

M
2016



EDUARDO ALBERTO DE ALMEIDA COQUET

PRESERVAÇÃO E MEMÓRIA

Relatório de Projecto

FRANCISCA SOTTOMAYOR
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA
À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO
EM DESIGN GRÁFICO E PROJECTOS EDITORIAIS

EDUARDO ALBERTO DE ALMEIDA COQUET

PRESERVAÇÃO E MEMÓRIA

Relatório de Projecto

Relatório de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design Gráfico e Projectos Editoriais, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor Rui Vitorino Santos.

Setembro, 2016

Ao professor Rui Vitorino Santos, pelo empenho com que me orientou e a todos os envolvidos neste processo, em especial à avó Mila, ao Vicente, à Luísa e aos meus pais.

Resumo

O presente relatório de projecto tem como objectivo expor a informação que recolhemos sobre Eduardo Alberto de Almeida Coquet (1894-1981) e o contexto onde se inseria. Como artista portuense que esteve envolvido no movimento artístico modernista do início do século XX, deixou um notável legado que até aqui se encontrava espalhado por diversos lugares. Foi desenhador, artista, gráfico e caricaturista e a sua principal temática foram os recém-importados desportos como o ténis, futebol, golf ou esgrima.

Foi nossa intenção explorar os conceitos de memória e de preservação do passado associados ao projecto prático. Este tem também a forte vertente da criação de um arquivo gráfico com todos os trabalhos que conseguimos reunir.

Este trabalho tem como objectivo preservar a memória de Eduardo Alberto de Almeida Coquet e apresentá-lo como um autor de valor para o modernismo português. É com a concretização de um livro sobre o autor que temos a esperança de ter cumprido o objecto acima referido.

Palavras-chave: pesquisa, recolha, autor, arquivo, memória, preservação.

Abstract

This project report has the objective of showing the collected information about Eduardo Alberto de Almeida Coquet (1894-1981) and the context he lived in. As an artist from Porto he was involved with the modernism movement of the beginning of the XX century. The author has left a memorable legacy that was spread in different places until now. He was an artist, graphic designer and caricaturist which main theme was the sports – football, golf, tennis or fencing.

It was our intention to explore the areas connected to our practical project as the memory and the past preservation. The practical project also had the strong purpose of creating a graphic archive with all the material we have collected.

The aim of this work is preserving the memory of Eduardo Alberto de Almeida Coquet and presenting him as an important artist of the portuguese modernism. We believe having accomplished it with the materialization of a book about the author.

Keywords: research, collection, author, archive, memory, preservation.

Índice

Agradecimentos / 7

Resumo / 8

Abstract / 9

Introdução / 15

Capítulo I

Eduardo Alberto de Almeida Coquet / 19

Capítulo II

Breve Contextualização Histórica / 25

Capítulo III

Enredos da Memória / 33

3.1 Subdivisões da Memória / 34

3.2 Memória e Afectividade / 35

3.3 Memória Colectiva / 36

3.4 Esqueciemnto / 37

3.5 Uma vez mais com Emoção / 38

Capítulo IV

Preservação do Passado / 43

4.1 A importânmcia do Passado / 44

4.1.1 *Colecção D* / 45

4.1.2 *Colecção Design Português* / 46

4.1.3 *Colecção Designers Portugueses* / 47

4.1.4 *Design PT* / 48

Capítulo V

Casos de Estudo / 49

5.1 *A Paixão das Origens – Fotobiografia de Alberto Sampaio* / 49

5.2 *Menezes Ferreira, Capitão de Artes* / 51

Capítulo VI

Projecto Prático / 55

Conclusão / 65

Introdução

Durante toda a sua vida, a autora, ouviu falar do avô Coquet, avô da sua mãe, pai da sua avó Mila (diminutivo de Maria Emília).

Quando casaram, os seus pais foram morar com ele para a Foz Velha, onde estava a morar sozinho desde a morte da sua mulher, Antoinette (Nette).

Foi também nesta casa que a autora morou nos seus primeiros anos de vida. Infelizmente, o avô Coquet morreu quando a sua mãe estava grávida da sua irmã mais velha, em 1981.

O seu nascimento foi no dia 5 de Julho de 1894 – curiosamente num ano com os mesmos números que o ano do nascimento desta autora (1984). Outra curiosidade prende-se com o facto de Eduardo Coquet ter tido um irmão com os mesmos nomes próprios mas numa ordem invertida. Assim, os seus nomes eram Eduardo Alberto e os do seu irmão eram Alberto Eduardo. Ambos nasceram na Rua de Costa Cabral, no Porto, e nesta cidade viveram toda a vida. No entanto, estas questões desenvolveremos no próximo capítulo, sendo por agora intenção apenas explicar o porquê da ideia deste trabalho para concluir o mestrado de Design Gráfico e Projectos Editoriais e comunicar a forma como esta pesquisa se vai desenvolver.

Assim, a ideia está directamente relacionada com a extrema curiosidade que a figura do seu bisavô sempre despertou na autora. Passou a vida rodeada de quadros seus – desenhos, plantas e auto-retratos – principalmente na casa de Barroelas tendo também esta sido projectada pelo avô Coquet juntamente com a própria mobília, jardim, etc. Mais tarde, começou a reparar noutros quadros em casa de familiares: capas de revistas, caricaturas, etc., assim como foi notando em objectos que lhe pertenceram – entre eles, cachimbos, raquetes, binóculos, pistolas,... Com tantas referências, naturalmente que o interesse só aumentou. Por um lado, a autora queria reunir e perceber os vários interesses de EAAC e inteirar-se daquela que foi a sua obra.

Depois de se formar em Design Gráfico, este interesse cresceu ainda mais, pois percebeu que também o seu bisavô praticou esta disciplina – ainda que não com este nome mas, se fosse hoje, sem dúvida que seria a área em que se enquadraria a maioria dos seus trabalhos.

A intenção deste projecto é, portanto, reunir num único livro todo o material possível produzido por EAAC: desenhos, pinturas, fotografias, documentos... Esta ideia permite-nos ver reunido quase o todo do trabalho do *tão querido avô Coquet*, como ainda explorar a edição e o design num objecto editorial.

Será quase como um arquivo, um lugar onde os interessados sabem poder encontrar quase tudo que é conhecido deste autor. Poderá ser, eventualmente, um

primeiro passo para um estudo futuro, mais aprofundado, dos conteúdos do projecto prático.

Logo à partida, surgiram questões relacionadas com a ideia deste projecto, como por exemplo a questão da memória – memórias de uma pessoa, memórias do passado, lembranças reunidas e que se podem preservar.

Deste conceito surgiu a preservação do passado – preservação da cultura *vs* perda, esquecimento do passado.

Propomo-nos, nesta pesquisa, explorar estas temáticas associando-as ao nosso projecto prático, uma vez que a sua intenção principal é a de preservar a memória de Eduardo Alberto de Almeida Coquet.

A memória surge aqui de diferentes formas, a memória que a autora tem ou que criou, do seu avô, a memória que os objectos que reunimos trazem consigo, a memória e a afectividade e a memória colectiva. Queremos então, explorar o conceito de memória nas suas diferentes vertentes.

A questão da preservação *vs* esquecimento e perda do passado apareceu pela consciência que o trabalho de EAAC nunca seria observado como um todo caso não existisse esta tentativa de o recolher. Por outro lado, não haveria a possibilidade de qualquer tipo de reconhecimento ou mesmo reflexão destes trabalhos se continuassem tão dispersos como quando os *encontrámos*.

Com este projecto pretendemos materializar a ideia de preservação. Tentaremos também preservar as peças que estamos a encontrar e a reunir – trabalhos que estão guardados de formas comuns, correndo o risco de se deteriorarem. É nossa *intenção* arquivá-los em formatos actuais (como o digital) assim como, num dos recursos mais antigos e eficazes de reunir e guardar informação – o livro.

Naturalmente que, ao termos os trabalhos reunidos, pensados e organizados, contribuiremos para que EAAC, como autor, não seja tão facilmente esquecido nem os seus trabalhos sejam perdidos. Para além de darmos a conhecer a quem se cruzar com este projecto um autor pouco conhecido mas com inequívoco valor do modernismo português.

Uma das metodologias utilizadas foi a pesquisa pela prática (Gonçalves, 2013), ou seja, ao mesmo tempo que fomos reunindo o material, observámo-lo e digitalizámo-lo. Fomos também pesquisando e reunindo informações necessárias à pesquisa.

De facto, além de nos fornecer informação, o material encontrado será também explorado graficamente pelo seu interesse visual: revelador da passagem do tempo e da sua antiguidade; objectos com um valor acrescentado pela sua fragilidade e unicidade.

A forma e o conteúdo, ao longo do presente projecto prático, estão em contínuo diálogo pois a partir do material recolhido tirámos partido tanto da sua forma (revistas, fotografias, documentos) como do seu conteúdo (informações contidas em documentos, conteúdos de um artigo ou de um desenho). Assim, a edição e o design editorial do projecto têm em conta estas duas importantes vertentes. Como refere Sofia Gonçalves:

“(...) a edição é entendida como princípio criativo e operação fundamental da

organização, representação e recepção dos conteúdos: está atenta ao conteúdo e à forma, particularmente às continuidades que podem surgir entre as duas instâncias(...). Nesta publicação, o design não é o último agente editorial, que surge depois das decisões convencionais da autoria e edição; é, ele também, um processo de escrita, edição e investigação” (Gonçalves, 2013, p.54).

A presente pesquisa segue da seguinte forma: nos primeiros dois capítulos conta quem foi EAAC e em que época e contexto se inseriu. O terceiro capítulo aborda o tema da memória, descrevendo algumas das suas teias e significados. De seguida, o quarto capítulo explora, através do Design, o tema da preservação do passado e o quinto demonstra dois casos de estudo utilizados na elaboração do projecto prático. Por fim, o sexto e último capítulo descreve o processo e as soluções aplicadas no livro Eduardo Alberto de Almeida Coquet.

Neste relatório, assim como no projecto prático (explicamos melhor no capítulo seis), quando nos referimos a Eduardo Coquet, referimo-nos ao autor enquanto homem, e quando escrevemos Almeida Coquet, estamos-nos a referir ao autor enquanto artista.

Em suma, esta pesquisa pretende explorar as diferentes questões relacionadas com o projecto prático. Os temas abordados aqui são também desenvolvidos no projecto através da materialização de memórias e da possibilidade de preservarmos a memória deste autor.

Em última instância, o nosso objectivo, para além de reunir num único objecto tudo o que conhecemos sobre a vida e obra de EAAC, é criarmos um objecto editorial que transmita a força que acreditamos que o trabalho do autor tem e que este se mantenha como um objecto duradouro capaz de resistir ao tempo e ao esquecimento.

Capítulo I

EDUARDO ALBERTO DE ALMEIDA COQUET

Eduardo Alberto de Almeida Coquet nasceu no Porto, a 5 de Junho de 1894, na Rua de Costa Cabral. Filho de Eduardo Coquet Pinto de Queiroz e de Alcina Emília Gonçalves D’Almeida. Eduardo viveu nesta cidade toda a sua vida, tendo morrido em 1981, com 87 anos.

Em 1914, ingressou na Faculdade de Ciências do Porto, no curso de Engenharia, não tendo, no entanto, completado a licenciatura por ter sido chamado para o serviço militar, em Lisboa, ainda que não tenha chegado a participar na Primeira Guerra Mundial.

Na rua onde Eduardo morava com os seus pais, vivia também a irmã mais velha de Antoinette Spratley Pinto da Silva (Nette). Esta visitava muitas vezes a sua irmã, casada e sem filhos, e foi devido a estas visitas e à proximidade das duas casas, que Eduardo conheceu a sua futura mulher. Segundo dizem, terá sido uma feliz coincidência. Nette, depois do seu pai morrer, foi com a mãe e o irmão mais novo viver para a casa de um outro irmão, em Matosinhos, na Rua Álvares Castelões. Namoravam à janela. Conta-se que Eduardo se sentava numa tábua, na parte de fora, e que esta lhe dava suporte para as conversas de início do romance com Nette. Mais tarde, casaram e tiveram duas filhas – Isabel e Emília. Viveram primeiro na Rua Costa Cabral tendo depois mudado para a Foz Velha, local onde Eduardo viveu até ao fim da vida.

Coquet, tinha uma ligação muito forte com a a cultura inglesa e, não se sabe se foi causa ou consequência, mas tinha muitos amigos ingleses, pertencentes à grande colónia inglesa a viver no Porto, na primeira metade do século XX.

Trabalhou durante muitos anos na *Taylor’s Fladgate&Yeatman*, empresa de vinho do Porto, sediada em Vila Nova de Gaia, como gestor e acessor de Frank Gorden, inglês, de quem era muito amigo. No desempenho das suas funções, Eduardo era tido como uma pessoa da maior confiança, sendo inclusivamente um dos que assinava cheques e documentos da empresa. Ia todos os dias trabalhar de elétrico, pela velha cidade do Porto que, nas palavras do próprio Eça de Queiroz, “(...) já não é aquela seca e escura cidade, rude e plebeia, de ruas estreitas e agitadas, impertinente e cheia de oposição, comendo alegremente arroz e bacalhau, dançando nos bailes improvisados onde as mulheres iam com o pobre vestido de chita da Rua das Flores, e de onde os homens saíam, cansados da gavota, para o fogo das linhas – o Porto, ainda com feições de burgo antigo, com as suas dinastias de comerciantes honrados, os seus tamancos estóicos, impassível diante dos redutos, sensível diante do melodrama do teatro nacional, patriota, resmungão e rezando ao Senhor de Matosinhos” (Queiroz *cit. por* Simões, 1995, s/p). Havia, contudo, “quem quisesse criar uma nova cidade, mais larga de espírito e de riqueza,

mas ainda assim anafada de provincialismo pelintra, mais brasileira (no sentido ridículo dos brasileiros de Eça), mais sonolenta, cheia de poetas líricos, e ávida de baronatos; havia também quem ousasse desportizá-la, no sentido que isso tinha de chique e de moderno, libertando-a da doença do tédio” (Simões, 1995, s/p). Esta última citação, do livro *Glória e Vida de Três Gigantes*, descreve o ambiente onde Eduardo se inseria. Num grupo social com muita vontade de viver o campo e o ar livre, fazer desportos, divertir-se e viver bem. Eduardo admirava a cultura e a maneira de estar inglesa e vivia em perfeita consonância, desde logo por a sua mulher ser de descendência inglesa.

Depois do trabalho, encontrava-se com os seus amigos caçadores numa casa de fazendas na Rua Passos Manuel. Se estávamos na baixa íamos ter com ele e voltávamos juntos para casa, diz M^a Emília (Milo), a filha mais nova. Isabel, a mais velha, morreu aos 23 anos vítima de tuberculose, o que abateu muito a família. Foi depois deste acontecimento que Eduardo decidiu construir a casa de Barroelas, mencionada mais à frente.

Eduardo foi um verdadeiro *sportsman* – fez esgrima, jogou ténis, futebol (foi meia ponta esquerda do Futebol Clube do Porto), golf, caçou e pescou a vida toda, até à morte da sua mulher, quando cessou todas estas actividades.

