a father and daughter through Marrakesh. The project was initiated as a collaborative gesture between the studio and Pedro Narra, a renowned photographer with whom the studio had previously worked. Unlike commercial editorial or photographic publications, this book was conceived as a profoundly personal object, a sentimental gift from Pedro to his daughter. Consequently, its design transcended the boundaries of traditional photo book publishing, functioning not only as a record of a journey but as an archive for memory and emotional connection.

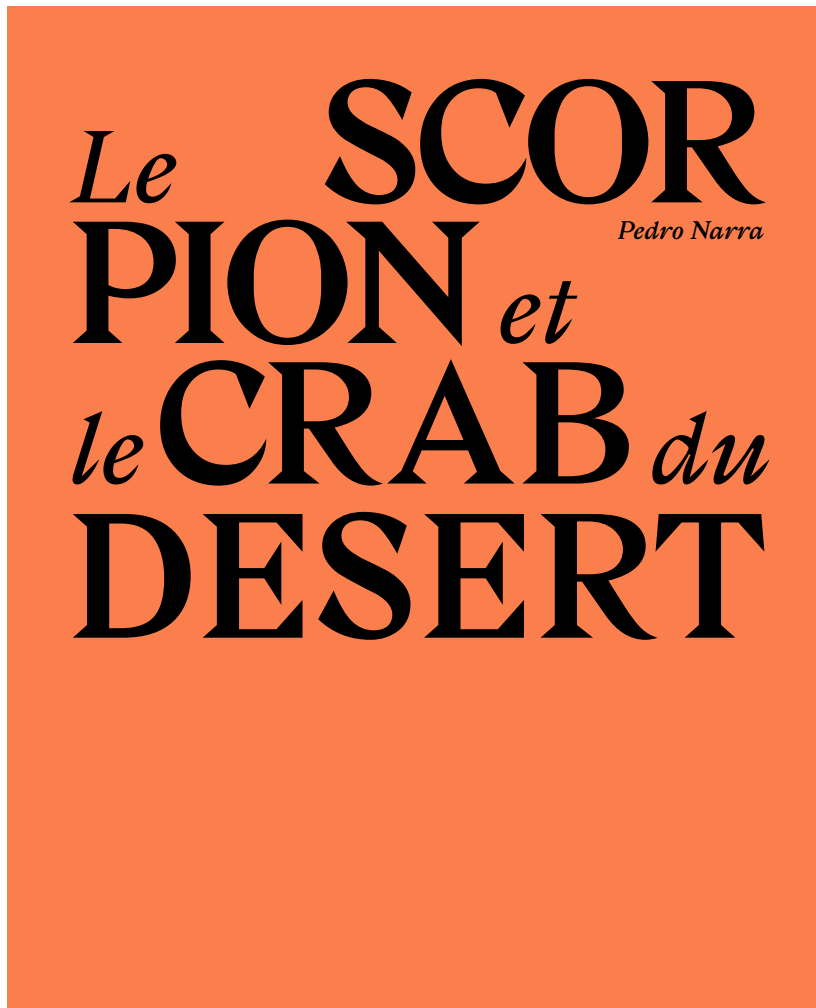


Figure 14 – Cover for *Le Scorpion et le Crab du Desert*

Because of its intimate nature, the design process was shaped by a strong awareness of the book's emotional value. It was essential to approach this project not simply as a professional assignment but as a task requiring empathy and sensitivity. The aim was to preserve the sincerity of the memories while maintaining a coherent and carefully curated visual and narrative structure. This dual purpose, to archive and to evoke, informed every stage of the book's development.

The selection of photographs was a foundational stage in the process. The criteria for inclusion went beyond technical quality and aesthetic appeal. Instead, photographs were evaluated based on their emotional resonance, uniqueness, and narrative contribution to the overall experience. Images that were too repetitive or lacked personal significance were excluded. This process was conducted closely with Pedro to ensure that the final sequence reflected his emotional attachment to the journey rather than just a visual summary of events. Since the book was not intended for commercial distribution, the freedom to prioritize intimate, personal content over conventionally impactful images allowed for a more authentic portrayal of the experience.

The book's chronological organization was agreed upon as the most coherent structure. The narrative begins with their departure from Lisbon, continues with the border crossing to North Africa via ferry, and unfolds through the various locations visited within Marrakesh. This linear progression grounds the viewer within the physical journey and mirrors the emotional unfolding of the shared experience between father and daughter.

Determining the book's format required special consideration. The decision was to avoid standard hardback or luxury finishes often associated with commercial photography books. Instead, a softcover format was chosen to maintain a sense of informality and intimacy. The scale of the book was also designed to be manageable and accessible, reinforcing its purpose as a cherished personal object rather than a display item. The cost was another factor. Given the book's non-commercial nature, keeping production affordable without compromising aesthetic and material quality was important. The goal was to design something durable, tactile, and emotionally rich, a keepsake that could be revisited over time.

The visual narrative was supported with subtle textual elements, dates and locations to provide additional context without overwhelming the visual storytelling. These small additions helped to anchor the images within time and place, reinforcing the book's archival function. However, textual content remained minimal, allowing the photographs and their emotional resonance to remain the focal point.

Throughout the process, empathy played a central role. Understanding the project's significance for Pedro and his daughter required stepping beyond the traditional designer role. The studio environment and internship experience emphasized the human side of design work, encouraging a more reflective approach to how objects, especially archival ones, can hold and transmit meaning. The project demonstrated how design is about visual solutions and interpreting and protecting the emotional weight that objects can carry for their users.

The design respected this by organizing the photographs with intention and care, ensuring that the memories were preserved in form and feeling (figure 15).

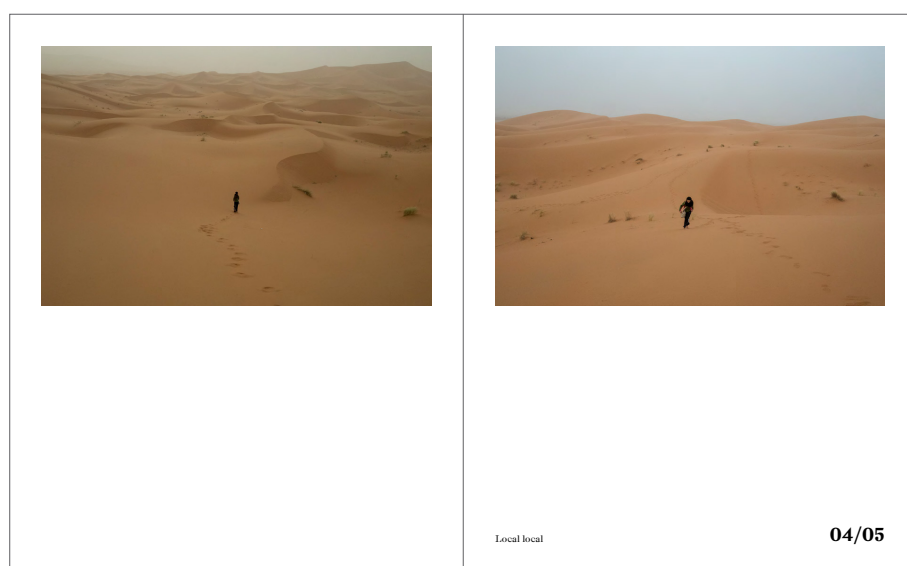


Figure 15 – Pages from the inside of the book

As a professional photographer, Pedro approaches his work with careful intention, and his images are already thoughtfully composed and edited. For this reason, minimal post-editing was required, allowing the design to maintain the integrity of his original vision. Respecting the artistic intent behind each photograph was important to reinforce the emotional authenticity of the final book.

In this context, the photo book functioned as an archive, not in the institutional or bureaucratic sense, but as a personal memory holder. When approached thoughtfully, archives can serve as holders of lived experience, enabling individuals to revisit, reflect upon, and reconnect with the past. Created with emotional awareness, they transcend their role as mere containers of information and become dynamic tools for remembering and feeling. In the case of Pedro Narra, the archive was not a static collection, but a fully constructed object of emotional significance. Moreover, by conveying these emotions and the human dimensions of interpersonal connection, such archives have the potential to promote empathy and contribute to the development of a more compassionate and socially aware connection between object and user.

This project supported the idea that archives must be designed to be used, engaged with, consulted, and emotionally processed. A memory archive that remains closed or inaccessible risks losing its purpose. As such, accessibility, emotional clarity, and physical durability were central to the final object. The softcover, portable format and emotionally resonant image selection reinforced this vision, ensuring the archive invited interaction rather than detachment.

In parallel, the project revealed the importance of balancing functional design with emotional sensitivity. Designing with empathy and acknowledging the personal significance of objects proved essential in shaping more thoughtful and human-centered outcomes. *Le Scorpion et Le Crab du Désert* illustrated how archives can function not just as containers of memory, but as tools for connection, reflection, and care. In this way, the project became more than a photobook, it became a meaningful exploration of how design can preserve lived experiences and sustain emotional continuity over time.

Unfortunately, due to scheduling constraints on the client's end, the book was not published during the course of the internship, and its completion timeline remains uncertain.

05.2 Case Study 2: Geração de 70 (Dictionary)

Due to its technical and content-heavy nature, the Geração de 70 project presented a distinct and layered set of challenges. As a dictionary with over 800 pages, the project demanded a meticulous balance between visual clarity, structural logic, and functional efficiency. Its design process centres on creating a system capable of handling vast amounts of information without compromising readability or user experience. A modular layout, a strong typographic hierarchy, and precise navigation strategies were at the core of this effort (figure 16).

The dictionary's scale required a thoughtful design system and a workflow that allowed for continuous editing, correction, and updating. The project had to remain flexible and collaborative, with many contributors, references, and images. A file management protocol was implemented, whereby a new version of the main InDesign file would be created each time changes were submitted. This strategy ensured there was always a backup to return to in the event of software errors or file corruption. Despite this, software limitations imposed several hurdles. The initial plan was to automate page headers using InDesign's running header function, allowing each page to display the correct entry at the top. However, the file's weight caused frequent crashes, making the automated system unfeasible. An attempt was made to divide the dictionary into smaller books to reduce file size and allow for smoother editing. Yet, this approach proved difficult to manage in a collaborative context, as multiple contributors were working simultaneously, leading to a significantly higher risk of error. Instead of managing one or two central files, the team had to coordinate across more than ten versions, making the process fragmented and highly prone to mistakes. As a result, every header had to be manually input and verified, requiring multiple rounds of proof-reading and correction.

Typography became a guiding tool to help manage the structure. Styles were carefully created and used for different textual elements, such as entries, definitions, references, etc.. (figure 17) enabling visual rhythm and navigability. Images were anchored to text frames to ensure that when edits were added to the dictionary entries, visual elements would remain correctly positioned and associated with their respective entries.

One of the most meaningful aspects of this project was the incorporation of Jorge Silva's extensive personal archive, which included books, illustrations, and photographs. These archival materials became more than decorative assets. They functioned as extensions of the content, deepening the narrative and lending cultural and historical weight to the work. However, integrating archival materials requires more than aesthetic judgment. Due to age, for-

mat, or damage, many of the photographs lacked the resolution necessary for high-quality printing, and this presented a delicate balance, maintaining fidelity to the original material while ensuring a polished final product. In cases where images appear pixelated or heavily blotched, restoration was attempted minimally and respectfully. Often, alternative images from Jorge Silva’s expansive archive allowed for flexibility in the image selection process.



Figure 16 – Pages from inside the dictionary

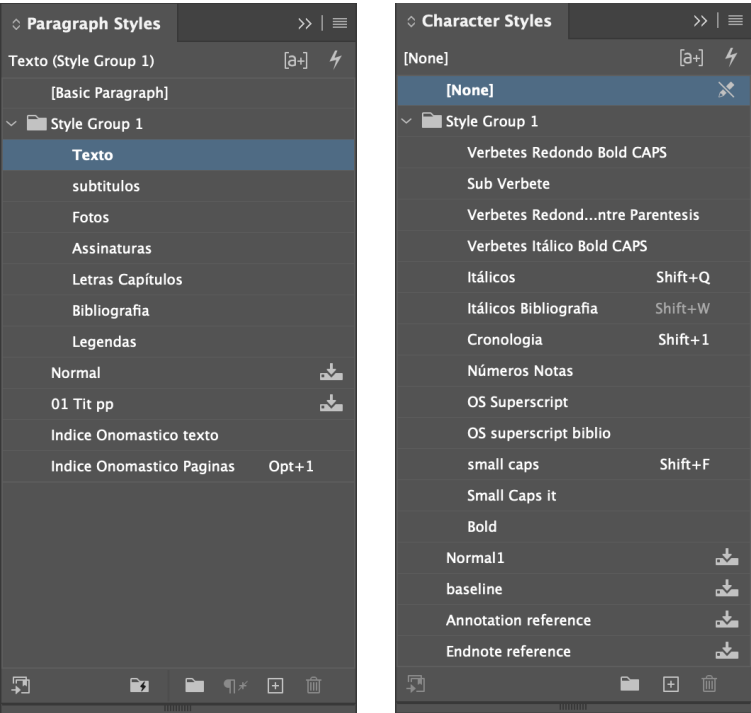


Figure 17 – Diferent paragraph and character styles used on InDesign

This phase of the project emphasised how archival design work is inherently curatorial. Choosing what to show, how to show, and contextualising it demands a deep understanding of the content and respect for its origins. The dictionary transformed from a functional reference document into a visual and cultural object. It served as a platform to celebrate and preserve memory while offering an engaging, accessible experience for readers.

