

SETE FOLHAS DE PAPEL CONTRA UMA PERGUNTA: PODERÁ O RELATÓRIO DA “OPERAÇÃO ‘FIM-REGIME’” PERTENCER A UM ARQUIVO DE DESIGN?

GONÇALO FALCÃO

CIAUD / Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa / Portugal

**SEVEN SHEETS OF PAPER VERSUS
ONE QUESTION: THE ‘FIM - REGIME’
OPERATION REPORT BELONGS
IN A DESIGN ARCHIVE?**

Gonçalo Falcão (Lisbon, 1969), Assistant Professor in the Design Department at the Faculty of Architecture, University of Lisbon. Holds a PhD in Design. Is a full researcher at the CIAUD Research Centre. Coordinates the “DHisto - Design History and Everydaylife” Research Group. Prior to academia, he directed the Lisbon-based design studio. ORCID: 0000-0002-5954-7188

Corresponding author

Gonçalo Falcão

Faculdade de Arquitetura de Lisboa, Rua Sá Nogueira, Pólo Universitário do Alto da Ajuda, 1349-063 Lisboa.

gfalcao@fa.ulisboa.pt

Schedule for publication

Accepted for Publication: 28th October 2024

Published online: 31st December 2025

ABSTRACT

On April 25, 1974, Captain Salgueiro Maia led a military uprising that brought an end to the fascist regime that had been holding Portugal back. Following the overthrow of the government, the captain remained committed to his institution procedures and, on April 29, 1974, submitted a 14-page report entitled “*RELATÓRIO DA OPERAÇÃO FIM-REGIME*”. Captain Salgueiro Maia was not a designer—he neither studied design nor practiced it, nor was he involved in any activity traditionally associated with the so-called ‘graphic arts’. The report was produced according to a standard format used within his military unit. It includes a cover on official letterhead and, at the end, two pages outlining the operation’s layout through rigorously executed drawings, employing a specific graphic language and coding system. Can a document like this hold significance for the history of design? Could it be included in the archive of a design museum? Reflecting on such questions invites us to reconsider the historiographic models that underpin dominant narratives in graphic design history, as well as the lexicon of objects deemed admissible by these canons.

Keywords: *Design history; Design historiography; Graphic design history; Portuguese design history; Graphic design archive,*

1. Enquadramento Historiográfico

Poderá um documento militar ter relevância para a história do design? Poderá ser incluído no arquivo de um museu de design? Colocar estas questões implica reconsiderar os modelos historiográficos que sustentam as narrativas dominantes na história do design gráfico, bem como refletir sobre a natureza dos objetos que são tradicionalmente valorizados por essas narrativas. Neste artigo, propomos um exercício de mudança no olhar historiográfico, partindo de um objeto periférico — o relatório militar da Operação “Fim-Regime” — para debater os critérios que definem a inclusão ou exclusão de artefactos nos arquivos de design de comunicação.

A interrogação inicial surge no contexto da investigação desenvolvida pelo grupo DHisto — Design, História e Quotidiano¹, que tem procurado ensaiar modelos historiográficos alternativos, atentos ao papel dos objetos de design como mediadores sociais e culturais, e não apenas como produtos autorais ou estéticos. O modelo historiográfico proposto assume uma abordagem centrada no indivíduo e nas suas interações quotidianas com o mundo material e simbólico, defendendo que a história do design deve considerar todos os artefactos que operacionalizam relações entre sujeitos e coletivos — sejam elas familiares, espirituais, institucionais ou políticas.

Este posicionamento epistemológico amplia o cânone estabelecido da história do design gráfico, fundado em modelos mais próximos da história da arte, predominantemente de “grandes nomes - grandes obras”. Em vez de se fixar apenas em cartazes, livros ou logótipos produzidos por designers preferidos,

esta perspetiva propõe uma arqueologia do design do quotidiano — que reconhece o valor historiográfico de objetos aparentemente banais ou funcionais, como formulários administrativos, manuais técnicos ou relatórios militares.