De grande importância era a sua vertente artística, a qual dizem ter herdado de seu pai, que também desenhava. Mas Eduardo procurou desenvolver mais este talento, ainda que quase sempre de uma forma amadora, por prazer e amizade. Fez trabalhos para amigos, ilustrou para publicidade e colaborou com diversas publicações, especialmente ligadas ao desporto. Aparentemente ter-se-á divertido bastante com os seus dotes de caricaturista e de desenhador quase satírico ou, pelo menos, fortemente jocoso. Foi um grande desenhador, facto comprovado pelos vários esboços, pinturas e estudos dos mais variados temas que deixou. Dos seus trabalhos destacam-se as participações em jornais e revistas de desporto, nos quais também escrevia. Distingue-se a *Caça&Sports*, na qual fez a capa de todos os números (do nº1 ao 24), o *lettering* do logótipo (que foi sendo alterado ao longo do tempo) e dos títulos e escreveu também vários artigos.



Capas da revista *Caça&Sports*
As três versões do logótipo.

São de salientar as já referidas caricaturas, assim como o desenho sequencial, assemelhando-se à banda desenhada, carregado de movimento e expressividade. Fez capas de partituras para músicos seus amigos e desenhos técnicos na área da arquitectura. Foi Eduardo Coquet que desenhou a antiga sede do golf de Miramar e a sua própria casa de campo, em Barrocelas, para a qual também desenhou todo o mobiliário e o jardim. Conta-se que tinha gosto e conhecimentos pela jardinagem e pela agricultura, sendo inclusivamente assinante de uma publicação chamada *Cartilhas do Labrador* (publicação bi-mensal dirigida por Luís Gama) e possuía um enorme número de livros relacionados com a temática. Especialmente na primeira metade do século passado, podemos encontrar muitos artistas que tinham várias valências e, nas artes, quem fazia arquitectura, também fazia Design de Produto, de Interiores e Comunicação. Eram artistas 360º, garantindo uma coerência e qualidade no todo de cada projecto. Eduardo Coquet foi também um exemplo desta multidisciplinidade.

Eduardo participou, ainda novo, como *desenhador* em três exposições importantes da época: no *Salão dos Humoristas*, em 1915; no *II Salão dos Modernistas*, em 1916; e ainda na primeira e única *Exposição dos Fantasistas*, em 1916, no Porto.

“Assim, se realizava a junção de duas situações mentais, confundidas num gosto comum, sensível e, sobretudo, mundano (...). Com efeito, para os organizadores da exposição portuense de 1915, tratava-se de uma ‘festa de arte e de mundanismos’, e a arte dos modernistas tinha ‘requintes de graça e de capricho’, e ‘muita alegria, muita cor e muita graça’ – e uma ‘divina nevrose’ também. Houve então conferências, serões de arte e de música, numa ligação espiritual com o aspecto finissecular d’*Águia* que dominava o Porto intelectual. Artistas de Lisboa – Almada, A. Soares, Barradas, Cristiano Cruz – juntavam-se aos Portuenses Abel Salazar, A. Bastos e de novo em 1916, num II salão já só de ‘Modernistas’” (França, 1979, p.10). Ao contrário da primeira década do século XX, onde a exposição prevalecia como meio principal de difusão das ideias e vanguardas artísticas, os anos seguintes – principalmente nos anos vinte – as publicações ganharam cada vez mais terreno, sobrepondo-se mesmo às exposições.

“Depois de revistas como *Orpheu* (1915) e *Portugal Futurista* (1917), onde existiu uma euforia vanguardista que se estendeu e se dissolveu no pós-guerra, foram surgindo, nos anos 20, mais publicações e de gosto mais moderno, numa década que já foi considerada de ouro para a ilustração portuguesa e onde se substituiu a exposição pela publicação” (Dias, s/d, p.16).

Foi efectivamente nesta década que Eduardo mais participou em publicações. A *Caça&Sports* começou em 1921 e teve o seu último número em 1924. Os temas eram sempre focados no desporto, desde artigos sobre cães de caça e suas raças, técnicas de natação, relatos de jogos de futebol - que Eduardo descrevia com ironia e muita graça em desenhos sequenciais – havendo ainda destaque para desportistas importantes, eventos nacionais de desporto, cavalos, esgrima, golf, remo, notícias nacionais e internacionais sobre o mundo desportivo e muitas histórias de caça.

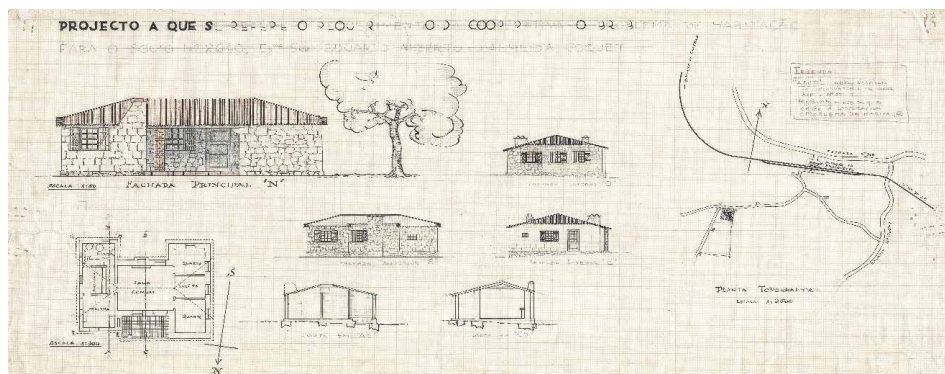
As revistas desta primeira metade do século XX viviam muito da imagem. Não se ilustrava, em muitos dos casos, em função do texto mas, muito frequentemente, concebiam-se ilustrações com pequenos textos e onde, como era o caso de Eduardo, os ilustradores também escreviam ou eram editores, dominando bem esta técnica da maior prevalência das imagens sobre o texto.

Assim, a estratégia editorial das revistas desta época, assentava nestes princípios do ilustrador que também era editor e redator e na maior autonomia das imagens em relação ao texto. O registo ainda se mantinha muito no cómico e no de caricatura, na mesma linha de revistas como *A Paródia* (1900-1908) ou *A Corja* (1898), e que foi herdado por revistas que lhes procederam como *A Sátira* (1911), *O Papagio Real* (1914) ou a *Miau!* (1916).

“Mas foi herdando estas alterações de gostos, que fez com que os anos 20 já não necessitassem de mudanças de gostos, eles podiam já ser o novo gosto, moderno e elegante que passava a encenar os ambientes, sobretudo públicos, como os cafés. Assim, eram cada vez mais elementos do grafismo das novas revistas, cujo design se alterava, com maior ou menor consciência gráfica, na similitude do mundo ocidental, no ambiente dos anos 20, os anos loucos e da Arte Déco. E pode-se dizer que, no caso português, estas alterações não se devem tanto à consciência tipográfica e compositiva das páginas, como na eclosão das novas tipografias da época marcadas pelos movimentos artísticos do tempo (como a nova tipografia alemã e checa, o futurismo decorativo de Fortunato Depero ou a dinâmica da tipografia construtivista), mas, exactamente, devendo muito à presença dessa ilustração que a década anterior tinha construído. Se os anos 10 expunham um novo gosto, confrontando com alguma polémica, os anos 20, após o impacto dos artistas e poetas de *Orpheu*, publicaram para um gosto público, disseminando com sucesso.” (Dias, s/d, p.17).

Voltando às publicações com as quais Eduardo colaborou, não se pode deixar de salientar (para além da já mencionada intensa participação na *Caça&Sport*) a *Sport: Cinema e Teatro* e a revista *Sporting, Semanário Desportivo Ilustrado*.

Foi um artista que reflectiu fortemente o paralelismo entre a sua vida e os seus trabalhos; dos desportos que fazia também sobes eles escrevia e desenhava; representava amigos e conhecidos através da caricatura e desenhava móveis e casas dos quais também usufruía... Uma vida completa, cheia de conexões.



Caricatura e planta de casa

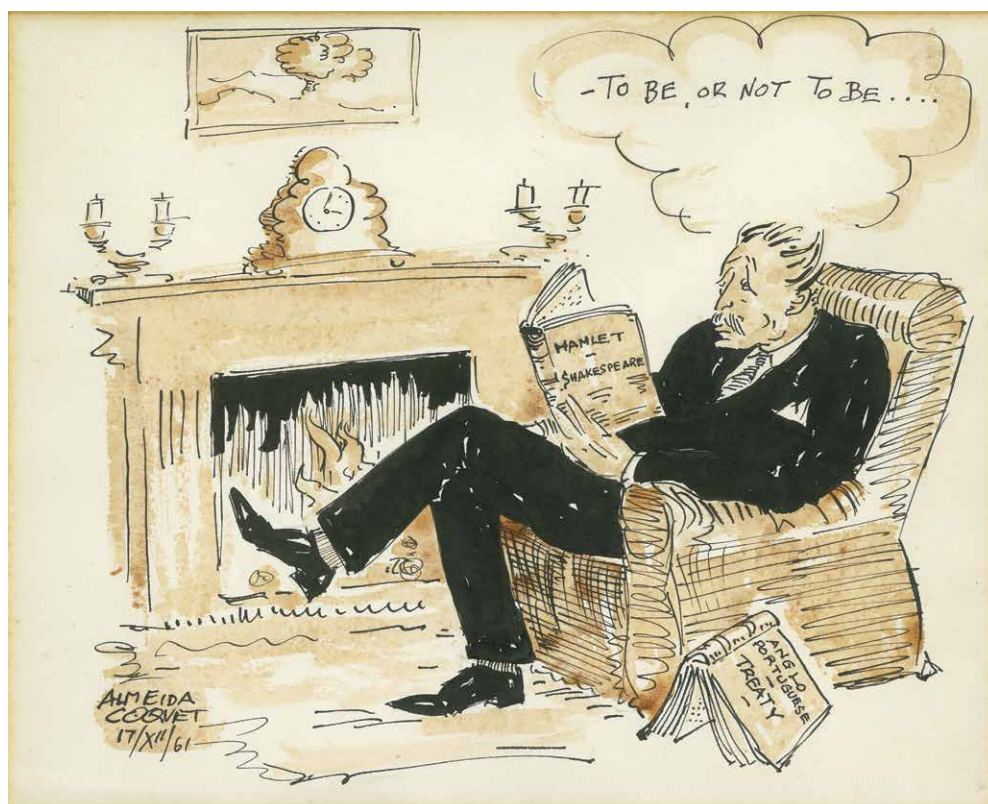
Imagens que reflectem o paralelismo entre a vida e obra do autor.

Não se pode deixar de escrever ainda que Eduardo Coquet foi também um homem das letras, possuía uma cultura geral notável e isso reflectia-se na sua biblioteca, muito rica.

É tendo em conta todas estas particularidade que o projecto prático que acompanha este relatório pretende reflectir.

É nossa intenção, através do projecto prático, como já referimos na introdução desta pesquisa, preservar a memória de Eduardo Alberto de Almeida Coquet, assim como, dá-lo a conhecer.

Queremos também com o presente trabalho, fazer uma homenagem a este autor e ao seu trabalho, de uma expressividade muito singular.



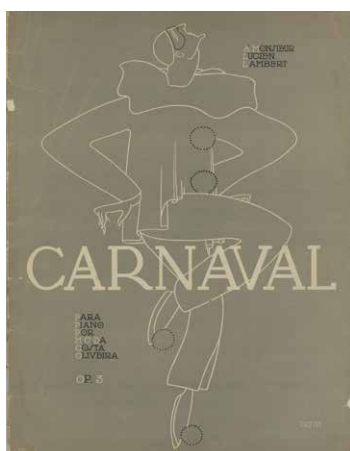
Desenho de Almeida Coquet

Demonstra bem a sua influência na cultura inglesa.

Capítulo II

BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Depois de apresentarmos alguns factos sobre a vida de Eduardo Alberto de Almeida Coquet, pretendemos contextualizar, ainda que brevemente, a época em que viveu. Parece-nos relevante para a presente pesquisa, descrever o que se estava a viver no período activo de EAAC. Foi também importante percebermos o contexto de outros artistas; as razões pelas quais EAAC teve do humorismo tão forte influência, que julgamos existir no seu traço elegante e depurado.



Capa de partitura
Ilustração de Almeida Coquet.

Voltando um pouco atrás, à sua data de nascença, fim do séc. XIX: o “mundo estruturava-se por convicções” (Fragoso, 2012, p.72), como resume José Pedro Martins Barata: “O capitalismo industrial triunfante, com as suas realizações materiais impressionantes, as certezas ‘burguesas’ numa sociedade estratificada e policiada; a confiança num progresso ilimitado e linear (bem expresso nas grandes exposições industriais da época); as artes dominadas pelo academismo bem-pensante que banuiu os desvarios do Romantismo; as ciências estruturando-se disciplinarmente de forma rígida mas encontrando dentro destas avanços enormes – tudo isto configurava uma situação de grande coerência e estabilidade” (Barata *cit. por* Fragoso, 2012, p.72).

Esta estabilidade de ‘certezas’ do fim do séc. XIX deu lugar, no início do séc. XX, a grandes inquietações e à procura de novas e diferentes possibilidades. Como afirma Fragoso, vivia-se uma época de questionamento, de mentes em ebulição, de ‘pôr em causa, lançar hipóteses e recusar qualquer aceitação do ‘adquirido’ (...)” (Fragoso, 2012, p.73).

Naturalmente, toda esta vivacidade e dúvida “tem as suas consequências patentes no sentimento geral de insegurança, nas atitudes fundamentalistas e nos fanatismos, na percepção comum e perturbadora de que o mundo é complexo,

incerto e inexplicável” (*idem*). Apesar do séc. XX ter começado num clima de positivismo, decorrente das possibilidades da técnica e da ciência, “marcando um breve período de bem-estar e progresso denominado Belle-Époque. (...) [este] camuflava profundos conflitos, equívocos, tensões sociais e interrogações herdadas do século XIX” (*ibidem*, p.101).

Nas artes gráficas, um dos nomes que mais se salientou em Portugal, ainda na primeira década, foi Rafael Bordallo Pinheiro. Este usou a caricatura para a “elaboração de uma crítica realista personalizada. A sátira política foi uma constante neste artista que, em desenhos como a *A Política: A Grande Porca*, com a colaboração do filho Manuel Gustavo e editados pelo jornal *A Paródia*, registou a crise e o declínio da monarquia” (*ibidem*, p.78).

Foi do grande centro artístico da época, Paris, que chegaram a Portugal as primeiras mudanças, “(...) em Março de 1911, oito jovens pintores que estudavam em Paris (...), trouxeram a Lisboa a ‘Exposição Livre’ de cerca de cento e trinta óleos, ‘pochades’ e caricaturas. (...) Laivos de Expressionismo que se destacaram mais nas intenções do que nas obras expostas (...), tudo o que queriam era ‘fugir aos dogmas do ensino e, quanto possível, às influências das escolas’” (França, 1979, p.7). Viviam numa ânsia de mudança, de uma vontade, e quase missão, de transmitir emoções, “uma só escola, a ‘Natureza’, e um só dogma, o ‘Amor’” (*idem*, p.7). Esta máxima “nor-teava a prática destes jovens para quem a arte não tinha ‘sistemas’ mas sim ‘emoções’” (*ibidem*). No entanto, “a sua arte, por ‘livre’ que se anunciasse, não ia mais longe do que a prática corrente dos seus colegas ‘naturalistas’” (*ibidem*).