Designing with archives also brought forward critical ethical considerations. Historical materials must be treated with care to ensure they remain readable and functional within contemporary contexts, without compromising their authenticity. The designer (in this case me, during the internship) plays a crucial role in this process, not merely as a visual communicator, but as a mediator between past and present, shaping experiences that honour historical integrity while meeting present-day needs. Adaptation, when done with sensitivity and respect for the original intent, allows archival content to be reframed in meaningful ways, making it accessible and relevant to new audiences.

Ultimately, this project reflected on the value of archives and their preservation. Archives are not static; they are dynamic memory containers capable of being reinterpreted and revitalized through design. In this case, had the images provided been more carefully stored and appropriately archived, it would not have been necessary to rely on Jorge Silva's collection. While his archive was vast and well-preserved, incorporating it into the project introduced additional complexities. The process required extensive research to find suitable replacements, high-resolution scanning, careful editing, attention to copyright concerns, and final approval from the client, all of which significantly prolonged the design timeline and was not accounted for on the budget.

It is important to note that this project extended beyond the timeframe of the curricular internship. Although I could continue and complete it during a subsequent professional internship, the final version has not yet been printed. Still, the experience offered invaluable insight into how archives can serve as content and concepts and how design can act as a tool for preservation, storytelling, and cultural continuity.

05.3 Case Study 3: Tomemos, Então, Nós, Cidadãos Comuns, a Palavra e a Iniciativa

The third and final case study focused on developing an exhibition marking the 25th anniversary of José Saramago's Nobel Prize in Literature. Titled “Tomemos, Então, Nós, Cidadãos Comuns”, a Palavra e a Iniciativa, the project served as a cultural and historical commemoration, merging two distinct archival sources: a photographic archive by photographer Gervasio Sánchez and the Declaration of Human Duties written by Saramago. This exhibition exemplified how archives can transcend traditional preservation functions to play a role in memory-making, public engagement, and collective reflection (figure 18).

As a design studio with a reputation for producing exhibitions celebrating and preserving the best Portuguese design and illustration, this project aligned with Jorge Silva's use of historical material to commemorate and revitalize it. In this context, archives functioned not as mere repositories but as active instruments for storytelling and civic engagement.

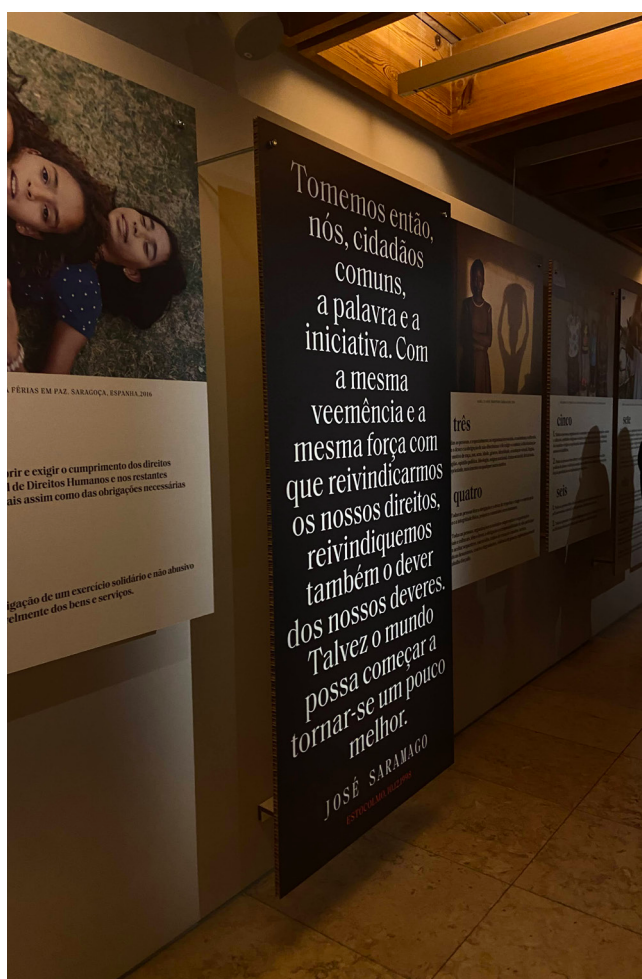


Figure 18 – Openeing of the exhibition

Designing a narrative for an exhibition involves a fundamentally different methodology than creating a publication. Rather than presenting a linear storyline read from beginning to end, an exhibition must deliver its message spatially. Visitors physically navigate the exhibition, and the narrative must unfold through their movement. This requires designers to consider pacing, hierarchy, space, and interaction factors. The layout, object positioning, lighting, and even the negative space between exhibits become part of the story.

In this case, the central challenge lay in merging two distinct archival narratives, visual and textual, into a cohesive exhibition experience that preserved the individual integrity of each component while constructing a powerful, unified message. The photographic archive presented portraits of individuals from economically disadvantaged communities captured over the years by the photographer during visits to more deprived areas. In parallel, José Saramago's Declaration of Human Duties served as a philosophical and ethical framework, inviting viewers to reflect on civic responsibility, human dignity, and collective accountability. Together, these materials converged to examine the role of the citizen within society, creating a layered and immersive experience that encouraged critical reflection on one's place within a broader social narrative.

Each exhibition element was carefully designed to support this form of spatial storytelling. Held at the Museu Casa da Moeda, a site of national historical significance, the exhibition had to navigate architectural and logistical constraints. Certain pathways were restricted due to the layout and functional features of the building, requiring a thoughtful approach to the movement of visitors and the positioning of materials. In response, the photographic portraits were mounted at the top of each display panel, asserting visual primacy and ensuring that confrontation with the human subject was the initial point of contact. These images were followed by typographic excerpts from the Declaration, positioned above eye level for a comfortable reading experience. This deliberate hierarchy established a dynamic dialogue between image and text, guiding visitors through an interpretative process that moved between emotional engagement and intellectual reflection.

Considerable attention was paid to the pacing and readability of the exhibition. The Declaration was divided across multiple panels to avoid overwhelming the viewer, allowing visitors to absorb the content progressively. The panels themselves were designed at varying heights and mounted 20 cm away from the wall using visible screws, introducing a sense of depth and rhythm (figure 19).

Repeating sustainable practices established in previous exhibitions by Jorge Silva, the panels were made from 16 mm thick cardboard. This environmentally conscious material choice reinforced the studio's commitment to ecological responsibility and created an infringing juxtaposition with the architecture of the space.

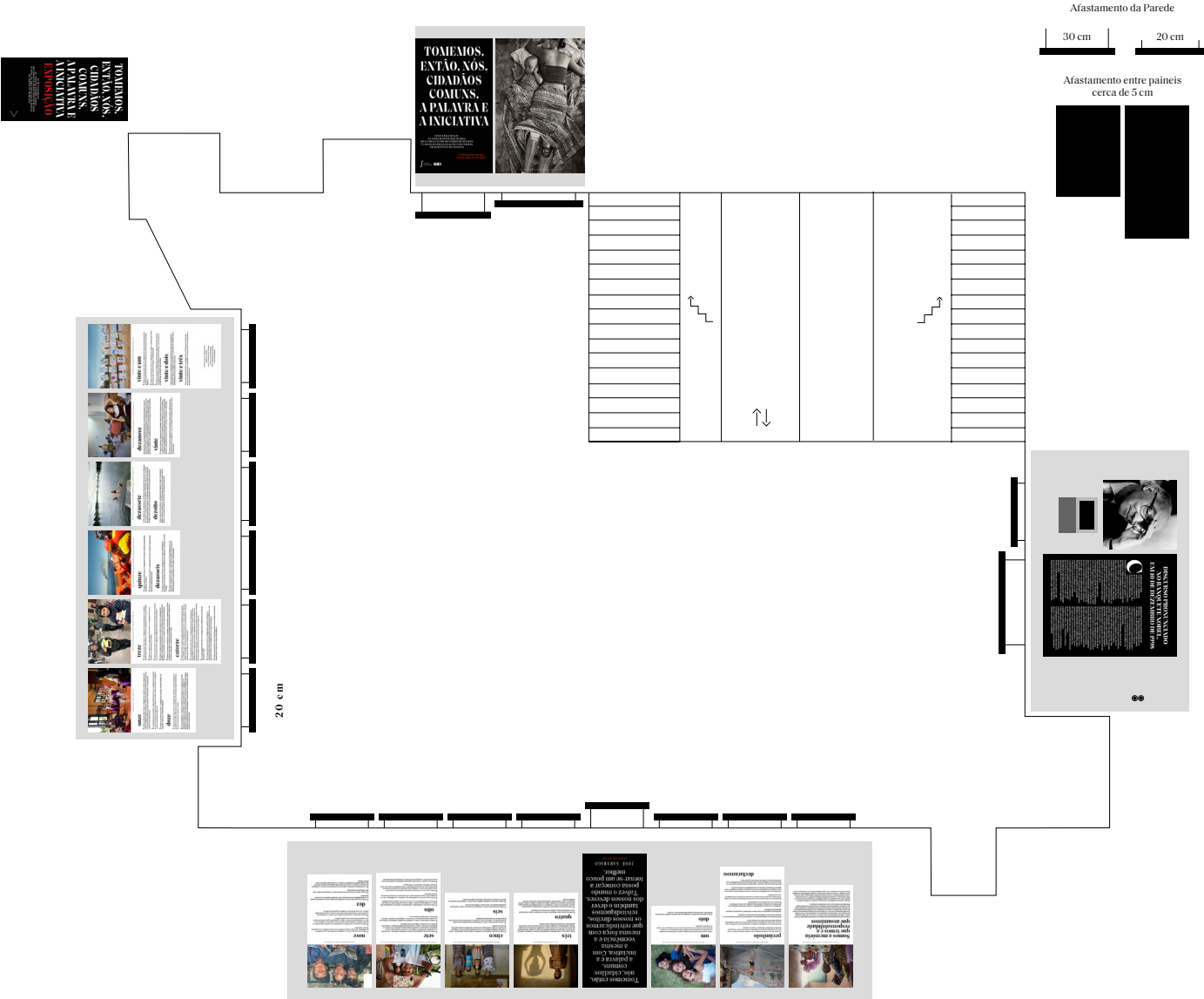


Figure 19 – Planification of the exhibition

One of the project's most compelling dimensions was its ability to honour a major national literary figure through a contemporary and socially engaged lens. When used carefully and intentionally, archival materials can be active vessels of memory, recognition, and relevance. In this instance, the photographs honoured the everyday citizens whose lives reflected the ideals expressed in Saramago's work, while the Declaration served as an ethical anchor for the visual narrative.

Exhibition design thus emerged as a form of mediation between archives and audience, past and present, aesthetics and ethics. As designers, we ensured that each decision, from typographic treatment to spatial arrangement, served the narrative without overshadowing it. The role of the designer is not merely to present archival content but to translate it into a format that is accessible, emotionally resonant, and communicatively precise.

A further notable aspect of this project was its alignment with the studio's broader philosophy of archival practice. Reutilizing archival content across different media, including exhibitions and future publications, demonstrates a progressive stewardship model. Rather than consigning archival materials to storage, Jorge Silva's approach emphasizes circulation, reinterpretation, and preservation through activation and design.

This exhibition exemplified this methodology by utilizing photographic and textual materials, exhibited and reimaged to engage with current social and cultural concerns. This strategy affirms the importance of keeping archival heritage alive and relevant, allowing the past to inform, honour and enrich the present. The exhibition's success stemmed from its ability to respect the source material while enabling it to resonate afresh, which later led to a smaller reproduction of it to be displayed in Coimbra and Faro.

Ultimately, *Tomemos, Então, Nós, Cidadãos Comuns, a Palavra e a Iniciativa* functioned as a commemorative gesture but a design-led collective recognition act. It highlighted the potential of archival materials in design to create bridges between time, individuals, ideology, past and present, private memory and public discourse, aesthetics and activism. The exhibition honoured what had been well done while encouraging critical thought about what remains to be done.

This case study demonstrated how archives, when activated through design, can become narrative agents, structuring meaning, fostering identification, and inviting reflection. By carefully integrating visual and textual archival material, the exhibition constructed a layered storytelling experience that transcended documentation to offer interpretation. The archive ceased to be a static source and instead became a narrative infrastructure, supporting the construction of civic memory, deepening collective understanding, and enabling new forms of cultural

participation. Through spatial sequencing and editorial sensitivity, design revealed the archive's potential not only to preserve history, but to narrate it.

This first exhibition was so successful that it was later adapted to two other locations in Coimbra and Faro for the same client. (figure 20 and see Assembly Guidelines – Appendix 2).