A proposta de alargamento do campo de observação não pretende relativizar a importância dos artefactos tradicionalmente celebrados na história do design, mas sim complementar essa visão com uma compreensão mais abrangente do papel do design na organização social. Este alargamento é fundamental para evitar que a história do design reforce um entendimento equívoco sobre o que é e para que serve o design, que ainda permanece no discurso popular: elitista, descontextualizada e pouco representativa das práticas reais que compõem o campo do design de comunicação.

1.1 Problemas nas narrativas dominantes da história do design

A historiografia do design começou a ser criticada a partir do texto fundador de Clive Dilnot (1984^a, 1984b), sobretudo no que se refere à sua orientação canónica, centrada em objetos e autores consagrados. Resultados de investigações anteriores no design de comunicação (Falcão, 2014) identificam diversas lacunas nas narrativas dominantes — Hollis (2002), Meggs e Purvis (2012), Drucker e McVarish (2009) e Eskilson (2007)² — evidenciando problemas de natureza geográfica, seletividade tipológica dos objetos e desconsideração da prática profissional dos designers.

Além dessas limitações, destaca-se a ausência de contextualização nos processos de projeto³ e recepção. São

1 Grupo de investigação sediado no CIAUD — Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design sediado na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.

2 Na altura do estudo, os dois volumes de Jens Müller (Taschen) ainda não tinham sido editados.

3 28 das 29 capas de discos de David Bowie têm uma fotografia do músico. Só o último, editado postumamente, não tem uma fotografia do músico, mas uma estrela branca sobre um fundo preto. Para a história do design este facto só se poderá explicar como uma enorme coincidência (28 designers diferentes, ao longo de 37 anos), tomaram sempre a mesma decisão, tendo em consideração que para as histórias do design a vontade do encomendador (o processo da encomenda, o diálogo com a editora e o músico) não é relevante para a análise do objeto desenhado.

frequentemente ignoradas variáveis como o diálogo com o encomendador, as interações do projeto, os constrangimentos de produção ou orçamentais, bem como a recepção e apropriação cultural dos objetos de design.

O processo de canonização de um objeto de design passa pelo reconhecimento do seu significado para uma determinada sociedade num determinado tempo, visto que os artefactos perdem significado à medida que se afastam do uso quotidiano. Um cartaz, por exemplo, perde significado a partir do momento em que o evento ou o produto que anuncia já ocorreu ou deixa de estar no mercado. Os arquivos e os museus – e os museus do design e etnologia *a fortiori* – frequentemente guardam objetos que já não têm uso, como máquinas de escrever, ventoinhas, cartazes, que perderam o seu significado atual mas que se entende preservar pela sua relevância. O problema é que frequentemente se mede esta importância por aspetos formais relacionados com uma (em grande parte) imaginada evolução formal das linguagens dos objetos e não pela relevância para uma determinada sociedade num determinado tempo.

A problematização dos limites do que é reconhecido como “design” inscreve-se num esforço de revisão epistemológica. Propomos uma leitura que articula o design com os sistemas sociais em que se inscreve e com os modos de vida que contribui para estruturar.

1.2. A invisibilidade dos objetos comuns

“Os artefactos são surpreendentemente resistentes, e o seu sentido original quase sempre permanece acessível se o buscarmos.” (Cardoso, [2011] , 2016, p. 145). Os objetos têm uma dimensão simbólica, uma contextual (contexto de uso/

situação social) , uma terceira de utilização (os utilizadores) e ainda uma outra que é o tempo, ou o resultado da sua passagem num determinado tempo. Podem ainda servir de suporte para discutir outras questões⁴.