Não teve grande impacto em Portugal, onde a arte, pouco credibilizada, parecia ter a sua única solução nesta escola parisiense e que, ainda assim, não permitia grandes esperanças, conhecendo do que fugiam e o que os esperava no regresso. (França, 1979). Um maior impacto tiveram os desenhos que Emmérico Nunes enviou de Munique, depois de também ter estado em Paris. Desenhos que vieram, de certa forma, a dar origem ao primeiro *Salão dos Humoristas* em 1912 presidida pelo filho de Rafael Bordallo Pinheiro, Manuel Gustavo, onde se “reuniram desenhadores de uma tradição experimentada e novos que forjavam um gosto mais original e imaginoso” (*ibidem*, p.8).

“Fazia-se um humor menos grosseiro, mais galante e, sobretudo, mais indiferente à actualidade política que a tradição Oitocentista exigia” (*ibidem*, p.9).

O II e o III *Salão dos Humoristas* repetiram-se com sucesso nos anos seguintes, tendo sido Amadeu de Souza Cardoso o grande destacado destes eventos, que vieram mudar e agitar a mentalidade e o gosto da época. “Fernando Pessoa escreveu então longamente sobre ele (n’*A Águia*) notando o ‘poliformismo da sua arte’, a sua ‘poliaptidão’, o seu poder de adaptação a vários géneros. O futuro lhe daria razão, aparente e profunda” (*ibidem*, p.10).

O termo *Modernistas* foi usado a primeira vez de uma forma incerta e genérica nas críticas ao habitual *Salão de Primavera* (1914), da SNBA.

Os participantes desta exposição foram elogiados pelo seu “simpático esforço” de novidade numa “parede revolucionária” (*ibidem*).

Como consequência, aconteceu no Porto, no ano seguinte, uma *Exposição de Humoristas e Modernistas*. “Assim se realizava a junção de duas situações mentais, confundidas num gosto comum, sensível e, sobretudo, mundano. (...) tratava-se ‘de uma festa de arte e de mundanismo’, e as artes dos modernistas tinha ‘requisites de graça e de capricho’, e ‘muita alegria, muita cor e muita graça’ – e uma “divina nevrose’ também” (*ibidem*).

O Porto vivia então um fervilhante ambiente artístico onde aconteceram conferências, serões de arte e de música.

O humorismo foi vincado com revistas como o *Papagaio Real* ou o *Riso da Vitória*, que traziam “um novo gosto à caricatura” (*ibidem*, p.12) e foi isso mesmo que a imprensa das diferentes áreas reflectiu.

A *Exposição dos Humoristas* portugueses teve grande importância histórica e foi um marco no início da arte moderna em Portugal, “abrindo caminho a cerca de uma década de acção de uma geração que aí lançava algum acerto moderno ao longo de várias exposições e algumas publicações” (Dias, s/ano p.13). Antes disso, como conta o mesmo autor, tinha sido criada a *Sociedade de Humoristas Portugueses* que se apresentou no último número da revista *A Sátira* (Julho de 1911). O seu intuito era, também, que os “rebeldes e indomáveis humoristas, bohémios e vagabundos, despreocupados do dia seguinte’ segurassem os seus ‘instinctos da vid’airada’ e dessem as mãos” (*ibidem*). Na referida revista, resumem as suas intenções da seguinte forma:

“É fundada em Portugal, com séde em Lisboa, uma aggremação de caricaturistas e escriptores humoristicos com o nome de Sociedade de Humoristas Portugueses. Os fins da Associação são:

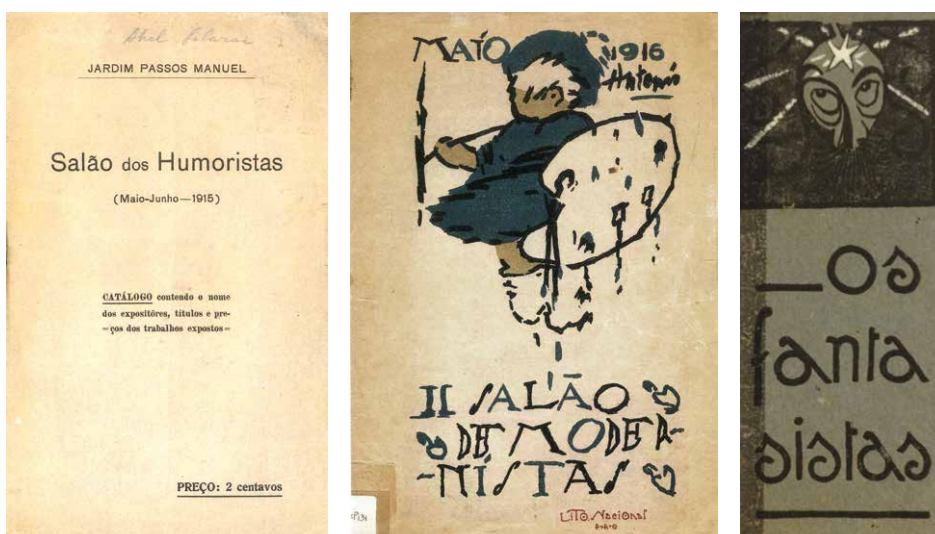
- 1º Despertar o gosto pelo humorismo em Portugal, levando ao conhecimento do povo o seu papel social na correcção dos costumes.
- 2º Obstar a concorrência de artistas estrangeiros, e o plagiato e contrafacção das suas obras, impedindo a intervenção e protecção do governo para os artistas nacionaes.
- 3º Protestar contra a pornographia grosseira que invade o humorismo, deprimindo, e até annullando a sua acção moralizadora.
- 4º Regularisar a remuneração das caricaturas.
- 5º Fundar uma revista da especialidade que seja orgão da Associação, revista onde podem collaborar todos os socios.
- 6º Promover exposições annuaes e conferencias sobre arte em logares e epochas opportunamente annunciadas.
- 7º Organisar uma bibliotheca e museu caricatural.
- 8º Creação d’uma academia livre de modelo.
- 9º Fundação d’uma caixa de soccorros e pensões aos caricaturistas e escriptores humoristas necessitados.

Os socios caricaturistas serão obrigados a escolher exclusivamente entre escriptores filiados nesta associação” (em *A Sátira*, cit. por Dias, p.14).

Os pontos transcritos acima não ficaram além das intenções. Foram os salões, já referidos, que se realizaram nos anos seguintes que fizeram maior jus a estes

desejos. Realizaram-se principalmente em Lisboa mas, como vimos, tiveram importantes extensões no Porto. As exposições, *Modernistas* e *Fantastas*, respectivamente, trouxeram uma consciência de modernidade e deixaram provas destas mudanças. Dessas exposições, onde o humorismo modernista teve destacável presença, Fernando Rosa Dias destaca as seguintes:

- O II Salão dos Humoristas (Lisboa, 3 salas do rés-do-chão do Grémio Literário, Junho 1913; com 329 trabalhos);
- O I Salão dos Humoristas e Modernistas (Porto, Salão do Jardim Passos Manuel, Maio 1915);
- O Salão dos Fantastas (Porto, Palácio da Bolsa, Janeiro 1916);
- O II Salão de Modernistas (Porto, Salão de Festas do Jardim Passos Manuel, Maio 1916);
- a Galeria das Artes (Lisboa, Salão Bobone, Setembro-Novembro 1916);
- A Exposição de Arte (Faro, Salão do Teatro Lethes, Maio 1917);
- O III Salão dos Humoristas (Porto, Salão do Jardim Passos Manuel, Novembro 1919);
- O III Salão dos Humoristas-Modernistas (Lisboa, Salão de S. Carlos, Julho 1920)
- Salão de Humoristas (Porto, Salão Silva Porto, Novembro 1926).



Catálogos

Catálogos das exposições onde Almeida Coquet participou.

Como mencionámos no capítulo anterior, Almeida Coquet (era este o seu nome artístico) participou em três exposições deste período, repleto de vida e criatividade: no *I Salão dos Humoristas e Modernistas* (Porto, Salão do Jardim Passos Manuel, Maio 1915), no *Salão dos Fantastas* (Porto, Palácio da Bolsa, Janeiro

1916) e no *II Salão de Modernistas* (Porto, Salão de Festas do Jardim Passos Manuel, Maio 1916). Neste último, Almeida Coquet foi o director artístico do catálogo e pensa-se que também terá sido o autor das ilustrações de publicidade (a cargo da *Publicidade Lusa*).

Chegámos a esta hipótese tanto pela posição de director artístico, como pelo registo dos desenhos: elegantes, esguios e com movimento. Almeida Coquet, aquando destas participações nos salões acima referidos, era ainda bastante novo, teria 21 e 22 anos. Acreditamos que foi a altura da sua vida mais fervilhante em termos artísticos e foi quando mais esteve envolvido na cena artística portuense.

Pelos títulos das suas obras, que aparecem nos catálogos, podemos constatar que fazia muitos cartazes para publicidade e outros que parecem ter um carácter menos comercial. Títulos como *Cartaz para Licôres*, *Maquete de Cartaz (Companhia de Seguros)* ou *Conversas e Vocelencia Dança?* são exemplos que transmitem esta dualidade. Infelizmente, é provável que estas obras tenham sido vendidas, não sendo conhecido o seu actual paradeiro.

Foi mais tarde na sua vida, já nos anos 20, que o autor começou a desenvolver colaborações com diversas publicações: as já referidas *Caça&Sport*, *Sporting – Semanário Desportivo Ilustrado* e a *Sport – Cinema e Teatro*. Apesar de não terem sido encontrados exemplares, também se sabe da participação nas revistas: *Olympica* e *Educação&Sports*, pois existem maquetas das mesmas, que revelam terem saído uma série de números de ambas. Todas estas revistas têm muitas ilustrações humorísticas que relatam desde jogos de futebol a partidas de ténis, de uma forma cômica e elegantemente jocosa.

O facto do autor em questão não ter participado no *III Salão dos Humoristas* (1919) e no *Salão dos Humoristas* (1926), ambos no Porto, faz-nos acreditar que se terá afastado do núcleo artístico da cidade. Talvez por a sua ligação ser mais forte com a comunidade inglesa ou talvez, e fruto desta, por ter começado a trabalhar na *Taylor's Fladgate&Yeatman* como gestor comercial (ou, como o próprio escrevia em documentos, empregado comercial). Acreditamos que, depois de casado e empregado, o seu trabalho artístico tornou-se um *hobby*, que fazia para satisfazer pedidos de amigos e pelo prazer do desenho.

No entanto, podemos afirmar que, de certa forma, Almeida Coquet pertenceu ao grupo dos *Humoristas*. Estes, segundo Fernando Rosa Dias, não foram, nem podiam ter sido, tão vanguardistas como os do núcleo do *Orpheu* mas, por outro lado, foram mais arrojados do que os da *Exposição Livre*, do ano anterior dos *Humoristas*. “(...) Perante os humoristas, o núcleo de *Orpheu* é mais contundente, mas tal não significou qualquer oposição, divergência nem desprezo. Almada Negreiros será o nome que fará a ligação entre os fenómenos: estará nas exposições dos humoristas e publicaria desenhos em algumas revistas e criará mesmo uma em 1914 (*O Papagaio Real*), tal como colaborará em *Orpheu* e em *Portugal Futurista*” (Dias, s/d, p.17).

Em Portugal do pós-guerra, existiam forças antagónicas no mundo das artes. Por um lado, “jovens estudantes artistas como Eduardo Viana, Amadeo Souza Cardoso e Guilherme de Santa-Rita regressaram de Paris causando uma ruptura do

movimento modernista e dando origem à afirmação do futurismo” (França *cit. por* Fragoso, 2012, p.79), por outro lado, “os ‘modernos’, que em vez de criarem novas formas apenas se limitavam a atacar estas [as tendências académicas] e os seus efeitos muito mais que as suas causas. Os dois gostos afrontavam-se: um já esgotado, o outro esgotando as próprias forças numa luta sem glória” (França *cit. por* Fragoso, 2012, p.79).

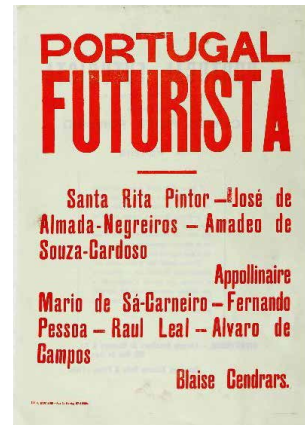
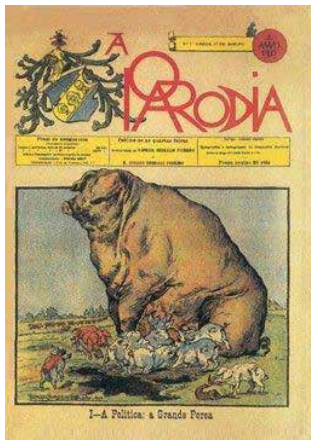
José Augusto França, aqui citado por Margarida Fragoso ainda acrescenta: “Era-se futurista um pouco da maneira, ao mesmo tempo orgulhosa e clowdesca, como se era humorista em 1912-1913. Mas não se pode ignorar que o futurismo foi o veículo de aproximação da arte moderna, ou da Europa contemporânea” (França *cit. por* Fragoso, 2012, p.79).

Quanto a Almeida Coquet, entendemos que o seu afastamento do foco artístico portuense, e por estar mais ligado aos ingleses e ao desporto, fez com que este enveredasse por colaborações mais associadas a estes temas e foi-se distanciando da vanguarda, optando por uma vida talvez mais calma e familiar.

Parece-nos interessante pensar que Almeida Coquet poderá ter conhecido nomes como Almada Negreiros ou Cristiano Cruz.

Ficamos com a sensação que poderia ter ido mais longe na sua carreira artística, se é que assim lhe podemos chamar, mas, por outro lado, constatamos com bastante clareza que os seus interesses não passavam por estar no centro dos movimentos e vanguardas artísticas. Efectivamente, tudo aponta para a preferência pelo gosto, tão inglês, pelo ar livre e a natureza, pelos recém importados desportos e pelo desenho por simples prazer e discernimento.

Contudo, julgamos que a influência dos movimentos modernistas acaba por estar presente no seu trabalho de ilustração e gráfico – especialmente nos desenhos de traço mais depurado e ligados ao humor.



- A Paródia* (1900-1908)
- A Águia* (1910 - 1932)
- Papagaio Real* (1914)
- Orpheu* (1915)
- Miau!* (1916)
- Portugal Futurista* (1917)

Capítulo III

ENREDOS DA MEMÓRIA

“A nossa lembrança continua em estado virtual; dispomo-nos assim apenas a recebê-la adoptando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensa; de virtual passa ao estado actual; e, à medida que os seus contornos se desenham e sua superfície se colora, tende a imitar a percepção” (Bergson *cit. por* Andrade, s/d, s/p).