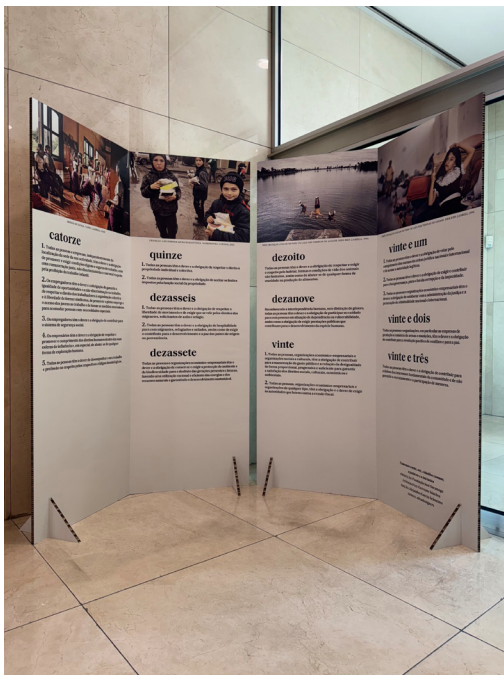


Figure 20 – Modular, free-standing panels used to reconfigure the exhibition for display in smaller or less spacious locations



06 Final Considerations

This report aims to investigate how editorial design interacts with archival practice, how narrative construction operates within this context, and how these dynamics are applied in a real-world studio setting. The internship at silvadesigners, which initially began as a curricular component of the master's programme and was later extended into a professional internship, served as the practical and conceptual foundation for this exploration. Through daily engagement in a collaborative design environment, the internship enabled the consolidation of academic knowledge and the development of applied skills in editorial design, research, and communication.

The objectives defined at the beginning of the internship, namely, to experience the professional dynamics of a design studio, to examine how archives function within the studio's practice, and to understand the designer's role in shaping narratives through archival material were progressively addressed across each chapter of this report. The methodological approach, grounded in observation, participation, and reflective documentation, allowed for a continuous dialogue between theory and practice. The use of a logbook structure, combined with analysis of case studies and ongoing studio tasks, provided both a framework for critical thinking and a tool for evaluating personal and professional development.

The contextual analysis of the studio structure (Chapter 3) offered insight into the working dynamics of silvadesigners. It revealed a workflow that is collaborative, multimodal, and deeply embedded in both historical and contemporary visual culture. Weekly meetings and informal feedback processes fostered an environment of creative exchange and critical engagement, while the flexible distribution of responsibilities allowed for a gradual yet steady assumption of independent tasks. This immersion in a functioning design studio emphasised the value of interdisciplinary practice, which combines editorial design, curation, illustration, and photography within a unified production logic.

In Chapter 4, the internship experience is described in terms of its evolving responsibilities and the challenges encountered throughout various projects. The opportunity to participate in all stages of editorial production, from research and ideation to prototyping, production, and archiving, enriched both technical and conceptual skills. The internship also highlighted several constraints. Limited budgets, delays in client communication, and issues with

the quality or accessibility of archival materials posed challenges that, at times, hindered the full expression of creative solutions. However, these limitations also stimulated inventive workarounds, such as integrating personal archives, team-based copywriting efforts, and adaptive production strategies. These problem-solving approaches reflected the realities of professional design work, emphasising the importance of flexibility and critical thinking in project development.

The three case studies presented in Chapter 5 served as key analytical anchors for exploring the integration of archives in editorial design. In *Le Scorpion et le Crab du Désert*, the archive was utilised as a tool for emotional preservation, transforming private memories into a shared narrative. This project underscored Millar's view that the value of an archive may be defined by its function, in this case, the communication of affective experience. The second case, the *Geração de 70* dictionary, demonstrated how editorial design can mediate complex archival content through careful attention to typographic hierarchy, readability, and visual structure. The project relied heavily on archival imagery and presented a non-linear format that enabled multiple reading paths, supported by formative evaluation methods such as focus groups and prototyping. The final case, the *Tomemos, Então, Nós, Cidades Comuns a Palavra e a Iniciativa* exhibition, illustrated how spatial design can extend the narrative function of editorial work by combining visual and textual archives in a way that supports a civic and commemorative objective. This project reaffirmed the designer's role as both mediator and interpreter, particularly about cultural and historical content.

From a technical standpoint, the internship provided experience in managing digital archives, editing and preparing files for print, and resolving visual consistency issues under production constraints. Special attention was devoted to the restoration and substitution of historical images, ensuring both fidelity to the original materials and coherence with contemporary design objectives. These tasks deepened my understanding of the ethical and aesthetic responsibilities that come with working with archival content.

Equally formative was the mentorship environment established within the studio. A culture of openness, constructive criticism, and shared authorship encouraged risk-taking, experimentation, and reflective practice. Exposure to diverse methodologies within the team contributed to a broader understanding of how individual and collective design processes function in a team, particularly in editorial contexts.

One of the most significant insights gained during the internship pertains to the role of the archive in contemporary design. Rather than being treated as static repositories of information, archives emerged as dynamic design tools, vehicles for storytelling, identity construction, and the transmission of cultural knowledge.

Through books, catalogues, and exhibitions, archival content was reactivated and given a new form, engaging audiences in meaningful and accessible ways. This perspective fundamentally shifted the understanding of what archives can do within design: they are not only references or source material but active components of the design process itself.

Despite the inherent time constraints of the curricular internship, the subsequent professional internship allowed for deeper engagement and continuity in project development. It confirmed the value of sustained professional immersion in consolidating skills and maturing critical perspectives. While certain limitations, including budgetary restrictions, material quality, and the intermittent nature of academic follow-up, presented obstacles, they also revealed the importance of adaptability, teamwork, and creative resourcefulness.

This conclusion affirms the significance of practical experience as a vital component of graphic design education. Despite some of the limitations and constraints — such as the available budgets, client communication (timely), production schedules, and the quality of the original materials — that constrained the creativity, and the proper follow-up during the academic internship period, flexibility in seeking the adoption of alternative sources (use of materials from personal archives, copywriting within the team, etc) allowed us to creatively overcome these. By engaging with professional realities, confronting technical and conceptual challenges, and contributing meaningfully to collaborative design work, the internship provided a holistic foundation for future practice. It enabled the consolidation of academic knowledge through applied experimentation, promoting a flexible, contextually aware, and ethically grounded approach to design. Ultimately, the internship at silvadesigners served not only as a training ground but also as a space for critical reflection, professional refinement, and a deeper understanding of the role of editorial design and archives in communication.



07 Bibliographic References

Coleção D — silvadesigners. (2016). Coleção D. Silvadesigners. <https://www.silvadesigners.com/colecao-d>

Dekker, A. (2010). Archiving the digital - project observatory (virtueel platform). In www.academia.edu. https://www.academia.edu/5994198/Archiving_the_Digital_Project_Observatory_Virtueel_Platform_

Eikelenboom, T. (2021, January 12). The Added Value of Archiving for Design and Digital Culture. Nieuwe Instituut. <https://nieuweinstituut.nl/en/articles/de-meerwaarde-van-archiveren-de-praktijk-van-design-en-digitale-cultuur>

Eskilson, S. (2007). *Graphic Design: a New History* (2nd ed.). Yale University Press.

Giannachi, G. (2016). *Archive everything : mapping the everyday* (p. 3). The Mit Press.

Hingley, O. (2023). Into the archive! We dive into the act of creative preservation today. [Www.itsnicethat.com](http://www.itsnicethat.com); It's Nice That. <https://www.itsnicethat.com/features/into-the-archive-thematic-creative-industry-050723>

Livelton, T. (2003). *Archival Theory, Records, and the Public* (pp. 18–19). Scarecrow Press.

Silva, J., Cotrim, J. P., & Rosa, V. (2016). Jorge Silva (J. Bartolo, Ed.; Vol. 7). *Jornal Publico*, Cardume Editores.

Tate. (2017). *Archive – Art Term* | Tate. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/archive>

Wolfgang Ernst, & Jussi Parikka. (2013). *Digital memory and the archive*. University of Minnesota Press, Cop.



08 Jorge Silva Interview

Appendix 1

MARTA: Gostava de começar a entrevista com algumas perguntas relacionadas com a criação do atelier, explorando as motivações iniciais e os passos dados para estabelecer o atelier e quais foram alguns dos desafios iniciais que enfrentou ao estabelecê-lo?

JORGE: Durante boa parte da minha vida profissional, até 2001, eu fui, essencialmente, um funcionário de revistas e jornais. Mesmo acumulando com o início de vida do ateliê, eu estava, por exemplo, no Público, avençado, mas fui funcionário da SOCI durante quase uma década como diretor gráfico, era assim que se chamava na altura, diretor de arte portanto do jornal independente, e fazia imensos trabalhos como freelancer. Catálogos, livros, cartazes, aquilo que era mais ou menos o habitual para um designer de comunicação ou um designer gráfico.

A verdade é que, a partir do final dos 90, e com o sucesso, que eu estava a ter sobretudo no design de projetos de jornais e revistas, fui convidado para criar uma revista que implicava claramente não só um investimento financeiro, ou seja, seria uma revista bem paga e com um alto grau de responsabilidade. Tratava-se daquilo que viria a chamar-se LX Metrópole, uma revista para a organização da Parque Expo. A Expo já tinha acontecido em 98, mas a organização sequente e que tinha a ver essencialmente com a gestão de um património imobiliário muito grande e uma área bastante vasta. Tratava-se de administrar toda aquela zona oriental da cidade onde tinha sido feita a exposição. E então, tomam a decisão de fazer uma revista sobre urbanismo, arquitetura, a cidade de Lisboa, e convidam-me para fazer esse projeto. E a minha resposta imediata foi criar o ateliê. Eu não tinha como, e dizia isso com alguma graça na altura, não tinha como estar a receber uma encomenda destas e depois todo o tráfico da equipa, que se é uma equipa profissional, não podia estar a recebê-los em casa de pijama de manhã. E, portanto, um pouco contrafeito em relação àquilo que era o meu percurso profissional, porque nunca tinha tido nenhuma apetência por criar um ateliê. E eu hoje percebo porque é que não tinha. Eu estava certo em não ter essa vontade. Mas as circunstâncias, obrigaram-me a inventar do zero um ateliê. Ainda por cima, eu tinha

acabado de partir uma perna no Porto, numa brincadeira infeliz e estava fisicamente diminuído. Andava com canadianas, a fratura tinha sido um bocado feia, e teve um restabelecimento, uma recuperação bastante longa e traumática também, do ponto de vista psicológico e físico. Então, o ateliê nasce ao pé-coxinho. Literalmente. Eu crio ateliê com pessoas da minha confiança e que eu tinha relativamente à mão. A Marta Anjos, que trabalhou no ateliê ainda vários anos, e depois voltou como colaboradora, hoje trabalha e tem uma relação afetiva com o Luís Alexandre, que conheceu aqui no ateliê. E logo a seguir com a Levina Valentim, com quem eu já tinha trabalhado no Independente, ela como designer, eu como diretor de arte, e que tinha passado também pela organização da Expo 98, ligada sobretudo à área do teatro e dos espetáculos. O que significa que o ateliê basicamente começa com três pessoas. Eu estava no público, em part-time, e elas estavam aqui todo o dia. A Marta assumia também o tráfego e a contabilidade, digamos as tarefas administrativas do ateliê. A Levina fazia só design, mas depois evoluiu para uma espécie de diretora de projetos e relações públicas quando o ateliê começou a desenvolver-se e a crescer.

Os trabalhos todos que eu tinha por essa altura, como freelancer, transitaram para o ateliê. Nomeadamente, uma outra revista, chamada Ler, da Fundação do Círculo dos Leitores, que ainda hoje existe, e que eu já fazia desde há algum tempo. Portanto, o ateliê arranca, sobretudo, num horizonte mais curto, mas também numa perspectiva mais alargada como um ateliê de criação de projetos e manutenção desses projetos de meios de comunicação periódicos, revistas, newsletters e jornais. Pode-se dizer que nos primeiros tempos, era basicamente um ateliê para fazer revistas e jornais, quer com projetos de concepção de chave na mão, quer até com a gestão e responsável pela produção de conteúdos, de projetos, de revistas e newsletters. E, nos primeiros anos, chegámos a ter um portfólio de oito publicações periódicas, cujo ritmo de publicação era muito variável. Ia desde o mensal até ao semestral.

MARTA: Mas isso já era o que fazia no Público e no Independente, era a manutenção dessas publicações

JORGE: Sim, essa inclinação ou especialização nesta área tinha claro a ver com a minha carreira antecedente, eu nunca fui um grande capista, havia coisas que eu não gostava particularmente de fazer, por exemplo, cartazes, mas era muito fluente, muito eficaz, muito competente a criar projetos de design editorial, não só gráfico, para revistas e jornais.

MARTA: Como é que ter o seu próprio atelier influenciou o seu estilo de design? Já vinha do público e do independente, mas agora tinha o seu próprio ateliê, podia fazer o que quisesse. Como é que achou que isso influenciou a própria estética ou caracterização do atelier?