A partir deste ponto de vista, torna-se legítimo interrogar a função, o contexto de produção, a circulação e os efeitos simbólicos de objetos que, até agora, foram marginalizados pelas narrativas históricas. O relatório da Operação “Fim-Regime”, elaborado por Salgueiro Maia em 29 de abril de 1974, após o golpe militar que deu início à transição democrática em Portugal, constitui um exemplo paradigmático. Não sendo visualmente exuberante, ou um objeto do quotidiano, nem fruto de uma prática autoral de design gráfico, este relatório incorpora uma lógica de organização visual, uma funcionalidade comunicacional e uma relevância histórica que o tornam um candidato válido para integrar um arquivo de design de comunicação.

Artefactos como documentos de identificação, papel-moeda, bandeiras têm um papel central na construção da identidade visual das nações, das instituições e das culturas populares, mas são sistematicamente ignorados pelas narrativas historiográficas canónicas. A sua exclusão não decorre da irrelevância comunicacional, mas antes da dificuldade em encaixá-los numa grelha estética e autoral pré-estabelecida.

Um bom exemplo é o cartaz que todos associamos ao 25 de Abril, produzido em Maio de 1974, a partir de uma fotografia de Sérgio Guimarães com um menino a colocar um cravo numa G3; A fotografia foi feita mesmo no dia 25 de Abril e o cartaz foi impresso e distribuído pouco tempo depois.⁵

4 No caso do nosso relatório militar poder-se-iam discutir vários assuntos, como por exemplo a obsessão pela inovação. Apesar de ter feito uma revolução que mudou a história de um país, Salgueiro Maia não procurou inovar nem furtar-se ao seu dever de relatar uma operação militar. Ou a linguagem, ou inúmeros outros aspetos que podemos discutir usando este objeto como exemplo; a tipografia, etc...

5 Detalhes específicos sobre a data exata de edição, bem como o processo de distribuição e comercialização, não estão claramente documentados.



IMAGEM 1 "cartaz25abril_1.jpg"

Legenda: Portugal 25 Abril 1974 / [foto.] Sérgio Guimarães; 69x48 cm. Biblioteca Nacional de Portugal (<https://bndigital.bnportugal.gov.pt/idurl/1/20268>)

Este cartaz (o de Sérgio Guimarães) foi o que marcou visualmente aquela época, mas por ser uma imagem com um caráter mais popular, a história do Design descartou-a, preferindo o cartaz desenhado por Vieira da Silva, mesmo sabendo que teve uma circulação e impacto muito menor (foi feita uma tiragem de 4000 exemplares, foram vendidos na sede da Fundação Calouste Gulbenkian, ao preço de 50\$00 [cinquenta escudos]) e saiu um ano depois, em 1975.



IMAGEM 2 "cartaz25abril_2.jpg"

Legenda: "A poesia está na rua", Maria Helena Vieira da Silva [Paris], 75x20 cm, 1975. Arquivo Digital Gulbenkian 27422; 75x20 cm

2. A Construção do cânone: uma crítica epistemológica

2.1. A mitificação e o cânone

"No imaginário atual, design é sinônimo de estilo contemporâneo. A expressão 'móveis de design' é comumente usada para indicar - numa cadeira ou uma mesa - a presença visível de um designer criativo." (Falcinelli, 2014, p. 287).⁶ Neste

6 V.O. "Nell' immaginario corrente, design è sinonimo di stile contemporaneo. L'espressione 'mobile di design' è di uso comune per indicare, in una sedia o un tavolo, la presenza visibile di un progettista creativo."

contexto em que falamos da aceção popular da palavra, o design é sempre visível, ou seja, está sempre nalgum aspeto formal e não num sistema funcional: num carro o design diz respeito ao desenho da carroceria ou aos interiores e não ao do sistema de travagem ou segurança ou outro. Neste sentido, “design” é a incorporação de algum tipo de artisticidade visível num objeto de consumo. É sinónimo de bom-gosto, ou de gosto educado. É um luxo, um *je ne sais quoi* que se acrescenta a um produto.