O que nos levou à escolha da realização do livro *Eduardo Alberto de Almeida Coquet* (EAAC) foi a presença marcante, da existência deste homem na memória da autora, sua bisneta. Apesar de esta nunca o ter conhecido, foi construindo, ao longo da sua própria vida, um conjunto de imagens e narrativas que acalentou na sua mente, a vontade consistente de aprofundar os conhecimentos sobre o seu bisavô. Emotivamente, guardou as lembranças de histórias e objectos que lhe pertenceram e foi criando uma rede de pensamentos, oriundos de diferentes fontes, que reforçaram os contornos das memórias do seu antepassado. Esta teia de ideias e imagens, que faziam crescer gradualmente a sua curiosidade, deu origem à vontade de pesquisar mais sobre a vida e obra de EAAC e de as transformar num objecto físico, com a possibilidade de as preservar e partilhar.

Podemos afirmar, que a memória *per se* foi crucial para a realização deste projecto. Esta está na base de qualquer pensamento, linguagem ou até acção. Neste caso em concreto, é uma memória edificada de memórias – da autora e de outras pessoas.

“I suppose all is reminiscence from womb to tomb”
(Beckett, *cit. por* Olney, 1998, p.339).

Para além de estar na origem deste projecto, a memória está também no seu fim. Queremos com isto dizer que um dos propósitos do projecto prático, inerente a esta pesquisa, é precisamente preservar a memória de Eduardo Alberto de Almeida Coquet, da sua existência e principalmente do seu trabalho artístico, como já referido.

Quando falamos em memória, apesar do seu enorme espectro, o que possivelmente pensamos é nas nossas próprias memórias, talvez nos lembremos de memórias mais antigas, pois o senso comum relaciona, muitas vezes, a memória a eventos do passado mais distante. No entanto, está presente em todos os nossos pensamentos. Primeiramente, porque os pensamentos são em forma de discurso/ linguagem que aprendemos e memorizamos. É fundamental para o ser humano, sem ela não seria possível existir discurso ou pensamento. Como diz Tyler Burge, “is at the roof of representation – a necessary condition for being a person, or other agent with a psychology” (Burge, *cit. por* Bernecker, 2010, p.1).

3.1 Subdivisões da Memória

A principal característica da memória está relacionada com a possibilidade de esta guardar objectos com propriedades semânticas, assim como a crença de uma aprendizagem de um facto, por exemplo, também contém propriedades semânticas. Desta forma, esta crença é o estado de ter os dados apreendidos guardados na memória (Bernecker, 2010).

Há vários tipos de memória, e nesta única palavra estão incluídas várias capacidades humanas. Não há uma lista exacta da quantidade de tipos de memória que existem e, conseqüentemente, existem várias formas de a estudar.

Filósofos, psicólogos ou neurologistas vêm-na e interpretam-na de maneiras muito diferentes.

Segundo Sven Bernecker (2010) há pelo menos quatro tipos de memória distinguidos pelos psicólogos. O tempo de duração que uma memória fica guardada, o grau de consciência que o sujeito tem da informação guardada, o tipo de *input* que activa o uso da informação e o tipo de informação que é guardada.

No que toca ao tempo de duração, uma memória pode ser de curta ou longa duração; pode ser quase imediatamente esquecida ou passar para a memória de longa duração.

Em relação ao grau de consciência de uma memória, esta dividir-se em: inconsciente, à *disposição*, parcialmente consciente ou consciente. As memórias podem também ser caracterizadas pelos tipos de solicitação que a estimulam – se são espontâneas ou provocadas por algum estímulo. Neste segundo caso, pode ser um estímulo interno ou externo.

Em Psicologia, a memória é ainda dividida em declarativa e não declarativa. A primeira é quando o sujeito pode expressá-la, e a segunda é quando o sujeito pode apenas demonstrá-la e não expressá-la. A memória declarativa, divide-se em semântica ou episódica. A primeira, refere-se a aprendizagens que se tem presente sem ser necessário fazer um esforço por serem lembradas – como linguagem, conceitos, regras e o mundo – a segunda, pelo contrário, exige a experiência de recordar. (Bernecker, 2010)

“Both episodic and semantic memory are declarative. Information is retrieved consciously and subjects are aware that they are accessing stored information.” (Squire e Kandel *cit. por* Bernecker, 2010, p.13).

Berckener, refere-se ainda à distinção que se faz em Psicologia de memória experiencial, proporcional e memória prática.

– A experiencial ocorre quando é recordada uma experiência vivida na primeira pessoa, quando é relatado um evento experienciado pelo sujeito e, quando recordado, para além de referir o dito evento, ainda será adicionado pormenores dessa experiência. “Remembering is calling back into consciousness as seemingly lost state that is then immediately recognizes us something formely experienced” (Ebbinhaus, *cit. por* Berckener, 2010, p. 14).

– A memória proporcional, em oposição à experiencial, não exige que um facto recordado tenha sido vivido na primeira pessoa, mas sim que seja uma verdade

que foi aprendida. Por exemplo, recordar que na Pré-História existiam pinturas rupestres.

Há quem afirme que a memória experiencial é igual à memória episódica e que a memória proporcional é igual à memória semântica. No entanto, segundo os autores citados, a memória experiencial é aquela que o autor viveu na primeira pessoa e a proporcional é quando o autor se lembra de um facto que aprendeu. Entre a semântica e a episódica, a distinção está no facto de a primeira se referir a lembranças que não são acompanhadas de um esforço consciente, e a segunda conecta-se ao acto de recordar conscientemente.

– Por fim, a memória prática refere-se a recordar como se executa determinada acção, por exemplo, como se anda de bicicleta. Pode-se recordar como se faz andando de bicicleta ou recordar como se anda de bicicleta sem, no momento, se estar a andar – por exemplo, um sujeito sentado a recordar o mecanismo de andar de bicicleta.

No caso da memória da autora em relação ao seu bisavô, podemos afirmar que é uma memória consciente, declarativa (pois pode expressá-la – através de um estímulo ou não) proporcional (na medida em que foi sendo criada através aprendizagens e não por experiências vividas na primeira pessoa) e ainda episódica (uma vez que requer a experiência consciente de recordar).

3.2 Memória e afectividade

Esta relação memória/ afectividade está muito presente no projecto prático que acompanha este relatório. Desde a vontade da realização do projecto às memórias associadas, até à forma pessoal e intuitiva de trabalhar o material recolhido, está tudo relacionado com os afectos/ emoções. Assim como a forma como a memória de Almeida Coquet perdura, e é mantida, está associada à afectividade que existe em relação a ele. Também o desejo de manter preservar a sua obra tem uma forte conexão com a afectividade.

Segundo Wollheim, “[memory] keeps the past alive by giving it meaning for one’s ongoing relationships and projects” (Wollheim, *cit. por* Berckener, 2010, p.61).

A memória experiencial, em particular, envolve sempre sentimentos ou afectos e estes influenciam o tipo de memória que será criada. Esta não constitui apenas a continuidade da vida de uma pessoa mas constitui a vida da pessoa.

“The past affects people in such a way that they become creatures with a past (...). It is an oversimplification to think that the survival of the influence of the past events consists solely in the establishment of a disposition, which manifests itself in concurrent mental states, which enforce this influence. For such is the nature of these mental states that they can have the effect of modifying or refashioning the dispositions that they manifest as well as the more standard effect of reinforcing them. They can impinge not only on the strength of the dispositions, or the way in which they bind the energies of the person, but also on their content or intentionality... The feedback from mental state to mental dispo-

sition is an essencial element in the way in wich we try to control the lives that we lead” (Wollheim, *cit. por* Bernecker, 2010, p.62).

“A implicação emocional face aos itens a lembrar irá igualmente modificar, de forma drástica, as suas performances mnemónicas. Quanto mais estivermos pessoalmente envolvidos com uma informação, mais fácil será lembrá-la” (Geovane, s/d, s/p).

Para Wollheim (*cit. por* Beckener, 2010), a memória é muito mais do que uma ferramenta que traduz a continuidade da vida de uma pessoa. Segundo este autor, as memórias só conseguem ser evidências do passado, porque trazem consigo a influência deste através dos sentimentos e desejos que lhes estão associados. Podemos constatar a importância da memória para a realização do livro EAAC. Estando a memória directamente associada a experiências, sentimentos e desejos, acentuamos aqui o carácter pessoal do projecto. Uma vontade que nasce da estima por alguém, da importância e valor que lhe são atribuídos.

3.3 Memória Colectiva

Para o projecto prático, também nos interessou o conceito de memória colectiva. A memória que existe de EAAC é, também, uma memória partilhada por um grupo, neste caso o da família e amigos. Há um conhecimento/ sentimento partilhado sobre quem foi este artista portuense.

Quem primeiramente cunhou o termo memória colectiva foi o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1992). O termo memória colectiva, vem da consciência que as representações colectivas do mundo têm, as suas origens, na interação de entidades colectivas, e que não se podem limitar a contribuições individuais.

Halbwachs afirma que as memórias individuais estão dependentes de grupos sociais para existirem, mesmo quando se trata de uma memória pessoal esta está relacionada com uma perspectiva social. Afirma: “The individual memory, in order to corroborate and make precise and even to cover the gasps in its remembrances, relies upon, relocates itself within, momentarily merges with, the collective memory (...) the people around me and the groups I am member of give me the means to reconstruct some of my memories” (Halbwachs, *cit. por* Bernecker, 2010, p.183).

As memórias que existem, através de um sistema colectivo, podem ser referidas como memórias transaccionais, termo criado por Daniel Wergner (1986) (Bernecker, 2010).

As memórias transaccionais ocorrem quando as memórias de alguns indivíduos servem de ajuda externa para a memória de outros indivíduos, “meta-memories (i.e. memories about the memories of others)” (*idem*).

Este tipo de memória é um facilitador da preservação de conhecimento dentro de um grupo. Tanto o grupo tira mais partido dos seus conhecimentos se houver um cuidado em saber quem sabe o quê, como também está estudado, que grupos que usam a informação desta forma têm melhores resultados do que grupos

que não organizam os seus conhecimentos. A memória transaccional (*transactive memory*), permite que os grupos usem melhor os conhecimentos dos seus membros e é uma forma de armazenar informação mais fiável do que memórias individuais isoladas.

Apesar de não haver dúvidas de que existe uma dimensão social para a lembrança, os teóricos não concordam que haja uma oposição entre memória colectiva e memória individual.

A memória colectiva divide-se em: memória colectada (*collected memories*), que se refere a memórias partilhadas dentro de um grupo e em memória colectivista (*collectivistic memories*), que se refere às características de um grupo, culturas ou sociedades que não se prendem com as memórias individuais dos seus membros. Por exemplo, investigadores estudam artefactos e práticas culturais que representam o passado para estudarem a memória colectiva (Bernecker, 2010). Halbwachs vacila entre a noção de memória colectiva e memória individual:

“While the collective memory endures and draws strength from its base on a coherent body of people, it is individuals as group members who remember” (Halbwachs, 1992, p.22). Em outra ocasião afirma “One may say that the individual remembers by placing himself in the perspective of the group, but one may also affirm that the memory of the group realizes and manifests itself in individual memories” (*idem*).

Voltando ao livro EAAC, o conhecimento que existe do autor representado é, em grande parte, mantido pela memória colectada. Dentro do grupo familiar e social, de que fazia parte, existe uma série de informações sobre quem foi e o que fez na vida. Estas informações são mais facilmente guardadas pelo facto de serem partilhadas por várias pessoas dentro de um grupo.

3.4 Esquecimento

Quando falamos sobre lembranças, é peremptório referir, ainda que brevemente, o esquecimento – são conceitos directamente associados. Existem vários debates sobre os diferentes tipos de esquecimento e a moral ou a verdade que lhes é associada.

“Conta-se a estória de um homem que, tendo sido ofendido pelos seus inimigos, cuidadosamente guardava, apertado entre duas folhas de um caderno, um pequeno ramo cortado de um arbusto que estava plantado no lugar em que ele havia sofrido a grave ofensa. Quando a memória desse momento parecia esbater-se, retirava o caderno da algibeira, palpava a planta ressequida – e de novo a história se tornava vívida e o antigo sentimento ressurgia inteiro. Esquecer-se não podia, porque equivaleria a perdoar” (CITCEM, 2011, p.7).

Segundo Bernecker (2010), o esquecimento pode dividir-se em amplo (*wide*) e estreito (*narrow*). O primeiro relaciona-se com uma falha de memória involuntária, provocada por algo que foge ao controlo do sujeito, enquanto que o segundo, pelo contrário, acontece quando o esquecimento é da responsabilidade do

sujeito, sendo portanto evitável.

No caso particular deste trabalho, a título de exemplo, poderíamos não achar relevante, por algum motivo pessoal ou falta de interesse, manter viva a memória de EAAC. Através do esquecimento estreito, voluntário, poderíamos não guardar os seus trabalhos e assim provocar, com o tempo, o esquecimento. Como vimos, não é de todo este o caso e, como foi dito, parece-nos do maior interesse reunir o seu trabalho num objecto editorial, num artefacto duradouro e acessível, que permita a preservação tanto dos trabalhos que expomos, como da própria memória de Coquet.

3.5 Uma vez mais com Emoção

Este subtítulo foi baseado no livro *Sentimento de Si*, de António Damásio (1999). Com ele, pretendemos explicar ao leitor que vamos voltar ao tema da memória e das emoções, tema que já abordamos no ponto 3.2, e que nos parece de grande importância para esta pesquisa, pelo carácter pessoal e emocional que foi a realização do projecto prático.

Damásio afirma que as emoções acontecem em duas circunstâncias:

“o primeiro tem lugar quando o organismo processa determinados objectos ou situações através de um dos seus dispositivos sensoriais: por exemplo, quando o organismo avista um rosto ou um lugar familiares. O segundo tipo de circunstância tem lugar quando a mente dum organismo recorda certos objectos e situações e os representa, enquanto imagens, no processo do pensamento: por exemplo, a recordação do rosto de uma amiga ou o facto de esta ter acabado de falecer” (Damásio, 1999, pgs. 77 e 78).

Como podemos constatar, é através da memória que a segunda circunstância, referida acima, se dá no nosso organismo.

No mecanismo biológico, existe um número pré-determinado de emoções mas os indutores são muito variados. “Os organismos ganham experiência factual e emocional com diversos objectos e situações do ambiente, tendo assim uma oportunidade de associar muitos objectos e situações, que poderiam ter permanecido emocionalmente neutros, com objectos e situações que causam emoções naturalmente.” (*idem*, p.79).

Por exemplo, a visão de um carro antigo pode causar uma sensação de bem-estar por ser parecido com o carro em que andámos num momento feliz da nossa vida ou, o encontro com alguém que nos recorde uma situação desagradável, pode causar tristeza ou irritação, mesmo que não conscientemente.