JORGE: Bom, eu fiz o ateliê já numa idade relativamente avançada, já com 40 e tal anos e eu nunca tive uma marca gráfica. Como alguns designers meus contemporâneos, como o Henrique Cayate ou o Luís Miguel Castro, artistas gráficos que eu apreciava, e ainda hoje aprecio especialmente, eu não tinha, digamos, uma identidade gráfica. Os meus grafismos, as minhas abordagens tipográficas, nada tinha um ar, digamos, de família gráfico muito evidente. Como eu não tinha de gerir esse património pessoal, ou fazê-lo render, foi mais fácil também contratar pessoas que traziam alguma diferença ao trabalho que eu fazia. E isso começou relativamente cedo, porque o ateliê cresceu muito depressa e a primeira pessoa que eu contratei foi o João Caetano. E depois a seguir um conjunto, praticamente ao mesmo tempo, de pessoas, o Rui Belo, a Sílvia Pacheco, a Elisabete Gomes, que vinham do mesmo sítio e, salvo erro, até dois, pelo menos, da mesma turma das Belas Artes. Portanto, usávamos um sistema engraçado, que era de olheiros, tínhamos sobretudo a Levina Valentim que tinha muitas amizades com professores das Belas Artes e de outras universidades que indicavam quem é que eram os bons alunos dessas turmas e, portanto, eram esses que eu contratava depois. O Rui Belo seria provavelmente o mais proeminente ou dos mais prominentes da sua turma, mas o Luís Alexandre, por exemplo, era também o mais evidente da turma dele no arco. Eu não os conhecia anteriormente e foram contratados exatamente com essas sugestões dos olheiros, como no futebol, que eram professores de design. Eram os professores deles. Ora, a questão que se me pôs logo era que eu não poderia exigir a pessoas que tinham, já na altura, um diferencial de idade bastante grande, esse diferencial esse que continua, numericamente igual, mas obviamente depois vai-se atenuando à medida que vamos envelhecendo, mas na altura era mais flagrante ainda. Eles tinham claramente metade da minha idade. Hoje já têm dois terços, mas na altura tinham metade. E foi claro para mim que eu não poderia estar a condicioná-los ou a obrigá-los a fazer uma coisa à Silva ou à Jorge Silva, primeiro porque eu não tinha essa identidade gráfica muito nítida. Tinha, talvez, mais um método. Ou seja, conceptualmente, e em termos de atitude em relação ao trabalho, eu tinha as minhas idiossincrasias, as minhas particularidades. E isso, até para uma questão de filosofia de trabalho e do ateliê, eu pretendia inculcar nas pessoas, mas não o grafismo, não o design gráfico. E,

portanto, muito cedo o ateliê se tornou um ateliê multi-marca em termos gráficos. Eu duvidava, aliás, quando não zombava mesmo, de quando me diziam que aquele trabalho X ou Y tinha a cara do ateliê, ou tinha a minha cara. E eu dizia “olha que não, foi feito por não sei quem...” mas havia talvez a relação com a ilustração e sobretudo uma certa forma de inteligência no design editorial que poderia classificar aquele trabalho como vindo daqui. Mas, graficamente, com acréscimos, e diferenças grandes em relação àquilo que eu fazia. O que quer dizer que o ateliê, até por uma questão também de supervivência, não se atrevia e não poderia fazer o mesmo design para todas as revistas. Portanto, seria fatal a médio prazo. E há uma história até engraçada, mais recente, ligada a duas revistas feitas pelo Luís Alexandre, que provam exatamente o perigo de haver uma mesma voz ou uma mesma linguagem gráfica a trabalhar com revistas e jornais.

E, portanto, o ateliê cresceu também e ganhou alguma notoriedade graças a essa contribuição das pessoas que foram entrando, que eram mais novas, que não tinham propriamente experiência. de design editorial de publicações periódicas, aí estava cá eu para dar esse enquadramento e essa retaguarda, mas tinha uma frescura gráfica que eu poderia não ter ou que não era tão evidente na minha prática pessoal.

MARTA: Disse que então tentou incutir uma metodologia, ou a sua metodologia de trabalho, e foi isso que também ajudou a que o atelier crescesse. Pode explicar um pouco sobre essa metodologia? Ordenar um pouco? Como é que organiza a orientação e desenvolvimento dos projetos?

JORGE: Se há coisas que eu não sou, é organizado. Ou seja, eu não sou famoso por ser um tipo organizado. Sou intuitivo. E aprendi também, pela preguiça e falta de inteligência analítica a aproveitar as oportunidades, o erro e o acidente. Sou bom nisso. E, portanto, muitas vezes, ao longo da minha carreira, houve coisas que aconteceram que quase pareceram acidentais. Mas isso tinha a ver também com o facto de eu não me levar muito em boa conta, não é provavelmente só o síndrome do impostor, mas é uma humildade que também pretende ser concorrencial, ou seja, pretende ser um fator de competição, duvidar razoavelmente daquilo que se faz permite estar mais atento à competição dos rivais e também aos sinais do tempo, aos sinais dos clientes, dos amigos, dos colegas, que podem obrigar-nos a refletir e a infletir noutra direção no trabalho que estamos a fazer.

Nunca fui muito teimoso ou fundamentalista nessa matéria, e isso para mim é um traço psicológico, mas é também uma necessidade de sobrevivência, sempre foi, ainda hoje. Depois, como a minha formação como designer e a consolidação da carreira sempre teve um pouco de novo riquismo, não foi uma coisa que nasceu comigo no berço, não tinha a ver com a família, nem com o contexto cultural mais privilegiado, antes pelo contrário, portanto, isso levou-me não a uma arrogância, que pode acontecer também nestes casos, mas sobretudo a alguma cautela e ponderação naquilo que faço, que me permitia também estar sempre atento àquilo que se passava à minha volta, à inspiração daqueles e daquilo que era melhor que eu.

Os meus primeiros projetos, ainda pré-atelier, de jornais para o Público, tinham claramente alguma influência de projetos similares vindos de Espanha.

MARTA: Recorda algum nome?

JORGE: Ah, sim. O Mil Folhas e o Ípsilon, que eu fiz para o público. Sobretudo, o Ípsilon tinha alguma influência dos suplementos espanhóis Tentaciones e La Luna do El País e do El Mundo eram suplementos de fim de semana, mas não eram para sermos justos nem propriamente influências gráficas de tipografia embora eu tivesse por essa altura também cometido uma espécie de plágio com uma revista que fiz pré-atelier chamada ícone, mas que tem um contexto que requer ser explicado, para isto não parecer apenas um crime ou uma leviandade. Mas, de facto, aquilo que me fascinava, por exemplo, nos jornais espanhóis, era a inteligência editorial, o design editorial, de como eles transformavam em imagens, em grafismos, boas ideias. E essas boas ideias provavelmente não vinham até do diretor de arte ou dos designers, mas sobretudo de jornalistas e editores que tinham uma visão mais alargada, mais abrangente do seu trabalho, que não passava meramente pelo texto ou pela regência de um corpo de jornalistas e cronistas, mas pessoas que eu acredito que conseguiam ver a sua produção escrita e literária desenhada e paginada. E, de alguma maneira, aquilo que eu fiz aqui em Lisboa, ou em Portugal, foi clonar ou imitar aquilo que eu supunha ser uma prática corrente em Espanha, ser, ao mesmo tempo, designer gráfico e editorial com competências na conceção de formatos editoriais. Não sei se estou a ser claro. Ou seja, os projetos, não vou dizer todos, mas a maior parte dos projetos de revistas que nós fizemos aqui no ateliê ao longo dos anos, tinham na base um projeto editorial feito por mim. A Adufe, que ainda hoje fazemos, é um exemplo disto. O grafismo da Adufe foi começado pelo João Caetano,

que nunca o acabou, e depois eu acabei por fechar essa parte, mas o design editorial e os formatos editoriais foram criados por mim. E só depois é que eu contratei um editor/jornalista para fazer esse trabalho. Isso tornou-me, ao longo dos tempos, também um personagem temível na discussão e no confronto com os jornalistas, que ainda hoje acontece, como bem sabemos. Mas com uma autoridade acrescida, eu não era só o tipo que fazia os bonecos, ou que me queixava dos caracteres a mais, que é um conflito folclórico eterno entre quem desenha e quem escreve, mas, sobretudo, eu tinha uma visão. Eu não escrevia nada. Hoje escrevo para muita coisa, para os meus projetos de investigação e de curadoria, mas naquela altura não escrevia uma linha sobre nada. Mas era capaz de dar uma opinião muito clara e assertiva sobre um título. Era capaz de dizer, ao contrário da maior parte dos jornalistas quando pediam um projeto gráfico para uma publicação, se o que fazia sentido era um título curto ou comprido, descritivo ou metafórico. Portanto, essas coisas sempre me preocuparam, mesmo no tempo em que eu não escrevia, sempre estive muito atento a essa questão do texto e isso é uma herança quase genética do meu trabalho, em jornais, que já vinha desde os finais dos anos 70, com o Combate.

Ora, somando todos os títulos em que eu trabalhei, eu tinha já uma bagagem muito sólida na área do design editorial, de periódicos, revistas e jornais, capaz de balançar qualquer projeto, desde um suplemento de economia, que ainda chegámos a fazer, jornais diários, creio que nunca fizemos um projeto, mas praticamente correndo toda a gama de temas, de revistas que se possam imaginar, ou newsletters empresariais, mas para as quais eu levava as competências e a experiência das revistas profissionais.

MARTA: Mas agora que o ateliê cresceu e começaram a receber mais propostas diferentes de branding e comunicação para além dos periódicos, teve de encontrar alguma metodologia de trabalho e de visão de trabalho, correto?

JORGE: Essa pergunta significa que eu não respondi completamente só respondi em parte à pergunta anterior. O método era anárquico da minha parte muito mais metódico da parte das outras pessoas que trabalhavam e trabalham aqui, mas havia alguns valores que eu gostava de incutir, um deles era uma espécie de relativismo em relação ao cliente. Ou seja, nós podemos insultar o cliente entre nós, em conversas, digamos, de café ou de ateliê, sobretudo aquecido depois de decisões ou de imposições que não nos agradam, mas tínhamos e temos uma benevolência para com os clientes, quaisquer que

eles sejam, que ainda hoje se mantêm. Essa benevolência está radicada também numa espécie de relativismo em relação ao valor do design e à estética do design e à avaliação do design em concreto naqueles projetos individuais.

Ou seja, também decorre daquilo que eu disse anteriormente de não ter uma visão estreita, gráfica, sobre o mundo ou sobre o trabalho. De certa maneira, essa forma de atuação e de pensar o design também me prejudicou. Ou seja, eu poderia ser contratado pela minha inteligência editorial, de design editorial, não era propriamente contratado por ter uma visão gráfica que em algum momento fizesse história ou fizesse moda. Essa questão sempre foi muito sensível para mim e ainda hoje não é traumática, mas deixa-me sempre com alguma ansiedade, que é sentir que poderia ter ido mais longe, embora me perdesse também mais depressa, mas poderia ter ido mais longe se tivesse, em alguma altura da minha vida, sobretudo no princípio, ter uma visão gráfica própria e que se tornava, digamos, confortável e desejável para uma parte razoável do nosso universo de clientes, agentes culturais, estamos a falar sempre de design na área da cultura, e portanto eu nunca tive isso. Artistas como o Henrique Caillat ou como o Luís Miguel Castro tinham essa visão e essa prática mais aperfeiçoada, quer na paleta cromática, quer na paleta tipográfica, quer na composição, no layout. Eles e muitos outros tinham uma imagem de marca muito mais evidente. E que, em certo tempo, mais curto ou mais comprido, fez a felicidade deles. Não só em termos de prestígio, de carreira, e até financeira. De alguma maneira, com-pensei isso com uma certa abordagem, a tal inteligência no design editorial, que não estava refém do grafismo. Houve uma altura, em meados da primeira década deste século, que eu tinha até, aí sim, um toque de arrogância quando dizia que me interessava desenhar uma revista toda com storyboard, em termos de modulação de rubricas, de layout, etc. E depois só no fim, no último dia escolhia a tipografia, a fonte tipográfica. Ou seja, podia fazê-lo em Times ou em Helvética, porque o fundamental da minha proposta era o design editorial. Isso tornou-me, por exemplo, um pouco erguto mais à frente, quando nas propostas eu tentava despistar, sobretudo em concursos em que tinha concorrentes temíveis, ou desvalorizar, talvez seja a palavra mais certa, aquilo que eram competências gráficas superiores às minhas. Ainda hoje tenho esse tique, eu na proposta avisava ao cliente de que a tipografia não era muito importante. Estou a exagerar um bocadinho, mas pronto. Este exagero também é certo porque, por exemplo, a maneira como eu arranjei para separar o Mil Folhas do Y, daqueles dois

projetos anteriores ao Atelier, foi essencialmente a tipografia. Houve uma separação claríssima baseada na tipografia, no design editorial também, mas sobretudo na tipografia, mas são exceções àquilo que era a minha prática. Por exemplo, no jornal Combate eu mudava de grafismo quase todos os anos, mas era um divertimento quase inconsequente. Em sede mais profissional, eu tendia a pensar e a praticar que o design editorial era muito mais importante do que o design gráfico. E isso servia também para tapar essa carência que tinha de formação base, que era o de não ter uma linguagem gráfica muito clara, muito própria.