Mais uma vez, é através da memória que estas situações ocorrem. A lista de objectos e situações que podem induzir emoções é infinita, pois qualquer objecto ou situação estão conectados a emoções. Como refere Damásio (1999), “a reacção emocional pode ser fraca ou forte – e, felizmente para nós, a maior parte das vezes é fraca – mas, mesmo assim, está sempre presente” (*ibidem*).

O acto consciente de recordar, algum objecto ou situação, como afirma António

Damáσιο, causa consciência nuclear – a consciência imediata de si. Isto porque guardamos na nossa memória não só o aspecto do objecto ou como funciona, mas também guardamos emoções relacionadas com esse mesmo objecto e o estado físico ou mental na altura da apreensão desse objecto.

“[O] recordar de um objecto e a produção da sua imagem na mente são acompanhados pela reconstrução de algumas das imagens que representam esses aspectos pertinentes. A reconstrução desse conjunto de acomodações do organismo ao objecto recordado gera uma situação similar à que ocorre quando se percebe um objecto externo directamente.” (*idem*, p.216).

Como concluiu Frederic Bartlett, “a memória é essencialmente reconstitutiva” (Bartlett, *cit. por* Damásio, 2005, p. 116). As imagens armazenadas no cérebro não são imagens reais (*fac-similar*) nem estão permanentemente retidas. Se esse fosse o caso, teríamos problemas de capacidade de armazenamento e de eficiência no acesso à informação guardada. Todos nós sabemos que, quando recordamos imagens de determinadas pessoas, objectos ou situações, não são imagens reais mas interpretações dessas mesmas imagens; aliás, como afirma António Damásio (2005), à medida que o tempo passa as nossas interpretações sobre factos ou imagens vão sendo alteradas pela nossas experiências e conhecimentos.

As *imagens evocadas* raramente se assemelham à realidade e o seu grau de maior ou menor fiabilidade depende das circunstâncias em que estas foram apreendidas. “Tendem a ser retidas na consciência apenas de uma forma passageira, e, embora possa parecer que constituem boas réplicas, são frequentemente imprecisas ou incompletas” (Damásio, 2005, p.117).

Seja de que forma as imagens são retidas, com maior ou menor semelhança com a realidade, ou por mais ou menos tempo, não deixam de ser imagens. O pensamento é feito de imagens, “[as] palavras que utilizamos na nossa fala interior, antes de dizermos ou escrevermos uma frase, existem sob a forma de imagens auditivas ou visuais na nossa consciência. Se não se tornassem em imagens, por mais passageiras que fossem não seriam nada que pudéssemos saber” (*idem*, p.122).

No mesmo texto, o autor conclui ainda que “as imagens que reconstituímos por evocação ocorrem lado a lado com as imagens formadas segundo a estimulação vinda do exterior” (*ibidem* p.124). Ou seja, as imagens que temos na nossa memória não são tão nítidas nem completas como as que vemos através de um estímulo exterior directo, no entanto, não deixam de ser imagens.

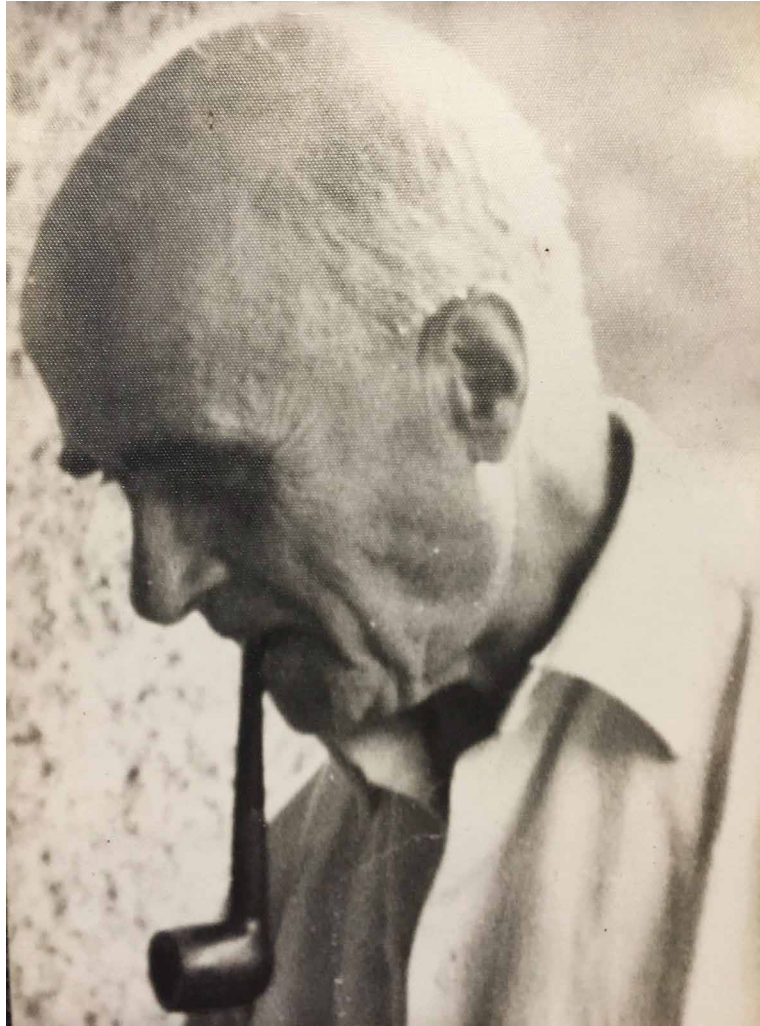
Podemos concluir que, se o pensamento é constituído por imagens, a memória também o será.

O livro que acompanha esta pesquisa é um livro de memórias, um livro que reúne e arquiva imagens para que estas não se diluam e acabem por desaparecer, assim como as lembranças. Por outro lado, é um meio para dar a conhecer a vida e obra de EAAC a quem desconhece o seu legado – projectando memórias futuras. Resumindo, podemos expor a ideia que este livro vai ser um catalisador para recordações do passado. Os familiares de Coquet, que receberão uma cópia do livro, ao folhearem-no serão confrontados com várias imagens que induzirão memórias e reconstruções de momentos específicos, assim como, consequente-

mente, sentimentos vividos nas situações recordadas. Através desses estímulos externos, recordarão o estado, físico e mental, em que se encontravam no momento recordado. O livro vai ser, para além de um arquivo da vida e obra de EAAC, um fio condutor de memórias que levarão a conversas e, provavelmente, a trocas de experiências vividas com o artista. Assim, e tal como já foi mencionado, contribuirá para o fortalecimento da memória colectiva que existe sobre este autor. O facto das imagens expostas no livro provocarem recordações, conversas e trocas de informações também será um meio de unir as pessoas envolvidas, através desta memória comum que, por sua vez, acontece por pertencerem a um grupo, neste caso, o grupo de familiares e amigos.

“A memória é o género que se atreve a dizer o seu próprio nome. A biografia diz-nos: ‘És o que foste’. O romance diz-nos ‘És o que imaginas’. Mas biografia, confissão ou romance requerem memória, pois a memória, diz Shakespeare, é a guardiã da mente. Uma guardiã, diria eu, que se radica no presente para olhar com uma face o passado e com a outra o futuro. A busca do tempo perdido também é, fatalmente, a busca do tempo desejado.” (Fuentes, 2003, s/p).

“Obrigado pela memória” (Bob Hope, *cit. por* Fuentes, 2003).



Eduardo Coquet
A primeira imagem que a autora
conheceu do seu bisavô.

Capítulo IV

PRESERVAÇÃO DO PASSADO

Um dos intuitos do projecto prático ligado à presente pesquisa é, como vimos, preservar um conjunto de trabalhos e informações sobre Almeida Coquet. Pareceu-nos relevante, como marca de uma época, dar-lhe continuidade – passar do passado para o futuro, não o deixando cair no esquecimento. Esta vontade levou-nos a questionar a importância de preservar o passado. Neste caso, não podemos deixar de referir que, para além do interesse artístico que o trabalho possa ter, também existe o valor emocional, como já mencionamos. A autora deste projecto, sendo bisneta de Almeida Coquet, confere a esta vontade de preservação da sua vida e obra um carácter pessoal e familiar, que se vem juntar à necessidade que sentiu de mais gente poder vir a cruzar-se com a obra do autor.

É um tema tão vasto que pode ir desde a preservação do património de um país, à preservação de vestígios pré-históricos, preservação da natureza ou de tradições, só para referir alguns exemplos. Quando falamos em património é comum que se pense em museus ou monumentos mas na verdade património é tudo – desde uma ponte romana a um cartaz vintage – que nos tenha sido deixado por gerações anteriores.

Património, ou marcas do passado, é a identidade e a memória das pessoas. Nesta palavra, está implícito algum tipo de riqueza – sejam objectos com valor, edifícios com história, a herança de uma tradição, objectos raros etc..

4.1 A Importância do Passado

Como verificamos acima, quando se fala em preservar o passado está incluso um variadíssimo número de temas. Vamos aqui focar sucintamente a preservação cultural e, dentro desta, exemplos recentes de alguns projectos editoriais que contribuíram para a preservação da memória passada e presente do Design em Portugal. Este foco deve-se ao facto do projecto prático, o livro Eduardo Alberto de Almeida Coquet, se centrar na obra do artista gráfico e também do próprio artefacto ser um produto de Design Gráfico e Editorial, assunto do mestrado deste projecto final.

Cada vez mais existe a tendência de valorizar o que herdamos. Na área do Design Gráfico e da publicação, já existem vários exemplos de iniciativas, que à semelhança deste trabalho, têm o objectivo de perpetuar e divulgar trabalhos de autor. No caso português surgiram, nos últimos anos, diferentes projectos que o comprovam, como é o caso da *Colecção D*, do *Silvadesigners*, da colecção *Design Português*, projecto da ESAD, a *Colecção Designers Portugueses* também da ESAD e do jornal Público ou ainda do programa de televisão *Design PT* da RTP2.

Estes são quatro bons exemplos da preservação do que foi o design português, desde a sua origem, em Portugal.

Na área do Design Gráfico e da publicação, não podemos deixar de referir, ainda, outros esforços que têm vindo a ser feitos, no sentido de preservar a memória e a cultura do que foram estas áreas no passado ou o são no presente – como é o caso do livro *Design Gráfico em Portugal*, de Margarida Fragoso (2012), que conta a história desta disciplina em Portugal com uma excelente contextualização histórica; a revista *PLI*, que se encontra entre a arte e o design, e se propõe como um espaço crítico de pensamento e discussão de diferentes temas que, através dos seus objectos editoriais – com um carácter material forte – deixarão marcas, e logo memórias e preservação do que está a acontecer no mundo das artes e do design; ou o incontornável *blog Almanaque Silva* do designer Jorge Silva que compila trabalhos e informações de variadíssimos autores nas áreas do Design Gráfico e da Ilustração.

Por outro lado, há vários autores, e pedaços de história, que caem no esquecimento ou que são pouco divulgados e só pessoas dentro das áreas em questão os conhecem – tendência que acreditamos estar a acabar.

4.1.1 Colecção D

A *Colecção D* (2011), uma edição da Imprensa Nacional Casa da Moeda em parceria com o estúdio *Sivadesigners*, tem o objectivo de enfatizar a importância do Design português. Enquadra-se no tema da preservação do passado pois foca designers de várias épocas – dando grande enfoque aos contemporâneos – e tem como preocupação dar a conhecer e divulgar autores portugueses, contribuindo assim para a sua sobrevivência e continuidade da contribuição das suas obras.

Esta colecção apresenta autores de diferentes disciplinas, como Comunicação, Produto, Moda ou ainda Publicidade e Ilustração. No momento desta investigação conta com 11 exemplares editados: R2, Victor Palla, Pedro Falcão, Paulo-Guilherme, Marco Sousa Santos, Fred Kradolfer, Fernando Brízio, Luís Miguel Castro, João da Câmara Leme, Roberto Nobre e Carlos Guerreiro.

São livros de pequeno formato (18 x 15 cm), com um cuidado gráfico notável. As suas capas são desenhadas com inspiração no trabalho do próprio artista que representa – trabalham o nome do designer em foco com o estilo do mesmo. São capas tipográficas, onde as palavras comunicam, num primeiro contacto, tanto o nome como o estilo do autor representado. São capas moles mas com um papel com espessura e textura (*chromocard* 260gr.). Estas são desdobráveis e, por dentro, têm padrões desenhados com o mesmo conceito de criar uma ponte com o conteúdo de cada livro. “São monografias essencialmente visuais, que pretendem ser um primeiro encontro com a rica, mas ainda mal estudada, história do design português” (*Colecção D* 1, 2011, guarda final do livro). Estes livros vêm colmatar uma inexplicável ausência de informação sobre designers portugueses, assim como a escassa bibliografia sobre Design português. “A ausência de mono-

grafias sobre os nomes basilares do modernismo gráfico em Portugal tem sido, até agora, um mistério difícil de explicar, com uma excepção no excelente catálogo que a Gulbenkian publicou na década de 90 sobre a obra de Sebastião Rodrigues, livro agora também já ‘esgotado’ e remetido às estantes dos alfarrabistas” (Marques, 2011, s/p).

Esta colecção é uma edição bilingue o que, à partida, aumenta as possibilidades de divulgação e “uma tentativa (legítima e louvável) de entrada e competição no mercado internacional” (*idem*).

Directamente relacionado com o nosso projecto, está também o seguinte comentário de Pedro Marques ainda no mesmo post do seu *blog*: “(...)organizar, mostrar e divulgar amostras de trabalhos de designers que, de outra forma, estariam remetidos para sempre às descobertas fortuitas nas estantes de livros em segunda-mão” (*ibidem*).

Podemos concluir, que esta colecção é, sem dúvida, um óptimo exemplo de uma forma de preservar o passado na área da Publicação e Design Gráfico.



Capas Colecção D
Seis exemplos das onze edições desta colecção.

4.1.2 Colecção *Design Português*

Esta colecção (2015) da Editora Verso da História e da ESAD é, como referido acima, um outro bom exemplo de preservação do passado. Aqui, a intenção é contar a história do Design em Portugal. Durante muitos anos existiu uma grande lacuna na bibliografia deste tema que, caso continuasse, seria uma grande perda para a nossa cultura e provocaria o esquecimento de vários acontecimentos e autores. Esta colecção é constituída por 8 volumes e conta a história das diferentes disciplinas do design português desde 1900 até aos nossos dias. Dá-nos a conhecer a contextualização histórica do Design em Portugal e os seus principais

nomes e obras. São abordadas as áreas do Design Gráfico, Design de Produto, Arquitectura e Moda, entre outros, acompanhadas por enquadramento histórico e teórico que foram marcando esta disciplina. Foram convidados vários autores para colaborar nas capas desta publicação, desenhando um ‘D’ que se refere a Design. Com um design simples e um formato pequeno (21 x 22 cm), são mais uma boa contribuição para a preservação desta história.

As capas, para além do ‘D’ desenhado por designers convidados, tem uma composição simples. O nome da colecção encontra-se na vertical, no canto superior esquerdo, acompanhado pela descrição da época que aborda e a autora que escreveu sobre ela. A sua paginação é sóbria, dando ênfase às imagens ao longo de toda a publicação.