MARTA: “Mudando” um pedacinho desse assunto, agora, gostava de perguntar se sempre teve um ateliê, um espaço físico. Disse-me que criou o ateliê exatamente por causa disso, para trazer as pessoas para um espaço de criação, para não ter de os receber em casa.

JORGE: Exato. Não era só por isso, é porque também esse projeto foi a fagulha, foi o detonador. Podemos dizer que eu estava à espera de uma situação dessas, porque os projetos anteriores que eu tinha não tinham relevância financeira. O primeiro que veio da LX Metrópolis, essa primeira revista com que abri o ateliê, também ficava à justa para pagar os nossos três salários e a renda. Aliás, não tenho a certeza disso, provavelmente até só pagaria os dois salários das duas designers que eu contratei de início e a renda do ateliê, não daria para muito mais. Eu, para essa altura, estava a receber dinheiro do público e até era bastante bem pago. E, portanto, o ateliê era, fisicamente, uma necessidade.

MARTA: E atualmente continuam a achar que o ateliê físico é uma necessidade?

JORGE: Absoluta.

MARTA: Como é que acha que o espaço físico do ateliê contribui para a criatividade e a produtividade dos designers que nele trabalham?

JORGE: Há um delay psicológico muito claro entre mim e a maior parte das pessoas que trabalham ou trabalharam aqui. Eu não sou organizado, sou linguarudo, intuitivo, emocional, ligeiramente emocionante às vezes, mas sobretudo emocional, e há uma frieza e uma concentração nas gerações mais novas do que a minha, que não me choca, mas com a qual eu tenho de contar. São mais cerebrais, mais analíticos, muito informados, muito mais capazes também em termos informáticos do que eu, ou seja, eu preciso de falar mais. Agora, tirando este

diferencial entre gerações, eu quero acreditar que as boas ideias, ou que as ideias não se criam no vazio, não numa solidão silenciosa, mas sobretudo em diálogo, em discussão. Às vezes uma entoação de um argumento, uma voz dissonante, permite fazer uma associação de ideias, que no meu caso é bastante imediata. E eu preciso disso. Eu preciso desse calor de conversa e discussão. Muitas ideias que eu já tive foram fundamentadas ou foram uma espécie de clarão em presença de outras pessoas com quem eu estava a conversar sobre isso, embora o chuveiro de manhã também é um bom conselheiro, o som da água a cair em banhos que ainda hoje são ruinosos do ponto de vista ambiental dão-me a possibilidade não só de eu fazer um alinhamento do dia, mas muitas vezes de ligar ideias. E, portanto, apesar de algum fascínio inicial pelo Zoom, quando a pandemia, e obviamente a necessidade de termos de estar em teletrabalho, eu considero que a ausência de contacto físico direto, sobretudo, o som. Mas o som, vamos lá ver. Podemos pensar que o zoom dá o som também. E também tem a parte visual, mas é diferente, é completamente diferente. A presença física, a ocupação do espaço físico, para mim é fundamental. Este ateliê é um ateliê de serviço, mas é também um ateliê de projeto. O serviço pode ser feito em teletrabalho, sem problema. Mas o projeto, eu acho que não. Não funciona bem. E não sou o único a pensar isso, até inclusive em conversa com designers ou responsáveis por áreas de design da geração seguinte, mais novos, têm essa opinião também.

O teletrabalho é detestável, e um problema real que no contexto atual do ateliê é difícil de resolver, pelas razões que nós sabemos, que é termos um espaço muito, muito curto, muito confinado. Não concebo design, sobretudo um design colaborativo, e que envolve várias especialidades, pensar uma revista como a Pórtico, por exemplo, ou pensar em projetos de campanha de comunicação para as entidades culturais que são nossos clientes, não me parece razoável ou possível fazer isso em teletrabalho ou à distância, por isso é que também mantenho as reuniões semanais. Sim, embora eu não goste de reuniões, causa-me um tédio quase indissfarçável, e também, pela minha posição aqui dentro, não procuro disfarçar muito, mas se eu fizer uma conversa sobre um logótipo, é natural que depois quem vai fazer esse logótipo possa fazer em casa e o faça bem, o que eu tenho a certeza é que a discussão inicial, o kick-off, o pontapé de saída desse trabalho, tem que ser feito em conjunto e tem que ser feito presencialmente. Depois não preciso que o trabalho seja executado à minha vista, embora conversas sobre esse trabalho ou o decorrer, o work in progress desse trabalho também sejam mais fa-

cilitados pela presença. Posso dar-te, Marta, um exemplo flagrantíssimo disso que aconteceu recentemente. Ontem? Contigo e com a Andréia. Quando eu vos chamei a ver o resultado da exposição do Câmara Leme, eu estava relativamente contente com o resultado, sobretudo do mural dos livros, com aquelas barras de acrílico, centenas de barras de acrílico que furavam aquilo de um lado ao outro. E foi a vossa falta de entusiasmo e até reserva a olhar para aquilo que me fez suspeitar que eu não tinha uma boa proposta para resolver aquele problema. Que eu me lembre, nenhuma de vocês disse, é pá, isso não, eu não gosto disso, isso não vai dar certo, vai ser um sarilho. Além de estar a meter plástico no meio de cartão, que é até um pontapé, digamos, no design ambiental que eu tenho ultimamente em relação às exposições, essa falta de encorajamento ou essa reserva, conseguias imaginá-la a ser feita por Zoom? Não, pois não, dessa forma, não. Também não estava a ver as expressões, mas eu captei isso. Vocês estavam aqui ao meu lado, estávamos em pé. Eu captei, sentado a olhar para a vossa cara, eu captei isso. Estas raparigas, que obviamente tenho de estimar a sua inteligência e a sua intuição e sensibilidade, farejaram aqui qualquer coisa. Podem não estar a dizê-lo ainda, podiam dizê-lo no dia a seguir, mas eu podia dizer assim, ok, então, não vos agrada muito pensem vocês numa proposta, mas não, até porque vocês têm mais o que fazer e eu também queria despachar aquele assunto. E ontem, acabei por ficar aqui de castigo à tarde, enquanto certas pessoas que nós conhecemos foram passear para a praia, mas eu fiquei aqui para pagar também esse mau passo que eu tinha dado antes, que de certa maneira, foi-me revelado pela vossa, não digo inquietação, mas pelo menos reserva, cautela. Não se consegue fazer isto à distância. E é uma questão no coração do design daquele trabalho, que depois ia ter implicações graves na produção. Ora, como eu não sou onnisciente, eu preciso, obviamente, da opinião dos outros. Às vezes não a tomo, mas ontem até calhou bem. E o resultado foi esse. Foi benéfico para o trabalho, benéfico para mim, mas lá está, só podia ter acontecido aqui.

MARTA: Gostava de saber quando é que começou a colecionar livros? Ou objetos de design, ilustração, cartoon? Teve algum mentor ou alguma influência para começar a Colecionar?

JORGE: Como sequência direta do meu colecionismo de infância e de adolescência. Assim como uma tendência bastante vincada para guardar coisas da minha vida, como fotografias, momentos de escola, etc... Até se quisermos uma linha contínua, acelerou quando eu comprei a casa aqui em São Paulo do Carmo que de alguma ma-

neira me permitiu ter mais espaço para pôr as coisas e também a curiosidade natural sobre aquilo que está por trás de nós, em termos de tempo, como uma preocupação muito concreta de terem apenas e só coisas portuguesas. Não que eu não tivesse nada a fazer ao longo dos anos, sobretudo nos anos 90, portanto ainda no meu período pró-família, ou seja, antes de ter crianças eu visitava com bastante regularidade algumas cidades estrangeiras e o meu objetivo principal era comprar coisas para trazer. Londres, Madrid e mais esporadicamente Nova Iorque. Londres ia duas vezes por ano, a Madrid ia duas ou três vezes por ano. Nova Iorque fui algumas vezes, mas não com tanta frequência, e vinha sempre carregado com malas pesadíssimas, cheias de papel. E assim fiz uma coleção simpática de banda desenhada, de livros para crianças, de revistas também.

Não era propriamente uma coleção, a banda desenhada sim, e os livros para crianças também, mas as revistas e os livros eram essencialmente ferramentas de trabalho. Tu já não assististe a isso, mas quando tínhamos o ateliê maior, tínhamos uma quantidade incrível de livros sobre design, fotografia, de muitas disciplinas de design, que ainda hoje subsistem na casa da minha irmã em Setúbal, ou foram dados já à ESAD Matozinhos ou até distribuídos aqui pela malta do Ateliê em alturas diferentes. Portanto, a compulsão para guardar, para juntar, é, de facto, muito permanente, no entanto, a coleção a que tu te referes é claramente uma coleção de investigador, colecionador e essa acelera. para aí no final da primeira década deste século. Quando eu, já com o ateliê, comecei a pensar em fazer uma coleção sobre ilustração, uma coleção chamada Alice, que seria uma autoedição. Seria o arranque daquilo que veio a ser o meu trabalho e a minha rotina relacionada com o design, sobretudo com a ilustração editorial.

MARTA: Então, as suas exposições e consequentes catálogos de ilustração nascem da sua coleção e não ao contrário, ou tende a procurar com o intuito de colecionar para depois então poder fazer as exposições?

JORGE: É uma relação recíproca. Deixa-me dizer que em 2008 essa coleção Alice, que aliás tenho ali dois exemplares, um protótipo. Essa coleção Alice implodiu naturalmente quando eu entro na LEYA. Portanto, em 2008 eu tinha o ateliê a funcionar bastante bem. Rentável, em crescimento. Mas há dois acontecimentos que travam a ideia, o objetivo de eu fazer uma coleção de livros relacionados com grandes ilustradores. A primeira foi a minha posição na LEYA, que me roubou o pouco tempo que eu já tinha e depois foi a crise. A crise do

suprime americana, que se estendeu a todo o mundo, que implicou uma retração do negócio e também, agora não muito acentuada, alguma preocupação com o futuro. Então essa coleção seria ruinosa, não tinha qualquer espécie de sustentação, e eu achei que era melhor não o fazer. E ficou congelada até hoje. No entanto, há dois livros, e agora vai haver um terceiro, que são um ajuste de contas com essas duas maquetes que estavam feitas desde 2008, o João da Câmara Leme e o Manuel Lapa. Ele já saiu, ou em Setúbal, ou na coleção D, e agora vai haver outro, mais completo, sobre a Manuel.

Ora bem, qual é a relação entre o que é que nasceu primeiro, a história do ovo e da galinha? Dada a minha pouca paciência para andar em bibliotecas públicas, vamos pensar nisso como falta de tempo, a ideia de ter uma biblioteca em casa era particularmente interessante e conveniente, ou seja, havia uma espécie de auto-orientação e autossuficiência nesta ideia de eu ter uma biblioteca dentro de portas. E essa é a razão pela qual eu não só coleciono, colecionava livros, mas também revistas e jornais, que ocupam muito espaço e que é impossível, digamos, permitirem uma competição com as bibliotecas públicas. Imaginem um jornal que sai ao longo de dezenas de anos, E que, portanto, tem dezenas e dezenas de milhares de edições. Podem encher uma divisão, uma casa, um só jornal. Portanto, eu nunca tive ilusões sobre isso. Mas, sempre que há jornais antigos, ou na feira da ladra, eu compro. Mas, obviamente, sendo uma coleção orientada sobretudo para a ilustração, obviamente, compro aquilo que é mais ligado à ilustração. E, portanto, mais coincidência, mais nos livros, mas sempre atento às revistas e aos jornais, e depois a outras dezenas de coisas diferentes, partituras, selos, cartazes, que são uma coleção ingrata de fazer, ex-libris, rótulos de hotel, partituras, pacotes de açúcar, sei lá, milhares de coisas, artefactos gráficos que têm o costume ou de exceção que comportam a ilustração editorial, ou até, se quisermos, um bom design gráfico. Mas a ideia subjacente, para além da compulsão colecionadora, era de ser autossuficiente. Era de eu ter material dentro de portas suficiente para eu fazer qualquer coisa.

MARTA: Então a coleção vem primeiro, mas sempre a pensar no que pode fazer com ela.

JORGE: Sempre tive essa preocupação.

MARTA: Quando é que foi a sua primeira exposição? Quando é que soube “tenho material suficiente para fazer esta exposição”. Do que nasce essa exposição?

JORGE: Não é assim tão simples. Apesar de eu já ter feito exposições anteriores, nomeadamente no final de 80 e no princípio de 90, as duas exposições de originais do Bordalo com o combate, aí não havia, digamos, colecionismo, não havia espírito colecionista. Em 2004, fiz uma exposição sobre uma dúzia de ilustradores dos anos 90, ainda no contexto da Biblioteca de Lisboa. E aí, eu já estava, claramente, a usar algum material que tinha em casa, mas precisei recorrer bastante a esses ilustradores também. Mas o primeiro acontecimento, o primeiro evento que se dá, que está a utilizar claramente a minha coleção, é o meu blog. Em 2011, eu inicio o Almanak Silva. E com uma força brutal, eu fazia dois postos por semana. Gostava de escrever, mas já estava a trabalhar com o material que eu tinha dentro de portas, e que, em alguns casos até, poderia vir de trabalhos que eu fazia para terceiros, como, por exemplo, a Biblioteca de Lisboa, que eu tinha os arquivos. Ou seja, ao longo dos anos, eu fui, também por este reconhecimento público do meu papel na ilustração portuguesa, tendo a oportunidade de fazer muitos livros e catálogos, e cada livro e cada catálogo eram mais umas centenas de ilustrações que eu ficava, digamos, do meu lado. Sobretudo com a biblioteca. Isso foi muito óbvio. Mas o Almanak Silva é nitidamente o primeiro ato de comunicação e transmissão desse conhecimento para o público que eu faço a partir da coleção.