“A colecção Design Português surge para dar resposta a um vasto universo de interessados pelo design nacional e com o objectivo de colmatar a quase total ausência de obras de referência sobre a história do design contemporâneo em Portugal. (...) como escreve Derrick Kerckhove, ‘o design é a pele da cultura’, uma colecção sobre Design Português oferece-nos uma sedutora perspectiva a partir da qual podemos compreender a história sociocultural do Portugal contemporâneo narrada pelos objectos do dia-a-dia (cadeiras, livros, cartazes, candeeiros ou jornais) esses invisíveis protagonistas, tão próximos de nós que quase os esquecemos e, no entanto, são absolutamente essenciais” (Bartolo, José. Editor, 2015, p.96).



Capas Colecção Design Português
Três exemplos de capas.

4.1.3 Colecção Designers Portugueses

A Colecção Designers Portugueses (2016) vem confirmar a vontade que se vem sentindo, nos últimos anos, de preservar o passado na área do Design.

São 13 volumes, 13 autores que marcaram a história do design em Portugal: João Machado, Daciano da Costa, Sebastião Rodrigues, João Abel Manta, José Brandão, Pedro Silva Dias, Jorge Silva, José Albergaria, João Nunes, Francisco Providência, Ana Salazar, Toni Grilo e Bernardo Marques.

“A colecção Designers Portugueses foi desenvolvida com o objectivo principal de divulgar, junto de um público alargado, o trabalho de designers relevantes para a compreensão da evolução histórica do design português, desde o início do século

XX aos nossos dias” (Bartolo, José. Editor, 2016, guarda final).

Esta colecção tem o mesmo formato da referida anteriormente – também realizada pelas mesmas entidades - *Design Português* (21 x 22 cm). As capas são de cores planas, com o nome do autor, a que se refere, partido, dando movimento e ritmo entre as diferentes capas dos 13 volumes.



Capa Colecção *Designers Portugueses*
Um dos exemplos.

4.1.4 *Design PT*

O quarto exemplo, de bom contributo na preservação das memórias do design, é o programa de televisão da RTP2 *Design PT*. Neste caso, é uma viagem pela obra de vários autores contemporâneos que foram importantes para a evolução da disciplina. À semelhança do exemplo anterior, aqui a história é contada através das pessoas que a fazem.

Pareceu-nos relevante referir o *Design PT*, embora seja num formato diferente, de vídeo, não só pelo seu conteúdo mas também pela forma como o expõe. Em cada programa, têm um autor em destaque e, intercalado com a apresentação deste, apresentam outros autores que, de alguma forma, estão relacionados. A maneira orgânica de apresentação dos conteúdos, por semelhança de tema ou visual, é de certa forma o que fazemos no projecto prático relacionando imagens de uma forma intuitiva que criam pontes visuais. Um jogo de imagens que, em vez de uma apresentação cronológica, se apresenta pela força visual, pela criação de comparações ou ligações por tema, que acreditamos criarem novos paralelismos, novas ideias e conexões.



Logótipo do programa
Este logótipo assume várias cores no início do programa.

Concluindo, os citados exemplos são, dentro da nossa área de estudo e de actuação, formas reais de preservação do passado.

Do mesmo modo que, com o nosso livro EAAC, preservamos um parte da nossa cultura e a damos a conhecer a outras pessoas, os exemplos acima referidos ajudam a que a História e os autores se mantenham nas mentes do público. Ao contrário do nosso projecto, de espectro bastante limitado, os projectos acima referidos ajudam a perpetuar autores consagrados, dando-lhes uma nova força e organização, fundamentais para a compreensão de um todo.

Capítulo V

CASOS DE ESTUDO

Depois de, no capítulo anterior, termos dado quatro exemplos que nos pareceram importantes passos para a preservação do passado, no caso, da história do Design em Portugal e dos seus protagonistas, vamos agora analisar duas publicações, como casos de estudo, que possuem semelhanças ao projecto prático e que nos foram úteis na concretização do mesmo.

A primeira análise é sobre o livro *A Paixão das Origens – Fotobiografia de Alberto Sampaio*, elaborado pelo estúdio *Martino&Jana*. Esta publicação tem várias parecenças com o projecto desta pesquisa, tanto pelo seu conteúdo que, apesar de não ser o mesmo enunciado, tem algumas coincidências e alguma semelhança formal. O material que o estúdio *Martino&Jana* teve para trabalhar esta publicação era parecido com o que nos deparámos na execução do nosso projecto. No fundo, ambos analisaram muitas imagens, entre documentos e fotografias, e textos curtos e muito fragmentados. Vamos, assim, reflectir sobre este paralelismo e demonstrar de que maneira o utilizámos como exemplo.

A segunda análise é sobre o livro, realizado pelo atelier *Silvadesigners*, denominado *Menezes Ferreira, Capitão de Artes*. Tal como o projecto prático e o primeiro caso de estudo referido, esta publicação pretende preservar a memória de um autor. Neste caso, a proximidade ao projecto prático prende-se mais com o conteúdo do que com a forma.

O autor representado nesta publicação é contemporâneo de Almeida Coquet, fez também parte do grupo de humoristas das primeiras décadas do século XX e, também ele, fazia arte por gosto (uma vez que a sua carreira militar era a sua principal ocupação).

5.1 *A Paixão das Origens – Fotobiografia de Alberto Sampaio*

A Paixão das Origens, de Emília Nóvoa Faria e António Martins foi, como dissemos, um bom caso de estudo que nos deu suporte na realização da nossa publicação. Trata-se, como o subtítulo o indica, de uma fotobiografia do historiador português do século XIX, Alberto Sampaio, debruçando-se sobre a sua vida e obra do historiador. Esta publicação foi realizada no âmbito da Guimarães Capital Europeia da Cultura 2012, pois o autor era desta cidade.

A obra está dividida em seis capítulos: Cap. I: Primeiros Anos; Cap. II: Tempos de Coimbra; Cap. III: Anos de Inquietude; Cap. IV: Maturidade; Cap. V: A Paixão das Origens e Cap. VI: Últimos Anos. Estes correspondem às diferentes fases da vida de Alberto Sampaio e apresentam-nos a formação da sua personalidade e o processo de construção da sua obra.

É um livro de médio formato, 18 x 24 centímetros, de 420 páginas e capa dura, de cartão. Os seus autores pretenderam misturar o estilo clássico, da época do representado, com a época actual. Na capa, o uso da cor amarela e do metalizado no título, em justaposição com uma fotografia de época do autor, prova, precisamente, esta intenção. É também através do estampado da lombada e das guardas – que foi criado a partir do típico bordado Vimaranense – e do acabamento, com os cadernos constituintes do livro a descoberto, que lhe concederam o aspecto de actualidade que pretendiam.



A Paixão das Origens
Caso de estudo I

Como já foi referido, o tipo de material que foi usado para elaborar este livro é muito semelhante ao que usámos para o projecto prático deste relatório. Ambos são constituídos por fotografias de época e por muitos documentos (no nosso projecto temos ainda os trabalhos artísticos). Por serem imagens já com bastantes anos, nos dois casos, foi necessário um tratamento especial, tanto nas próprias imagens como na forma de as introduzir no *layout*, como veremos. Os dois projectos também se aproximam pelo facto de não terem uma grande quantidade de informação escrita. Grande parte do texto, é composto por citações e pequenos fragmentos, que vão contando, ao longo da publicação, a história do autor em questão. Assim, a informação escrita desta publicação, não era das mais fáceis para inserir num *layout*. As solução encontrada foi o uso de *high lights* de textos – trechos e citações usados em tamanho considerável nas páginas. Foi importante percebermos como trabalharam o texto e de que forma o deixaram fluir ao longo do livro. Com efeito, recorrendo a fundos de cor, ou sob fundo branco, com espaço para o texto respirar, concedem e dar tempo ao leitor para ler confortavelmente cada pedaço da história.

O uso de fundos de cor, por baixo de imagens antigas – que muitas vezes têm um tom amarelado o que, numa publicação, pode tornar-se cansativo – foi também uma solução importante de perceber nesta análise. Estes ajudam a salientar as imagens e a dar-lhes mais valor. Também é bastante útil para manter um ritmo visual interessante e contrariar a possível monotonia do livro.

Esta publicação, assim como a nossa, é constituída por cadernos, o que permite uma abertura das páginas muito mais fácil e dá a possibilidade de usar a dupla-página com mais eficiência.

Outra similitude entre os dois projectos é a intenção de tirar o maior partido possível das imagens. Tal acontece levando as imagens até às margens ou optando mesmo por imagens de página inteira, conferindo-lhes assim uma melhor leitura. Deste modo, é-lhes concedido também um valor gráfico e visual, que não teriam caso fossem expostas num formato menor.

Concluindo, é um livro que, apesar de a informação parecer visualmente fragmentada, tem um ritmo que mantém o leitor interessado em chegar ao fim. A sua cadência agradável, apesar das 420 páginas, não cansa o leitor. Como os próprios designers do livro afirmam: “While maintaining the readers focus, the book should make him/her eager to turn to and check the next page, pages” (*Martino & Jana*, 2013, s/p).

5.2 *Menezes Ferreira, Capitão de Artes*

O segundo caso de estudo é o livro, realizado pelo atelier *Silvadesigners*, *Menezes Ferreira, Capitão de Artes*. Este livro foi editado pela Câmara Municipal de Lisboa em 2014, através do Museu Bordallo Pinheiro. Na verdade, este livro foi concebido para ser o catálogo da exposição do autor, que se realizou neste museu mas em virtude de se ter tornado num objecto de muita qualidade e durabilidade, passou à categoria de livro – como foi possível apurar da conversa da autora do presente relatório com o coordenador deste caso de estudo, Jorge Silva.

O Museu Bordallo Pinheiro, neste catálogo, diz assumir a missão de investigar e divulgar artistas ligados ao desenho e ao humor, seguindo o caminho que Rafael Bordallo Pinheiro iniciou. Quem sabe, também o nosso projecto prático, fará parte do interesse deste museu, visto Almeida Coquet estar, ele próprio, ligado ao desenho e ao humor. Vamos fazer por descobrir.

O formato deste objecto é de 22,5 x 22,5 centímetros. Mais uma vez, é um livro com algum peso e que nos remete para o pensamento de celebração e homenagem ao autor representado. Na capa dura, de cartão, forrada a papel reciclado, está em grande destaque o nome do autor, *Menezes Ferreira* e o subtítulo *Capitão de Artes*. Por trás destes, encontra-se uma ilustração do militar e artista, a vermelho e que as letras, por cima, deixam transparecer. O livro, de 304 páginas, tem uma paginação calma com a numeração centrada na parte de baixo da página e o marcador na parte de cima, igualmente centrado. Este, vai nos situando, ao longo dos diferentes capítulos do livro, que, por sua vez, vai contando a vida e obra do autor de uma forma intercalada. Neste caso, o volume de texto é bastante denso e assim as imagens não têm tanta predominância – apesar da sua presença ainda ser forte – comparando com o caso de estudo anterior ou com o projecto deste relatório. No livro em análise, o início de cada capítulo é seguido de algumas páginas de texto, intercalado por outras páginas de imagens, sendo estas em maior número. As imagens surgem com tempo, muitas vezes isoladas na página e, na grande maioria das vezes, com margens à volta.

O livro é pautado pela sua vida e, conseqüentemente, pela sua participação militar na Primeira Grande Guerra.

Menezes Ferreira e Almeida Coquet, curiosamente, têm bastantes coincidências entre as suas vidas. Desde logo, o primeiro é apenas 5 anos mais velho que o segundo. Além disso, foram artistas contemporâneos. Também a breve participação militar de Coquet pode ter-se cruzado, de facto, com a de Menezes Ferreira. O portuense esteve em Lisboa, cidade de Menezes Ferreira, entre 1913 e 1916 no serviço militar. Tendo os dois o mesmo gosto pelo desenho humorístico, quem sabe se não se terão cruzado por lá? Outra, e fulcral, coincidência é o facto de Menezes Ferreira ter participado, em Lisboa, em exposições na mesma linha dos *Humoristas* e *Modernistas* que Almeida Coquet participou no Porto. Aliás, neste artefacto que analisamos questionam: “No universo das artes, o núcleo irreverente de mobilização dos humoristas/ modernistas tinha-se deslocado para o Porto, dificultando a Menezes Ferreira estar integrado no grupo de ‘conspiradores’. Será essa a razão de não estar presente nas exposições organizadas esse ano, no Porto, dos Modernistas e dos Fantasistas?” (Museu Bordallo Pinheiro, 2014, p.88).

Este caso de estudo, à semelhança do projecto prático, redescobre um artista do primeiro modernismo. Ambos corriam forte perigo das suas obras terem ficado para sempre espalhadas, como *retalhos*, em diferentes lugares e sem uma visão de conjunto. Tanto a exposição realizada no Museu Bordallo Pinheiro, e o seu conseqüente catálogo/ livro aqui analisado, como o projecto prático desta pesquisa vêm possibilitar a divulgação e até futuras investigações sobre os ditos autores. Assim, como temos referido ao longo desta pesquisa, os livros mencionados, contribuem para a preservação do passado e para manter viva a memória destes autores.



Menezes Ferreira - Capitão de Artes

Caso de estudo II

Ambos os casos de estudo apresentados contribuíram para o processo do projecto prático. O primeiro pela forma, pela versatilidade do *layout* e pela maneira como apresenta o texto e as imagens. O segundo principalmente pelo seu conteúdo e pela sua estrutura. Apesar de no projecto prático termos dividido vida e obra, estas duas partes vão estando em diálogo em várias fases do livro. Assim, foi importante percebermos como neste caso de estudo a vida e obra de Menezes Ferreira se encontra intercalada ao longo de toda a publicação.

Capítulo VI

PROJECTO PRÁTICO

Depois da análise de dois casos de estudo que utilizámos como apoio à concretização do projecto prático, vamos, ao longo deste ponto seis da investigação vamos expor todo o processo, da ideia até à produção final do objecto editorial.

Durante este caminho, o projecto passou por diferentes fases metodológicas, cada uma fundamental ao conjunto do processo. As referidas fases foram: a pesquisa, a investigação, a recolha e o tratamento do material, o trabalho de edição, de paginação e produção final.

Aqui, a autora deste projecto teve papéis tão diferente como investigadorora, editora, designer gráfica e editorial.

Como já referimos na introdução desta pesquisa, a ideia da autora de saber mais sobre Eduardo Alberto de Almeida Coquet (EAAC), vem do facto desta ser sua bisneta e de ter tido sempre presente na sua memória a lembrança de uma pessoa cativante e sobre a qual dava a sensação de haver muito por descobrir. Esta atracção surgiu através do seu trabalho gráfico e artístico que, estando parte dele exposto em casas de familiares, foi acompanhando o crescimento da designer. Além disso, as fotografias, objectos e algumas histórias relativas ao avô Coquet foram acalentando este interesse.