Eu tenho a coleção quase toda do combate. O combate que fiz, desde finais de 70 até 2013. Mas, há jornais onde eu trabalhei e onde eu pude fazer um bom trabalho gráfico e, sobretudo, uma boa direção de arte de ilustradores, e que tenho muito poucos exemplos. No caso do Independente, no caso do Público, com os suplementos Mil Folhas e o Ípsilon, eu já cheguei a comprar, em tempos recentes, e na feira da ladra, sempre que vejo, compro os jornais e as revistas que eu fiz nos anos 80 ou até nos anos 2000, ou seja tenta repor aquilo que na altura não passava pela cabeça juntar, imagina o que é estares a fazer dois suplementos de jornal todas as semanas, durante uns dias eles andam por ali depois de serem impressos, depois desaparecem, nunca mais consegues apanhar aquilo o arquivo do jornal guarda uns 4 antes, mas guarda-as religiosamente.

Portanto, um jornal do ano passado, que fiz no ano passado, eu não consigo encontrar. Nunca mais. Até que eles cheguem aos circuitos de segunda mão, podem demorar dezenas de anos. É por isso que também nasce um pedacinho o Almanak, para guardar. De uma forma, se calhar, mais efêmera. É sempre um resumo de qualquer coisa. Mas, por exemplo, se há coisa que se encontra

com alguma facilidade na Feira da Lada ou em alfarrebistas são, por exemplo, os jornais do 25 de Abril. Estão-se imediatamente a seguir ao 25 de Abril. Houve muita malta que guardou isso. Por razões óbvias. Os jornais estão cheios de cartoons e de ilustrações e é delicioso lê-los também, não é? Mas demoraram muitos anos, ou seja, só já neste século é que começaram a aparecer. Porque durante muitos anos as pessoas guardavam-nos por uma questão afetiva ou até como testemunho da sua vida, também como memória da sua vida real, entretanto essas pessoas morrem ou envelhecem e obviamente que há uma dispersão desse material no mercado de segunda mão. É mais difícil encontrar um livro dos anos 90 do que um livro dos anos 40 do século passado, e mais facilmente comprar uma relíquia da primeira metade do século XX do que do final desse mesmo século porque esses livros ainda têm uma vida útil. Não é aquela pessoa, mas fazem parte, digamos, do conforto dos seus proprietários e não é provavelmente um registo de coleção, é uma identidade, fazem parte da identidade dessa pessoa. Quando a pessoa morre os filhos olham para aquilo, ou os verdadeiros olham para aquilo, e não lhes interessa nada, então, levam para serem vendidos, ou até deitados ao lixo.

MARTA: Mas então, qual é o propósito maior do Almanak?

JORGE: Bom, o Almanak tinha, e ainda tem uma missão, que é fazer um mapa da história da ilustração portuguesa aos bocadinhos em sítios diferentes, é um puzzle e feito não como nós fazemos os puzzles, que é olhando para peças que têm o mesmo especto e que em princípio se ligam próximas das outras, mas é salpicado, não tem nenhuma intenção cronológica, no entanto, eu pensei, e ainda penso, que umas centenas deles dariam uma história razoavelmente completa e sequencial daquela arte.

E ainda penso que o Almanak é uma espécie arquivo e aquecimento ou treino para fazer uma história da ilustração portuguesa que teria, na melhor das hipóteses, uma versão em papel. É apenas uma versão digital, para tal ponto físico, como eu não sou capaz de levar uma coisa sequencial do princípio ao fim, e se vê sem tudo, até nas arrumações que eu faço em casa estou a meio de uma e preciso de arejar começando outra. Não consigo, ou seja, sou um organizador nato, mas não sou um organizador disciplinado. Preciso de novidade. Preciso de surpresa. Pensar que vou arrumar esta sala toda, de uma ponta à outra, e só começa outra coisa quando ela estiver acabada. Não. Não é verdade. Nem no trabalho, nem nas coleções.

MARTA: Então é por isso que começa as exposições e não vai direto à história da ilustração portuguesa?

JORGE: Bom, aí há outro fator. Ao contrário do cartoon e da banda desenhada, a história da ilustração é mais difícil de fazer, porque a ilustração não é autoexplicativa. Está sempre de refém de qualquer contexto, de qualquer outra mídia, nomeadamente o texto literário, jornalístico, até músicas e canções, etc... Portanto, aparece em todo o lado. Fazer uma história boa da ilustração exige claramente uma grande cabeça e, sobretudo, uma espécie de paciência, e é claro que precisa de tempo. Eu não tenho pressa. O que é que eu vou fazer? O Almanak é muito importante para isso. O Almanak, vou dar um exemplo concreto, há uns 10 anos atrás, uma estudante do Porto estava a preparar-se para fazer uma tese, creio que era de doutoramento, com uma história de ilustração portuguesa para crianças, e quis que eu fizesse o prefácio do livro. Eu li o que era, digamos a obra, e recusei, o mais polidamente possível, mas recusei. A história era muito incompleta e, de uma forma irritante, gritava Almanak com demasiada frequência, não só citava com o crédito certo, mas muitas vezes apropriava-se de ideias e conclusões que eu tinha sem essa acreditação, eu não achei isso bem, embora eu seja relativamente descontraído em relação à questão do plágio, mas nessa altura achei que aquilo não estava bem de todas as maneiras, mas já nessa altura o Almanak tinha uma utilidade possível. Algumas pessoas também andam em um livro de uma estudante de Santarém, que também apresentou um trabalho na escola. Mas não era uma tese. Baseada exclusivamente no Almanak. Ou seja, era uma espécie de recolha de highlights do Almanak. Fez um livro belíssimo. Depois obriguei-a a dar-me um exemplar. Ela fez para aí dois ou três só, artesanalmente. Era um livro muito bonito. Ele anda para aí. Está aqui à vista. E eu nunca tinha pensado publicar o Almanak em papel, mas achei graça aquelas historinhas não tinham ligação umas com as outras, mas funcionavam bem. O Almanak teve uma extensão curiosa. Durante 20 semanas fiz uma crónica para o jornal Público, para a revista Manau, que saía ao domingo, com crónicas do Almanak, mas que eu fazia de propósito para o jornal e depois publicar como bonecos no blog, era muito engraçado, era uma coluna e era probono, mas era para mim um divertimento escrever aquela coluna com tão pouco texto, era um ato de disciplina fantástico, uma das poucas coisas que eu sou disciplinado, escrevo com caracteres certos.

MARTA: Já falou um pedacinho do Almanak. Agora gostava que falasse um pouco mais das exposições e também da coleção D. Tenho interesse em perceber um pouco mais do come-

ço destes projetos que partiram da sua coleção. Basicamente o que eu quero entender é se o seu objetivo, para além da criação de uma coleção autossuficiente, era disponibilizar a sua coleção pessoal através destes projetos.

JORGE: Sim. Quando tu fazes um livro ou uma exposição, se é algum tipo qualquer, depois dentro de casa, mas se não tiveres, o que é que fazes? Vais à procura. À procura, às bibliotecas, à família, aos amigos, aos colegas, tens de fazer isso. Ou até tentar comprar algumas coisas que até aí não te tinham preocupado.

Há uma relação estreita e direta entre a coleção e as exposições, o trabalho de curadoria e de investigação, mas não termina aí. A coleção cresceu muito rapidamente, sobretudo nos anos 10, porque ela vivia também de um certo desafogo financeiro que eu tinha e sobretudo que o ateliê tinha. Porque é que eu agora não compro quase nada e há 10 anos ou há 8 anos eu estava a comprar e a gastar, às vezes, até 2 mil euros por mês? Porque nessa altura eu tinha alguns trabalhos avençados, cuja administração e finanças passavam pelo ateliê, mas eram trabalhos, digamos, que eu fazia à solo. A avença com a direção artística, com a consultoria artística na Casa da Moeda, ou a direção de arte da agenda de Lisboa, ou até mesmo os anúncios dos livros da Imprensa Nacional, e a própria revista Blimunda, antes de ser o site. Portanto, eu tinha, digamos, uma espécie de pé-de-meia que fazia parte do ateliê, das contas do ateliê, mas que devido ao facto de ser criado diretamente por mim, hoje, eu tinha, digamos, à vontade para poder gastar algum dinheiro na coleção, e ela cresceu muito depressa nos anos 10. Ora, isso permitiu-me uma razoável autonomia a encarar as exposições de Setúbal ou da Casa da Cerca, porque eu tinha a maior parte do material impresso, mas originais não tinha. Há 3 anos fiz um livro sobre o José de Lemos que era uma inspiração antiga que eu tinha 80 originais e tenho 80 originais do José de Lemos, os quais usei uns 10 na exposição e no catálogo. Mas a principal fonte de estudo de material para o catálogo e para a exposição veio de um colecionador que tinha 4 mil originais do José de Lemos, tinha comprado muitos anos antes num antiquário, tudo ilustrações do mesmo jornal. Quatro mil. Aquele homem tem ainda hoje mais originais do que aqueles que alguma vez venha a ter em toda a minha vida. E, portanto, eu sabia de antemão que ele tinha isso. Estabeleci uma relação com ele muito simpática e pude usar e digitalizar esse material. Ou seja, não pensei, ah, não, vou fazer só com o que eu tenho. Não. Vou fazer o que eu puder com o meu material, mas também com o material dos outros, para a exposição e o livro ficarem melhores e mais completos. Em alguns casos, Bibliote-

cas como a Nacional são imbatíveis. Não há hipótese de concorrer com aquilo. A solução, obviamente, é passar lá umas tardes a estudar aquilo e pedir que eles façam fotografias. Elas vendem por um preço ridículo, e podem ser usadas nos nossos trabalhos. Portanto, eu não tenho uma autonomia absoluta, em alguns casos, como aconteceu com o grande ilustrador e artista plástico, o Daniel Realista, o Manuel Ribeiro Pavia, que faço um livro sobre ele em 2008, depois, mais à frente, em 2017, faço uma exposição, e dois ou três anos depois começo a comprar uma quantidade inacreditável de originais dele num leilão digital. Ou seja, o que eu tenho hoje do Pavia é fantástico, mas não tive a oportunidade de usar em dois grandes projetos que ficaram lá para trás no tempo. Mas procurá-los na altura ou só os descobri mais tarde? Atenção que isto dos leilões, quer dizer, pode-se procurar, mas não saís de manhã de casa a dizer quero comprar-vos Pavios. Não compras. Vou comprar os livros da Anita. Se calhar não consegues. Daqui a dois ou três meses, não queres comprar os livros da Anita, mas aparecem 20 ou 30. Ou seja, o Pavia apareceu de uma forma intensiva naquela altura, que não era uma altura propícia para mim, mas apareceu quando tinha de aparecer, basicamente foi alguém que tinha aquilo, morreu, e os filhos, como herdeiros, puseram aquilo ao sol, isto não é como um mercado de hortaliças, hoje vou comprar tomate e pepino para fazer um gaspacho. Não é assim que funciona o mercado de velharias, de antiguidades.

MARTA: Então como é que seleciona que ilustrador vai ser o foco da sua próxima exposição?

JORGE: Olha, contas antigas por ajustar, simpatias mais ou menos imediatas. Encontrar um filão fantástico... O Câmara Leme que eu vou fazer este ano, há muito poucos originais dele. Sei de quem tem uma dúzia, já os usei naquele primeiro projeto falhado, e tenho a certeza que não vou encontrar muito mais. Ao longo dos anos e pela paixão imensa que tenho por aquele artista, fui comprando tudo o que aparecia dele. Às vezes até em duplicado. Portanto, eu tenho centenas de livros dele, que se juntam, folhetos, catálogos, almanaques, agendas, etc... Provavelmente em Portugal sou capaz de ser a pessoa que mais coisas dele tem. A família não tem. Bom, a Biblioteca Nacional talvez tenha. Mas estamos a falar de colecionadores. Portanto, eu posso fazer um trabalho sobre ele em qualquer altura com uma razoável competência. Mas isso não me impede de ir à procura de outras coisas ou até de ser surpreendido por coisas que eu não sabia que ele tinha feito. Para a semana que vem, o José Bartole vai-me trazer um cartaz dele que eu não tenho. Os cartazes são muito difíceis de encon-

trar, só tenho um. Ora, a razão da escolha, há outros critérios também, o da variedade, ou até o de género. Sempre me defendi com alguma argúcia de ter uma visão demasiado masculina da história do design. Mas em relação à ilustração, como se pode ver aliás no Almanak, eu sou bastante democrático nessa matéria. Eu não tenho dúvidas. O diferencial de qualidade e quantidade na demonstração no feminino e no masculino é muito grande. Podemos discutir as razões disso, mas ela existe, é verdadeira. Só em tempos recentes é que isso foi equilibrando e acho que até agora, no caso da demonstração e até no design, talvez, estamos a assistir a uma inversão.