Inicialmente, começámos por reunir os trabalhos que estavam, mais facilmente, ao nosso alcance, como umas capas de partituras que tinham sido descobertas, há poucos anos, na garagem da filha do autor, assim como fotografias e quadros pertencentes aos familiares mais próximos. De seguida, a autora sabia necessário passar tempo com a sua avó, Maria Emília, filha de EAAC, pois só assim conseguiria conversas suficientes para ir acrescentando informação às que já tinha.

Este tempo, dedicado à companhia de Maria Emília, foi também fundamental para encontrar mais fotografias, esboços, maquetes e documentos. Estes encontravam-se em gavetas, no meio de livros ou mesmo empilhados em caixotes, correndo o risco de se deteriorarem com facilidade.

Colectámos informações tão importantes como a data do seu nascimento ou o período em que cumpriu no serviço militar.

De seguida, a pesquisa mudou-se para a internet, onde encontrámos referências a Almeida Coquet, mas não muitas. Descobrimos, por exemplo, o anuário da faculdade que frequentou, referências ao serviço militar e, o mais interessante, a exposição que o Museu do Desporto de Lisboa tinha feito sobre ele. Isto porque reuniu todas as edições da já mencionada revista *Caça&Sport*, entre outras publicações com que o autor colaborou.

Contactámo-los e confirmaram-nos o evento, apesar de indicarem terem-no feito com muito pouca informação, apenas a encontrada nas revistas e na internet. De facto, nem dados básicos como a data de nascimento e de morte possuíam. Fize-

mos as devidas trocas de informação e marcámos uma visita ao museu. Esta revelou-se essencial pois permitiu fotografar muitos desenhos até então desconhecidos e ver desenhos do autor que não sabíamos existirem.

Da internet passámos para os alfarrabistas e bibliotecas. Nos primeiros, tanto no Porto como em Lisboa, não encontramos nada. Apenas uma referência ao livro *Galgas&Lebres* que o humorista teria ilustrado. Viemos a encontrar este livro na Biblioteca Municipal do Porto, um único exemplar para consulta. Mais tarde, descobrimos que ainda existia, na família, um outro exemplar, o que permitiu um manuseamento do livro e digitalizações dos desenhos mais fáceis, em oposição ao dispendioso e complicado processo da Biblioteca Municipal do Porto.

Por esta altura, já tínhamos a informação que Almeida Coquet teria participado em alguma das exposições dos *Humoristas* e *Modernistas* no Porto. Este facto foi encontrado na internet, num PDF de um texto de Fernando Rosa Dias (s/ data), professor universitário da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Texto esse que nos foi muito útil e que dá pelo nome de: *O Futuro dos Humoristas – o Humorismo enquanto Modernismo*. No entanto, intrigava-nos o facto de não encontrarmos catálogos das exposições nas bibliotecas do Porto.

Foi mais tarde, numa visita à Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, que, finalmente, encontramos os três catálogos das respectivas exposições, e só aí tivemos a confirmação destas importantes participações e das informações associadas.

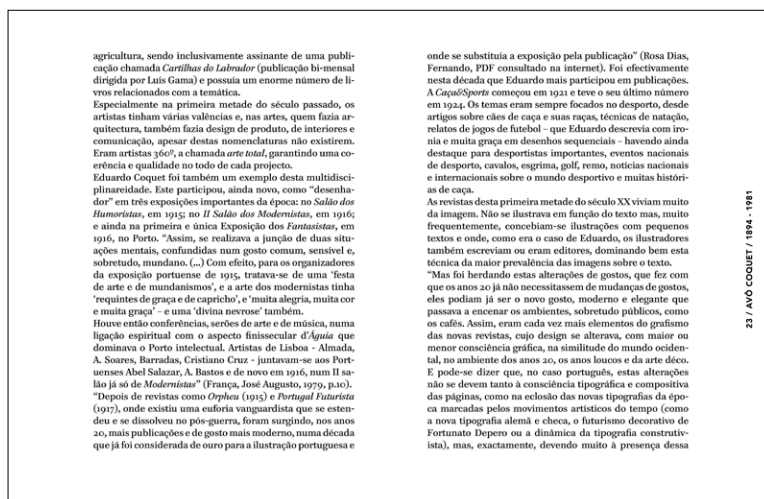
Depois de recolhida uma considerável quantidade do material, começámos o moroso processo de digitalização. Tivemos que desmanchar muitos quadros, emoldurados já há muitas anos e à moda antiga, o que complicou o trabalho. E tivemos também que repetir várias digitalizações, pelos mais diversos motivos, antes de darmos início ao também trabalhoso tratamento das imagens. Neste âmbito, foi necessário contornar casos de imagens já muito esbatidas, outras demasiado amareladas ou muito pequenas mas, felizmente, aproveitámos quase todo o material reunido.

O passo que se seguiu foi observar todo o material, no seu conjunto. Para isso, imprimimos todas as imagens em formato A5 (cerca de trezentas,) para as podermos manusear facilmente e testar as possibilidades de organização e estrutura. No fundo, fazer uma primeira edição das imagens. Colocámo-las pelas paredes, no chão, em conjuntos de dois ou em separado. Pretendíamos explorar visualmente o que as imagens nos podiam oferecer e algumas relações que encontramos mantiveram-se até ao resultado final.

Desde que surgiu a ideia deste projecto, fomos criando uma imagética que aos poucos se foi consolidando no nosso pensamento. No entanto, quando demos início ao projecto gráfico e editorial, tivemos que nos debater com algumas dificuldades até percebermos que tipo de grelha e paginação nos seria mais útil. O primeiro caso de estudo ajudou-nos a perceber que precisávamos de uma grelha bastante flexível, que nos permitisse o uso de diferentes tipos de imagem e nos oferecesse um grande número de possibilidades de *layout*.

Em termos de paginação – foi sofrendo várias alterações no decorrer do trabalho

– optámos por uma construção de página simples: um marcador, apenas nas páginas ímpares, na vertical e com a numeração integrada, centrado na margem exterior: *Pág. / Almeida Coquet / 1894 – 1981* (num dos casos, como veremos). Este marcador forte confere também um aspecto de arquivo que, efectivamente, é uma das funções do livro.



Páginas de texto
Projecto práctico

Mencionar o marcador, leva-nos a descrever a estrutura do livro. Este, é constituído por três partes; a entrada que inclui o texto de introdução (o mesmo texto que se encontra nesta relatório, no ponto um, e que permite que o livro viva de forma independente) e onde o marcador é *Pág. / Avô Coquet / 1894 – 1981* – que, por questões de paginação, só se encontra nas páginas de texto. Com este denominação, pretendemos comunicar o carácter pessoal do livro; o primeiro capítulo é denominado *Eduardo Coquet, Pedações de Vida*, como o nome indica, conta os pedações de vida pessoal do autor que conseguimos reunir. O marcador torna-se *Pág. / Eduardo Coquet / 1894 – 1981* ; e, por fim, o terceiro capítulo, *Almeida Coquet, O desenhador*, mais centrado no homem enquanto artista, o que origina a alteração no marcador do livro para: *Pág. / Almeida Coquet / 1894 – 1981*.

O formato do livro, os materiais escolhidos e a capa são a primeira impressão que o leitor terá deste objecto. Por conseguinte, revelam-se de extrema importância as escolhas para cada uma destas características. Uma vez que, um dos objectivos da publicação é celebrar a vida e obra do autor, escolhemos o formato de 20 x 26 centímetros que, em conjunto com as suas 388 páginas, lhe dá um certo peso e, esperamos, transmite o enaltecimento pretendido.

A capa dura, forrada a tecido preto, liso, tem o título, *Eduardo Alberto de Almeida Coquet*, em baixo relevo (cunho) e, na lombada, em termo-estampagem a branco, pode ver-se, também em caixa alta, as palavras *Almeida Coquet*. Como explicámos na introdução, dividimos a ideia de vida e obra e alocámos, a cada uma delas, os títulos: *Eduardo Coquet* e *Almeida Coquet*, respectivamente. Assim, a opção de na

lombada aparecer o segundo prende-se com o facto de ter sido a obra a grande motivadora deste projecto. Fazemos assim, à partida, esta distinção.

A escolha do preto, muito presente em todo o artefacto, deveu-se ao facto de ser uma cor séria, elegante e também, num sentido mais prático, realçar as imagens, fazendo-as *saltar* da página e acrescentando valor. À primeira vista, o que chama a atenção é o facto de nos confrontarmos com um artefacto quase todo preto. Com este aspecto, para além de transmitirmos a ideia de elegância – que acreditamos ser umas das características marcantes de muitos desenhos do autor e do próprio Eduardo Coquet – foi nossa intenção criar uma expectativa de alguma coisa de valor, de importante (como acreditamos serem as informações que expomos no livro).

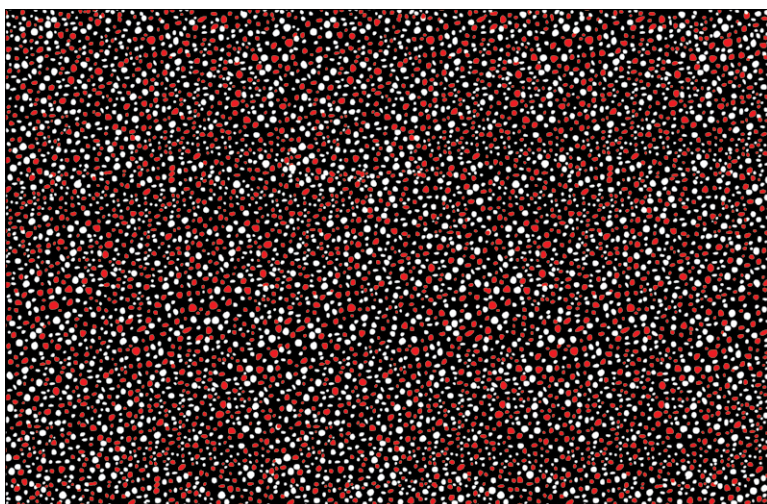
O miolo é de papel *Cyclus* 150 gramas, reciclado. Pretendíamos um papel com alguma espessura e alguma textura para conferir, ao objecto, uma maior consistência e durabilidade, o que, vai ao encontro do conceito presente em todo o projecto. Também a escolha da capa dura, forrada a tecido, se coaduna com esta vontade de que o artefacto dure e passe os seus conteúdos, tanto quanto possível, para gerações futuras.

Foram usadas dois tipos de fontes na publicação: a serifada *Paperback*, e a *Avenir*. A primeira foi usada para o texto corrido e para os *pull outs*, enquanto que a segunda foi empregue nas legendas e nos títulos principais.

Tanto no texto corrido como nos textos mais curtos que vão surgindo ao longo do livro, o tamanho das fontes é consideravelmente grande. Uma vez que não tínhamos muito texto, quando este surge, quisemos que permitisse uma leitura calma e confortável – convidando o leitor a parar e a lê-los com a atenção devida. Abrindo o livro, deparamo-nos com as guardas, são decoradas com um estampado da autoria da mentora do projecto. Como fica patente na imagem (p. da prt.), trata-se de um padrão feito com esferas irregulares, nas cores presentes na publicação: preto, vermelho e branco.

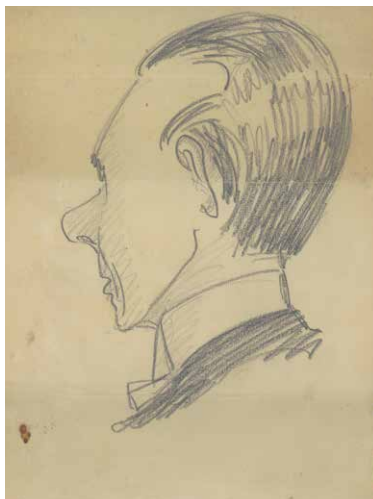
O vermelho vem acrescentar vivacidade, é símbolo de energia e paixão, os quais queremos relacionar com o prazer que Almeida Coquet sentia com o desenho, assim como com a energia e movimento dos próprios trabalhos.

Outro motivo para a escolha deste estampado foi a intenção de fazer um certo paralelismo com as guardas dos livros antigos, que geralmente têm padrões, mas nesta versão com um aspecto mais contemporâneo. Esta dualidade foi também demonstrada no primeiro caso de estudo do capítulo anterior.



Guarda
Projecto prático

Escolhemos como imagem inicial do livro um auto-retrato do autor, a três quartos e de costas. Com esta opção quisemos *atiçar* a curiosidade do leitor, quase como a criar vontade de que o retrato se vire e permita ver a cara por completo - metaforicamente, a ideia de querer virar a página.



1ª Página
Projecto prático

Uma citação surge, em grande, na página da direita:

“A nossa lembrança continua em estado virtual dispomo-nos assim apenas a recebê-la adoptando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensa; de virtual passa ao estado actual; e, à medida que os seus contornos se desenham e a sua superfície se colora, ela tende a imitar a percepção” (Bergson, 1999, p.156). Como o leitor desta pesquisa pode constatar, esta citação foi o início do ponto três do relatório, sobre a memória. Neste contexto, este trecho de um texto do filósofo francês Henri Bergson vem introduzir no projecto prático a mesma temática. Nas páginas que se seguem, podemos ver um afastamento, um *zoom out*, sequencial, de uma fotografia de um homem a jogar ténis. No início pouco definida e, aos poucos, vai-se tornando cada vez mais inteligível, como que a imitar a percepção, como uma lembrança, um pensamento, uma memória. No fim da sequência aparece o título *Eduardo Alberto de Almeida Coquet* e o subtítulo *Preservando a sua Memória* – revelando a identidade do tenista e a intenção do livro.

Nesta fase, acreditamos que o leitor já terá percebido a intenção da preservação da memória deste autor, e terá também feito a ponte com a citação do início do livro.



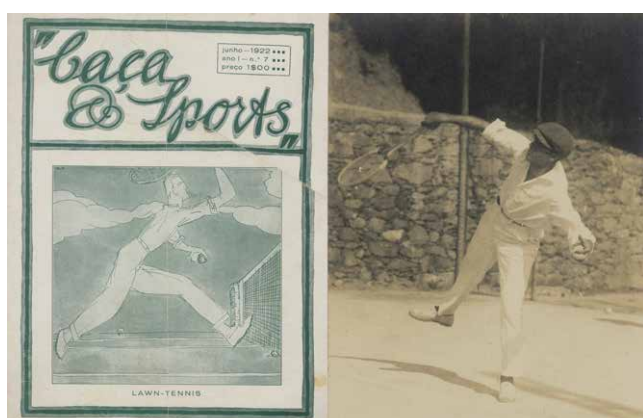
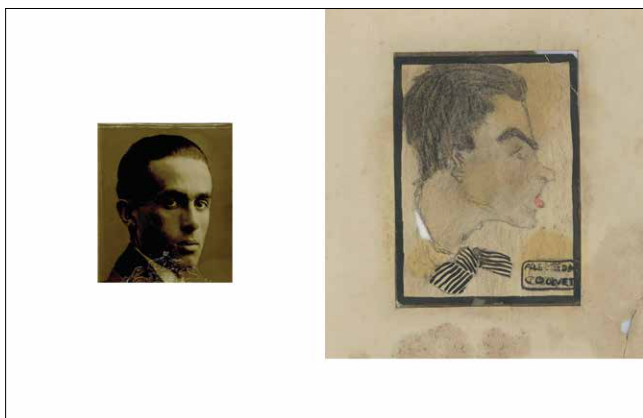
Páginas de abertura

Projecto prático

A partir daqui o livro flui, com a introdução, que explica quem foi este homem, e, com o início do primeiro capítulo, sobre a sua vida, que a vai contando através de fotografias e documentos. Neste capítulo, a ordem das imagens e o ritmo com que aparecem, como aliás acontece em toda a publicação, surge de uma forma intuitiva. Não foi a cronologia que quisemos explorar, mas quisemos dar ao leitor a sensação de quem foi Eduardo Coquet – vamos mostrando a sua imagem, elegante e divertida, os seus gostos, como os tão intensamente presentes desportos, os seus amigos, família e vários momentos da sua vida. Fazendo, através da edição, comparações e paralelismos que nos pareceram fazer sentido e acrescentar valor. Também através de fotografias apresentamos a sua cidade, os seus cães de caça e a tão falada e vivida casa de Barroelas.