Quantidade e provavelmente também de qualidade. No ano passado, redimi-me com três projetos sobre mulheres. Laura Costa, Cristina Reis na coleção D e o prémio de carreira em Guimarães com a Manuela Bacelá. Perfeitamente conhecidos, não fiz favor nenhum a ninguém, mas é um panorama diferente daquele que eu tinha há sete ou oito anos atrás. E depois há outras questões, por exemplo, há uma ilustradora extraordinária que eu gosto muito e que daria uma exposição fabulosa e um livro fabuloso, a Raquel Rockhammer, só que acontece que há uns anos uma colega minha, curadora e investigadora, fez uma exposição sobre ela na Amadora. Um catálogo, digamos, enfim, não muito suntuoso, mas não foi por culpa dela, de certa maneira, aquela criatura ficou tapada. Ou seja, eu achei que não fazia sentido agora estar, com tão pouco tempo de diferença a fazer uma exposição sobre ela.

A Laura Costa, foi-me induzida por um casal que está à frente da festa da ilustração de Setúbal. A Laura Costa não fazia parte dos meus planos tão próximos. Mas, exatamente por essa preocupação de igualdade de género, ou pelo menos compensar o diferencial que nós temos na nossa história recente sobre homens e mulheres artistas, eu aceitei o desafio de bom grado e hoje estou sinceramente agradecido por ter sido empurrado. Empurrado não foi, mas foi uma sugestão que aceitei. E eu já tinha escrito sobre a Laura Costa no Almanak. Portanto, ela não me era estranha, nada disso. Há uns anos, em 18 ou 19, tinha feito um livro sobre sete mulheres ilustradoras, chamado Eva, que era uma exposição na Casa da Sé, podemos dizer que nessa matéria de igualdade de género eu até não me porto mal. Mas é um caminho que se faz, de sensibilidade.

MARTA: Falou também na Cristina Reis e na Coleção D. Quer desenvolver um pouco mais sobre a Coleção D e como é que a começou?

JORGE: A Coleção D nasce em 2011. Olha, é assim. No tempo e no lugar certo. Eu estava a sair da LEYA, queria fazer essa coleção, mas queria fazer com ilustradores. Não tinha viabilidade nenhuma. Ia ser um fracasso. E, portanto, pensei que designers, provavelmente, seria mais atraente. Teria mais público e convenceria mais facilmente um editor e uma editora. Mas eu estava ainda na LEYA, e sabia que não podia fazer lá porque eu percebi claramente o curso capitalista que aquele grupo editorial tinha e que não se compadecia com projetos ruinosos, então fui propor esse projeto à INCM (imprensa nacional casa da moeda). A uma pessoa com quem eu estava a ter também uma boa relação profissional. Ou seja, foi o tempo certo para propor isso. E claro que não falei de ilustração, falei de design. Sabendo eu que em ilustradores, em designers mais antigos, a ilustração estava presente de uma ponta à outra. Não era uma manha, porque, naturalmente, até aos anos 60, inclusive, a ilustração fazia muito parte do design também, sobretudo nas capas de livros, e então propus a coleção D, fiz uma sinopse do projeto, falei de coisas que hoje não me arrependo, mas que acho ridículas, ter livros pequeninos, portáteis, consultáveis e baratos. Aliás, na sinopse, que depois te posso procurar e mostrar, tens lá uma espécie de declaração de intenções, um manifesto contra os calhamaços. Eu uso mesmo essa palavra. As efemérides, os calhamaços. Portanto, a coleção D era a antítese disso, o projeto era de uma ambição arrogante e ridícula de seis livros por ano, e é verdade que nos dois primeiros anos saíram dois livros por ano a partir daí foi a desgraça, primeiro que a minha vida continuava a complicar-se, algures a meio da década apareceu-me o desafio de Setúbal, depois a Casa da Cerca, depois Guimarães, ou seja, eu comecei a ter mais sítios e mais oportunidades para escoar o meu apetite em relação à divulgação da ilustração e por isso a coleção D tem sofrido. Também sofre por outras razões, como a dificuldade em trabalhar sobretudo com autores vivos, até porque, no geral, eles têm uma idade que já não se recomenda grandes esforços de memória ou de pernas. Mas então, a coleção D arrancou com muita força, com muito boa imprensa saíram muitas notícias, temos isso tudo guardado, e parecia ser um caminho sem espinhos, o maior espinho da coleção obviamente é que ela não é rentável, não se rende por graça. Costumo perguntar sempre às minhas turmas, todos os anos, acho que te deves lembrar disso. Eu pergunto quem é que tem. De ano para ano, eu vou fazendo cada vez um sorriso maior quando faço a pergunta. Para eu próprio me proteger da decepção que é haver apenas um dedo levantado ou dois. Há quem tenha a coleção toda ou quem goste de comprar os livros que eu faço. Mas não são designers nem ilustradores. São gente que gosta do design ou da ilustração e quer

estar por dentro. Os próprios artistas, os próprios atores digamos da cena do design ou da ilustração estão-se a marimbar. Se lhes deram o livro, tudo bem, mas raramente os compram. Quer sejam os de Setúbal, os da Casa da Cerca, os da coleção D ou outra coisa qualquer.

MARTA: E porquê que acha que isso acontece?

JORGE: Epá, porque há uma iliteracia congénita. Não é uma iliteracia, as pessoas são cultas. Não é isso. Há um hábito curto de comprar livros. Compram mais livros para oferecerem aniversários de amigos do que propriamente para ler, e sempre que aparecem sondagens sobre isso, as estatísticas, o panorama é deprimente. Junta-se a isso uma crónica pobreza que geralmente os artistas gráficos têm, um pozinho também de arrogância de não quererem saber daquilo que está por trás deles. E tudo isto misturado há, de facto, vendas irrisórias, que por outro lado, parece haver uma ideia de que são artes com pouco interesse a se publicarem coisas. Isto é muito importante, de facto. Mas fazem-se.

MARTA: Mas então, que impacto é que esperava que estes trabalhos, a coleção e as exposições tivessem na comunidade do design?

JORGE: Nunca esperei grande coisa. Apesar desta máscara de serviço público, Marta, na realidade nós fazemos aquilo que gostamos de fazer. Portanto, é um exercício de vaidade. A maior parte dos colecionadores esconde muito bem as suas coleções, e os mais velhos, quando eu digo mais velhos, estamos a falar de tipos de 70 para cima, têm um problema adicional. São verdadeiramente incapazes de trabalhar com as novas tecnologias, e às vezes quando o fazem é assustador. Quando se põe a digitalizar coisas em casa. Ora, isto concorre para uma espécie de anonimato daquilo que eles colecionam. Eu parti sempre da premissa contrária. Eu coleciono para mostrar, para exhibir. Originais ou impressos, seja o que for. Podemos dizer, e às vezes as pessoas dizem, “ah tu fazes um serviço público, devias ser mais apoiado, é fantástico o trabalho que tu fazes”. É, mas o essencial disto é que eu gosto de fazer. Ora, como o essencial é eu gostar de fazer, até estou um bocadinho, como não dependo disso para viver, menos preocupado com o facto de eles se venderem ou não. E também é verdade que nos esgota fazê-los. Portanto, sobra pouco tempo e paciência, e até engenho, para ir atrás dos livros e forçar workshops, forçar palestras, forçar vernissagens, apresentações, do que é que seja. Isso eu aceito. Eu ali, vou onde quiserem, mas não contam comigo para eu inventar as coisas. Não é engraçado para mim, uma parte disso é uma espécie

de recato que eu tenho para o atuador a impingir coisas que eu faço. Da mesma maneira que fico embaraçado quando me elogiam sobre isso, também tenho dificuldade em sair a cabo a dizer, olha, comprem, comprem. Saiu, isto é fantástico. Não sou capaz. A coleção D sofreu imenso com isso. Tem sofrido imenso com isso. Porque se há coisa que a editora nunca conseguiu fazer bem foi promover os livros.

Eu estou a falar deste caso que é real, concreto, mas pronto. Portanto, não chatei ninguém. Na verdade, no novo Mudo, passei pela livraria que tem alguns dos livros da coleção D, mas não tem os livros de Setúbal. Eu acho que mereciam. Mas não passa pela cabeça mandar um e-mail à Bárbara Coutinho ou quem quer que seja a dizer que o que vamos é comprar uns quantos lá à Abismo, comprar ou consignar ou qualquer coisa. Não quer dizer que não venha um dia a fazer, mas acho difícil fazê-lo. Portanto, eu não tenho nenhuma fé. Agora, para fechar a pergunta, quando eu te disse há bocado que não propus a coleção de à LEYA, mas propus à Imprensa Nacional Casa da Moeda, era porque a Imprensa Nacional Casa da Moeda tem uma missão pública. Não é estúpida, não é? Apesar de tudo que é publicação pública, até eventualmente publicar coisas que não são rentáveis. A LEYA nunca o faria. Agora, qual é a utilidade disso para os nossos designers? Ou ilustradores? Não é muito a dizer. É ter orgulho em fazer parte de uma profissão ou de uma arte que tem antecedentes muito interessantes. O mundo dos nossos grandes designers do século XX dificilmente é paralelo por prática de designers.

Embora, daqui a mais de 100 anos, se calhar a gente relativiza isso. Há figuras na história do design e da ilustração absolutamente extraordinárias. Tenho dificuldade, há sempre exceções, não é? Mas ali pelos anos 30, 40 e muito à volta das realizações do Estado Novo, educação, exposições, havia um seu lado de propaganda política e de publicidade ao regime, mas que não eram de todo, digamos, uma emanção do ditador Salazar, ou outra coisa, apesar de tudo. Não havia propriamente uma equipa fixa, mas havia ali um núcleo duro que trabalhou ali pelos anos 30, finais dos anos 30 e 40, com tipos absolutamente geniais. E é difícil, por exemplo, estabelecer um paralelo com aquilo que se passa hoje, há uns tempos mais recentes, francamente. Genialidade, qualidade, diferença inventiva, criatividade. Mas cada tempo é diferente.

Não esperava que fosse um grande sucesso, mas sempre diziam que era serviço público então sempre quis tornar essa coleção num arquivo disponível ao público,

ou seja, disponibilizar também um pouco desse conhecimento e desses artistas, ilustradores ou designers ao mundo. E se calhar isso tem uma correlação com a Biblioteca Silva. Digamos sim ou não. Por exemplo, eu não tenho na biblioteca a produção dos R2, que foram o número um da coleção. Comecei a coleção com os R2.

Resumindo, Marta, a Biblioteca Silva tem sido um auxiliar precioso e, de certa maneira, tem-me levado, encorajado a manter esta velocidade de produção. Que não se esgota. Se houver um sítio, se eu souber um sítio onde há originais do Câmara Leme, vou poder apanhá-los. Os três que eu tenho vão estar no livro da exposição. Vou tentar apanhar mais uns pontos que eu sei que existem. Mas eu sei que não é tudo. De qualquer forma tenho esse desejo de expor, e mais, no caso do Câmara Leme, tenho já material disponibilizado por dois colecionadores, um deles coleciona mais ou menos aquilo que eu coleciono, mas em escala menor. E o outro, tu deves já ter visto aqui, faz coleção de discos, de EPs. Ele disponibilizou-os para digitalização, portanto, vão aparecer 20 e tal discos no livro. E atualmente na exposição também. Vão aparecer quando eu só tenho dez na minha coleção.

MARTA: mas tem sempre aquele bichinho de dar a conhecer e querer a mostrar essa coleção, esses designers, ilustradores. Não é?

JORGE: Claro, entre nós, Marta Silva, é uma vaidade pessoal. É serviço público, é vaidade.

MARTA: Então, não é só por vaidade. Nunca teve nenhum interesse em contribuir para a comunidade do design e da ilustração.

JORGE: Está tudo ligado, é claro prestar esse serviço à comunidade. Mas é uma coisa minha, é um design meu. Toda construção tem uma narrativa que parece ser muito empática, muito bonita. Mas é uma construção. Tudo isto é artifício, tudo isto é humano. É claro que podemos pensar, que há colecionadores que não mostram nada a ninguém. Sim. Ou então estão à espera, por exemplo, o Armando Martins teve imenso tempo com as coisas arquivadas e eventualmente vai abrir o MACAM para expor tudo o que estava arquivado. E nós temos de agradecer que um desses construtores civis que enriqueceu faça uma coisa destas, que nem todos fazem. No caso do Armando Martins, até me parece ser uma pessoa honesta. Não é o Patife do Berardo que também gosta de mostrar as coisas às pessoas, mas enfim, mas pensa sempre que é uma coisa pessoal.