Este capítulo do livro acaba com uma dupla página, constituída por duas imagens: à esquerda, o autor, com o seu característico cachimbo, a sorrir para o *Tiro*, um dos seus cães de caça, e à direita uma imagem alegre de Nette, a sua mulher, no centro do jardim de Barroelas com um guarda-chuva, a sorrir.

Entre o primeiro e o segundo capítulo há uma espécie de parêntesis no livro. Podemos dizer que é um subcapítulo pertencente ao anterior e ao posterior, como está resumido no próprio projecto prático: *O homem e o artista viveram de uma forma harmoniosa. Eduardo Coquet como homem, Almeida Coquet como artista.* Surge, então, um paralelismo directo entre a sua vida e a sua obra. A fotografia da casa, e o respectivo desenho, uma fotografia do autor, um auto-retrato e por aí em diante. Com o acréscimo de que, em alguns casos, há também uma sugestão de interacção do desenho e da fotografia, como podemos ver abaixo:



Páginas do interior do livro

Ilustram o paralelismo vida/
obra

Por último, o segundo capítulo, que se dedica à obra do autor. Não será a sua obra completa mas, seguramente, quase a totalidade da obra conhecida do autor e a que conseguimos recolher.

O capítulo abre com um expressivo auto-retrato e, logo ao virar a página, o leitor pode ver os catálogos das participações nas três referidas exposições de *Humoristas*, *Modernistas* e *Fantasistas*. Nesta secção, também podemos encontrar uma citação de José Augusto França a propósito destes eventos, que também contribuiu para o texto de contextualização desta pesquisa (ponto dois).

Segue-se um conjunto de páginas que apresentam uma série de caricaturas que encontrámos reunidas num caderno intitulado '*Cientes*'... por Almeida Coquet. Tentámos, neste momento, criar ritmo através de *zoom ins* e *zoom outs* às imagens pois estas, num primeiro olhar, poderiam parecer todas muito semelhantes, tanto pelos formatos como pelo uso de um papel escuro que, de certa forma, as unifica. Num olhar mais atento, podemos ver que são todas únicas, com diversos pormenores, e que através do seu traço assertivo e depurado deixam transparecer o humor subtil mas sarcástico de Almeida Coquet.



Páginas do interior do livro
Caricaturas

As duas secções seguintes mostram variados trabalhos que vão desde publicidade – para vinhos, turismo ou para material de caça – a esboços, maquetes ou às ilustrações para o livro *Galgas&Lebres*.

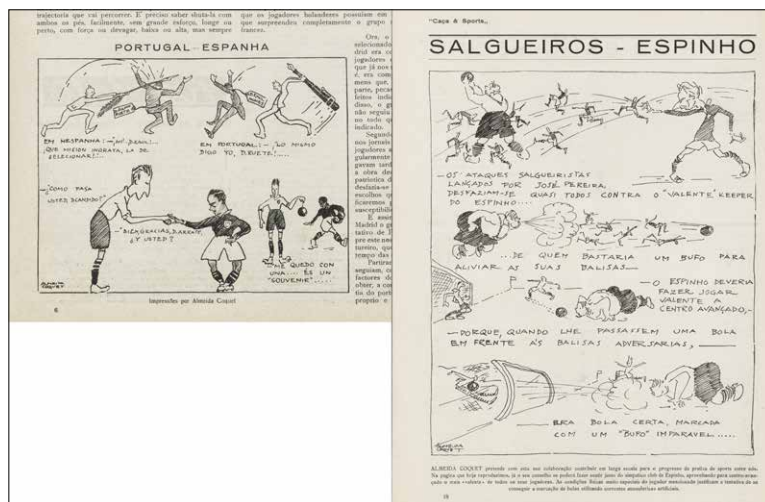
Seguidamente, aparecem as grandes secções atribuídas às publicações.

Ao folhearmos estas páginas, vamos observando as 24 capas da revista *Caça&Sport*. Vamos sendo levados através das diferentes cores que estas vão assumindo, assim como através dos diferentes tipos de desporto que vão representando, pelas mãos e expressividade de Almeida Coquet.



Páginas do interior do livro
Publicidade e capas da
Caca&Sport

Também pela expressividade, somos convidados a entrar no interior, primeiro desta revista, e depois das outras duas com as quais colaborou. Os desenhos, com muitas semelhanças aos quadrinhos de BD, vão sendo dados a ver, a ler e a rir, página após página. Tentámos que todos tivessem uma boa legibilidade para reforçar o convite à leitura de cada um destes desenhos, cheios de surpresas e pormenores que só os mais atentos vão notar.



Páginas do interior do livro
Ilustrações sequenciais

Por fim, a última parte do livro é uma exposição de diferentes obras – geralmente expostas nas paredes de familiares – que nos pareceram de suficiente interesse e impacto para encerrarem a publicação.

Destas, a primeira, que podemos ver abaixo, foi há poucos anos encontrada, por acaso, num leilão. Foi uma ótima surpresa, que nos alimenta a esperança de outras poderem vir a aparecer.

Almeida Coquet sempre desenhou por prazer, exemplos fulcrais, que transmitem esse gosto, são os quadros que foi fazendo ao longo da vida, e que a sua família exhibe, até hoje, nas paredes das suas casas.



Páginas do interior do livro

Quadro encontrado em
leilão

Assim nasceu o nosso projecto, objecto, artefacto... livro.

“A cultura está vinculada ao livro. O livro, como repositório e receptáculo de conhecimento, torna-se identificado com o conhecimento” (Blanchot *cit. por* Gonçalves, 2013, p.100).

“Em suma, o livro é garantia de memória e símbolo de autoridade” (Gonçalves, 2013, p.100).

Conclusão

Com esta pesquisa pretendíamos explorar as questões implícitas no nosso projecto prático. Por um lado, o desenvolvimento da nossa investigação sobre o autor representado no projecto – alguns aspectos da sua vida e do seu contexto – como, por outro lado, os conceitos que o sustentam, a memória e a preservação do passado.

Como referimos anteriormente, pensamos o nosso projecto como um veículo de memórias. Conta umas, explora outras e seguramente desbloqueará ainda outras – dentro do grupo dos familiares, amigos de EAAC e da própria comunidade que reflecte sobre o design, a ilustração e o cartoon em Portugal. Através destas memórias e do presente objecto físico, acreditamos preservar a vida e obra de Eduardo Alberto de Almeida Coquet.

Concluimos a importância da memória na cultura e na vida. *A memória é a guardiã da mente* – está na base de tudo. Por esta razão, vemos o valor deste estudo para a *compreensão* do nosso projecto, assim como para a intenção maior do projecto prático: fazer perdurar memórias, transmitir legados, aproveitar o passado com tudo o que este nos pode ensinar.

Também o estudo da memória associada à afectividade nos deu novos conhecimentos e razão para a vontade implícita de concretizar o projecto prático.

Com este processo, foi-nos possível perceber e ganhar experiência sobre como se reúne informação e material relativo a um assunto – o de EAAC – que nunca tinha sido explorado. Da mesma forma, foi importante percebermos como se cria um arquivo, como se trabalha e organiza o seu material.

Como explicámos no capítulo seis, todo o processo de recolha e de organização do material foi bastante moroso. Antes de mais porque, no início, não sabíamos, tampouco, qual a quantidade de material que encontraríamos nem exactamente onde procurar novas peças que suspeitávamos existir.

Depois de reunido o material, criámos um arquivo provisório, através de fotocópias, que nos permitiu concluir de que forma o *poderíamos* organizar e arquivar. Separámos as imagens por temas, fizemos blocos referentes à vida e outros à obra. Também criámos uma secção em que a vida e a obra se cruzam.

Hoje temos um arquivo digital do legado do artista, o que em muito contribui para a sua preservação e para usos futuros deste material.

Foi também muito importante percebermos o que poderá ser o início de uma investigação mais aprofundada. A partir do material que conseguimos reunir, podemos avançar para estudos mais específicos, como poderiam ser a publicidade no modernismo português, as revistas de desporto da época ou o desenho humorístico.

Depois da recolha do material usado no livro, é nossa intenção ainda, desenvolvermos o trabalho de preservação dos originais que encontramos. Isto é, desenhos, maquetes ou mesmo as fotografias e os exemplares das revistas que estão nas mãos dos familiares do autor.

A manutenção passará pelo isolamento de cada peça, envolvendo-as em papel vegetal ou papel de cebola, para evitar a humidade e a sua conseqüente deterioração. Tencionamos também guardar as peças em caixas opacas, para que não apanhem luz, evitando o esbatimento das imagens.

Queremos ainda catalogá-las, criando um documento com a descrição de cada peça e seu proprietário.

Queremos ainda catalogá-las, criando um documento com a descrição de cada peça e seu proprietário.

Existe ainda uma possibilidade de expor a obra aqui em questão. Por esta altura, já estamos em comunicação com o Museu Bordallo Pinheiro, que mostrou todo o interesse na obra de Almeida Coquet. Efectivamente, no momento em que escrevemos esta conclusão, temos já agendada uma conversa com um responsável da Câmara Municipal de Lisboa. As possibilidades em cima da mesa passam por expor a obra e/ou editar o livro associado a esta pesquisa.

Por fim, resta destacar o enorme agrado com que finalizamos esta pesquisa – mantendo a esperança de que as possibilidades referidas no parágrafo anterior se venham a concretizar e com a crença de que o projecto prático constitui um contributo para manter as memórias antigas e criar outras tantas novas.

Referências Bibliográficas

Bibliografia Citada

Andrade, Bruno Oliveira - http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art10_rev9.pdf. Consultado em 07.03.2016.

Bernecker, Sven (2010). *Memory, A Philosophical Study*. Oxford.

Museu Bordallo Pinheiro/ Câmara de Lisboa. *Menezes Ferreira, Capitão de Artes* (2014).

CITCEM, nº2 (2011). *Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço & Memória*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto/ Universidade do Minho. Edições Afrontamento.

Colecção D (2011). Imprensa Nacional - Casa da Moeda, S.A.

Colecção Design Português (2015). Verso da História, ESAD, DESIGN Português 2014/ 2015.

Colecção Designers Portugueses (2016). Público/ Cardume Editores e Autores.

Damáσιο, António (2004). *O Sentimento de Si*. Publicações Europa-América LDA.

Damáσιο, António (2005). *O Erro de Descartes*. Publicações Europa-América LDA.

Dias, Fernando Rosa. *O Futuro dos Humoristas, O Humorismo enquanto Modernismo*. http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7835/2/Prof.%20Fernando%20Rosa%20Dias_DVD%20114.pdf. Consultado em 02.03.2016.

Fragoso, Margarida (2012). *Design gráfico em Portugal*. Livros Horizonte.

França, José-Augusto (1979). *O Modernismo na Arte Portuguesa*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Fuentes, Carlos (2003). *Gabo, Memórias da Memória*. Publicações Dom Quixote LDA.

Geovane, Gonçalves. http://members.tripod.com/geovane_nho.br/ia/memoria/memoria_emocao.htm. Consultado em 08.03.2016.

Gonçalves, Sofia (2013). *Página enquanto heterotopia ou espaço de convergência do design com a edição*. Tese UL.

Halbwachs, Maurice (1992). *On Collective Memory*. University of Chicago Press.

Marques Pedro. <https://pedromarquesdg.wordpress.com/2011/10/13/colecao-d-victor-palla-e-r2/>. Consultado em 08.04.2016.

Martino&Jana (2013). <https://www.behance.net/martinojanadesign>. Consultado em 23.07.2016.

Olney, James (1998). *Memory&Narrative*. The University of Chicago.

Simões, António. Serpa, Homero. Carmo Francisco, José (1995). *Glória e Vida de Três Gigantes*. Editora A Bola. http://freepages.family.rootsweb.ancestry.com/~familiasportugal/exhibits/1jogofcp1893_abola.pdf. Consultado em 30.05.2016.

Bibliografia Consultada

Almeida, Bernardo Pinto (2010). *Imagem da fotografia*. Assírio & Alvim.

Bergson, Henri (1994) *A Intuição Filosófica*. Edições Colibri.

Bernardino, Arminda (2008). *O desenho caricatural de leal da câmara na coleção da casa-museu da rinchoa*. Tese FBAUL.

Blog Azul e Branco. <http://azulebranco.blogspot.pt/2005/07/histria.html>. Consultado em 30.05.2016.

Clarke, Michael. *Verbalising the Visual, Translating Art and Design into Words*.

Ferreira, José V. Ferreira, António G. *As actividades desportivas no Porto de 1900*. http://www.fade.up.pt/rpcd/_arquivo/artigos_soltos/vol.1_nr.2/07.pdf. Consultado em 17.04. 2016.

Invest in the Future. Preserve the Past. <http://globalheritagefund.org/index.php/2014/12/03/test/>. Consultado em 18.04.2016.

Nóvoa Faria, Emília. Martins, António (2013). *A Paixão das Origens – Fotobiografia de Alberto Sampaio*. Guimarães 2012.

Perrone, Ronald (2014). *O cartoon Sentimental*. Tese FBAUP.

Pinto, Ana Lúcia. Meireles, Fernanda. Cambotas, Manuela Cernadas (2006). *Arte em Portugal*. Porto Editora.

Queiroz, Eça de (2015). *Obras Completas*. Correspondência. Centaur Editions.

Reflexão Portista. <http://www.reflexaoportista.pt/2012/09/bons-olhos-o-vejam.html>. Consultado em 30.05.2016

Revista Filosófica – *A Intuição de Bergson*. <http://conhecimentopratico.uol.com.br/filosofia/ideologia-sabedoria/43/artigo293501-3.asp>. Consultado em 03.04.2017.

Rose, Gillian (2001). *Visual Methodologies*, Sage Publications.

Santos, Hélder (2015). *O Cartoon como crítica Social*. Tese FBAUP.

Torga, Miguel (1944). *O Pôrto. Conferência lida no clube dos Fenianos portuenses na noite de 5 de Fevereiro de 1944*. Coimbra.