09 List of Projects

Appendix 2

Projects During the Curricular Internship

Books & Editorial

- Le Scorpion et le Crab du Désert – Cover and full layout
- Geração de 70 – Image placement and layout design
- O Essencial sobre José Saramago – Cover
- O Essencial sobre o IPO – Cover
- Pórtico – Magazine layout
- Público Ilustrado – Art direction
- Calendário ACPP – Partial layout and creative line design
- Avenida da Liberdade – Covers
- Placa de Identificação Silvadesigners – Signage design

Exhibitions

- Exposição Laura Costa – Mock-ups, image editing, and caption integration
- Exposição Dicionário Saramago – Image and caption layout

Social Media / Digital Content

- Fundação José Saramago – Social media posts
- Programação Fundação Saramago – October and November

Branding & Packaging

- Moedas Pastel de Nata – Packaging design

Projects During the Professional Internship

Books & Editorial

- Biografia de Ressano
- Dicionário (assumed different from Geração de 70)
- Essencial Sobre – Additional covers
- Avenida da Liberdade Editores – Covers and brand manual
- Pórtico – Additional contributions
- LEVOIR – Book covers

Exhibitions

- Dia D
- Expo Mário Soares – 100 anos
- Museu do Dinheiro – 25 de Abril – Proposal
- JAM – Abel Manta Exhibition
- Cristina Sampaio – Exposição Amadora
- Expo Museu do Dinheiro
- Rota Memorial do Convento

Events & Campaigns

Noite dos Livros Censurados
JAZZ Oeiras
RPAC
Salvaterra

Institutions & Organizations

Teatro Nacional D. Maria – Visual identity proposal
Fundação Calouste Gulbenkian – Nature guides
Fidelidade – Graphic materials
Santander – Design contributions
Unicorn Factory
SRU (Sociedade de Reabilitação Urbana)

Cultural / Regional Projects

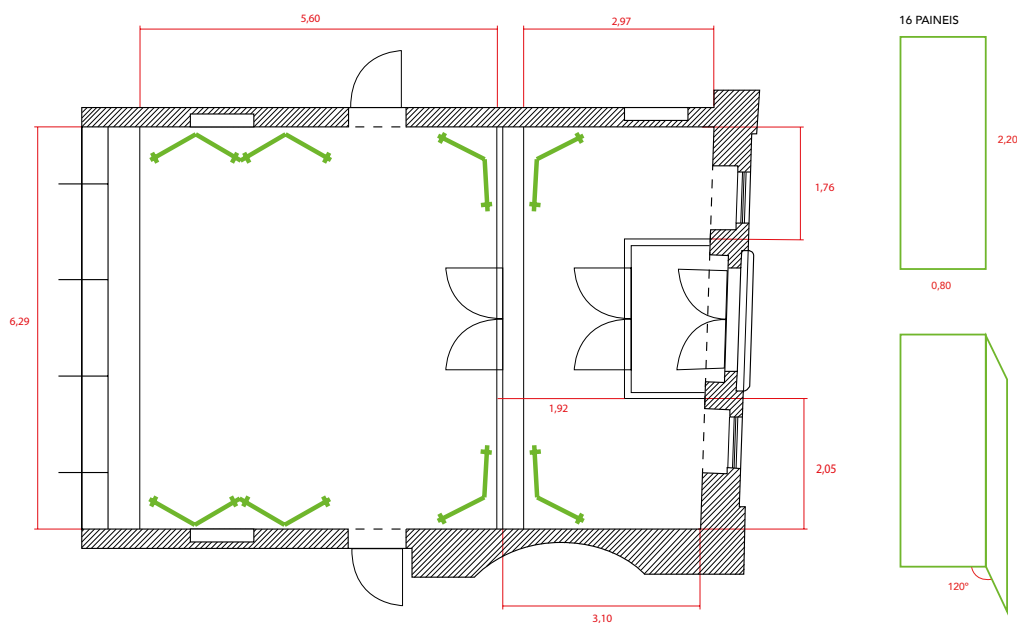
AJIDANHA
Bairro do Grilo
Nata D'Idanha
Barracas de Setúbal
APCC – Calendários e projeto Babayan
MATADOURO
MACAM
FEA Évora
Adufe
ME Hotel

10 Assembly Guidelines

Appendix 3

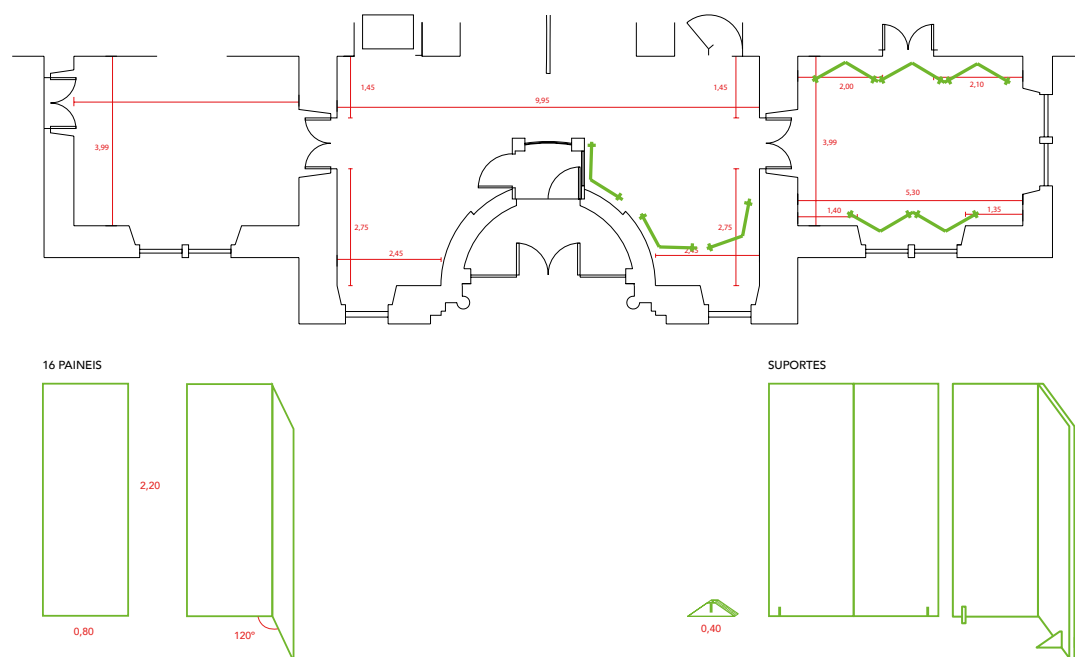
EXPO. MUSEU DO DINHEIRO

COIMBRA



EXPO. MUSEU DO DINHEIRO

FARO



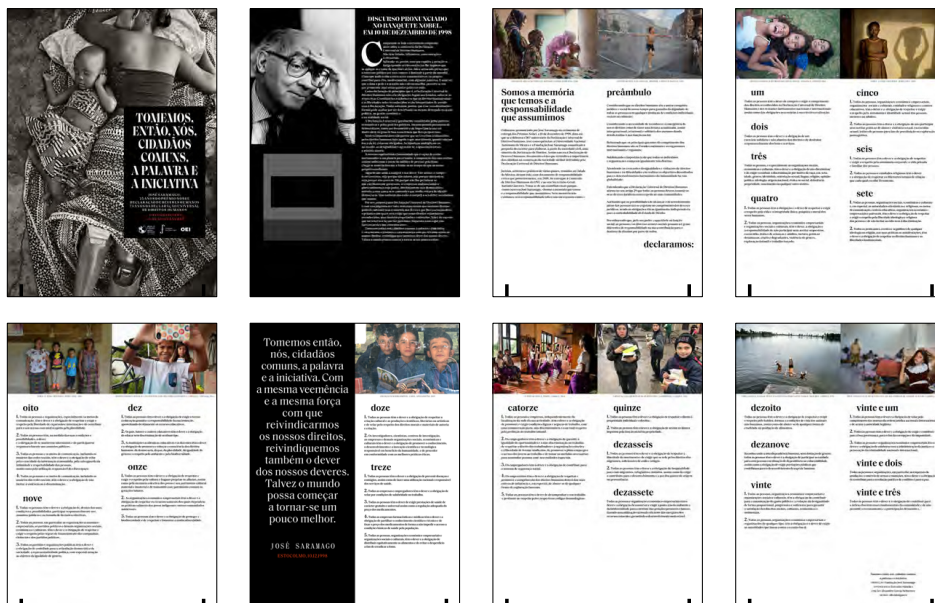
EXPO. MUSEU DO DINHEIRO

MAQUETE



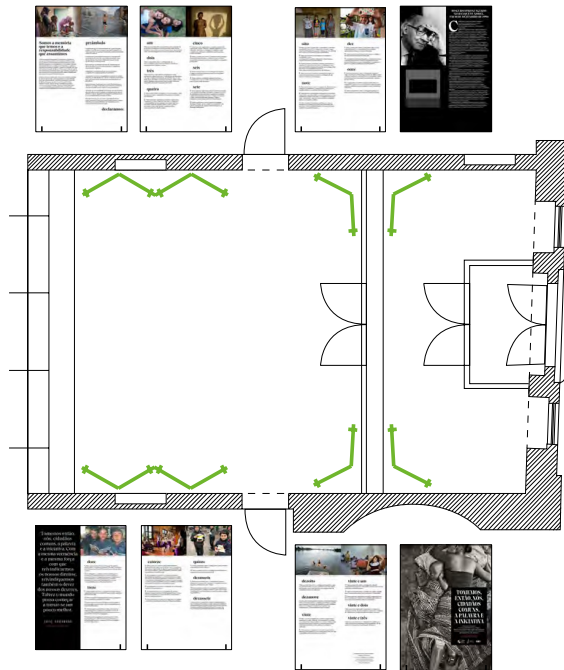
EXPO. MUSEU DO DINHEIRO

PAINÉIS



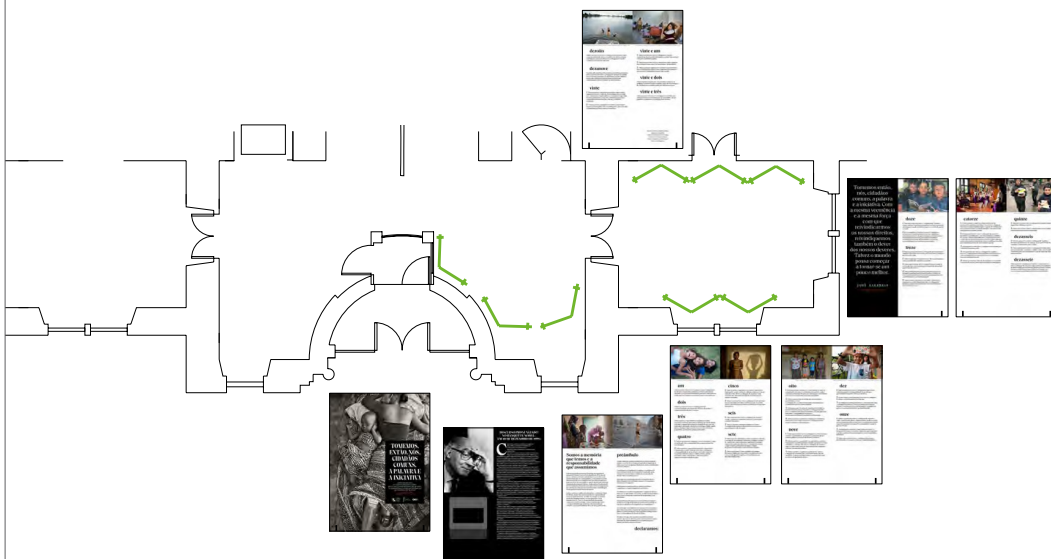
EXPO. MUSEU DO DINHEIRO

COIMBRA



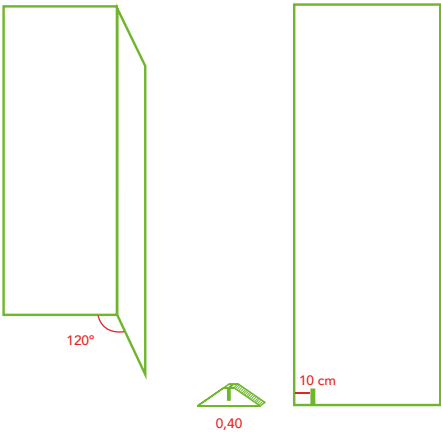
EXPO. MUSEU DO DINHEIRO

FARO



EXPO. MUSEU DO DINHEIRO

MONTAGEM



O monitor deve estar a 44cm do chão e a 10,2cm da margem exterior do painel.

Todos os painéis devem ser dobrados a 120°.

Os suportes devem ser posicionados a 10cm das margens externas dos painéis.

Designing Narratives

An Exploration of Editorial Design
and the Importance of Archives

Internship report at silvadesigners studio

Projetando Narrativas

*Exploração do Design Editorial
e a Importância dos Arquivos*

*Relatório de estágio no
estúdio silvadesigners*

Junho 2025

Equipa de Orientação Académica
Pedro Amado & Cristina Ferreira

Orientador, da Empresa
Jorge Silva

June 2025

Academic Supervisors
Pedro Amado & Cristina Ferreira

Supervisor, from the company
Jorge Silva

Ana Marta Silva Fernandes