“Nell’ambito piú circoscritto della gráfica, il design viene riconosciuto quando il layout diventa rarefatto, come nelle riviste di architettura: i grandi Bianchi e gli spazi vuoti di ‘Casabella’, ‘Domus’ o ‘Architectural Digest’ fanno molto design. È un retaggio dell’immaginario costruito dal Modernismo, incentrato su una radicale riduzione all’essenziale”.⁷

Esta visão, perpetua uma valorização de objetos altamente estilizados, como cartazes, livros ou logótipos, em detrimento de artefactos funcionais, efémeros ou institucionais, como formulários, relatórios, bilhetes ou documentos administrativos. Por si só esta questão do uso popular das palavras não é problemática. É comum a muitas outras áreas. Os cabeleireiros também se dizem salões de estética⁸. O problema é quando esta ideia contamina o discurso académico e científico ou, pior, quando o discurso académico perpetua e legitima esta ideia.

A permanência de critérios autorais e estéticos como eixos centrais da historiografia do design perpetua uma visão elitista da disciplina, afastada da sua realidade prática e

quotidiana e afasta o design de uma prática social, inserida em redes de produção, circulação e consumo; inscreve-o como a expressão formal de indivíduos criativos.

Neste sentido, a proposta historiográfica que aqui defendemos — e que está na base do projeto DHisto — coloca o foco nos objetos que estruturam a experiência quotidiana e que mediam as relações entre sujeitos, instituições e contextos históricos.

A ideia do objecto que escapa à norma e se liberta da matriz industrial é uma das reflexões centrais da Bauhaus, herdada da Deutscher Werkbund “cujo objetivo era reconciliar o artesanato manual e o standard”⁹ (Midal, 2009, p. 83). Este debate está na génese da teorização sobre design e mantém-se pertinente. Mas não pode permanecer como dominante. Reconhecer que a história do design tem ignorado os processos de projeto, os contextos de receção, a diversidade tipológica e a dimensão coletiva da prática não é apenas um exercício de crítica. É, sobretudo, um convite à construção de um novo paradigma historiográfico, mais atento às realidades múltiplas do design e aos objetos até hoje invisíveis.

“Pour lui (Gropius)), il est désormais invraisemblable de vouloir échapper à une production standardisée. Son projet d’avenir ne peut s’envisager que dans ces conditions : en demandant aux artistes modernes de délaissier la réalisation d’objets rares, uniques et coûteux réservés à une clientèle dotée, et en se consacrant à la production d’articles d’usage courant mis à la portée de tous et adaptés aux récentes

7 T.L. “Na esfera mais circunscrita da gráfica, o design é reconhecido quando o layout se torna rarefeito, como nas revistas de arquitetura: os grandes brancos e os espaços vazios de ‘Casabella’, ‘Domus’ ou ‘Architectural Digest’ são muito design. É uma herança do imaginário construído pelo Modernismo, centrado numa redução radical ao essencial.

8 Sendo que quem arranja as unhas é uma esteticista e quem discute Platão é um esteta.

9 V.O. L’objectif du Deutscher Werkbund est de réconcilier artisanat Manuel et ‘standard

modifications induites par l'industrialisation, sans pour autant perdre en qualité."¹⁰ (Midal, 2009, p. 87)

A historiografia do design gráfico tem sido construída, em larga medida, a partir de uma lógica seletiva que privilegia determinados objetos, autores e geografias. Apesar da aparente menorização da história no atual contexto acadêmico, a verdade é que tem servido para moldar não apenas o que é ensinado e publicado, mas também aquilo que é arquivado, exposto e, por conseguinte, legitimado como patrimônio disciplinar.

O relatório militar que estudamos neste artigo insere-se exatamente nessa categoria de objeto invisível, cuja análise permite ampliar os limites epistemológicos da disciplina.

2.2. Crítica epistemológica

"A close reading of the logic and evolution of a discipline's historiography is necessary to understand its foundations." (Midal, 2019, p. 43). Como já vimos os modelos dominantes na história do design podem moldar - e frequentemente moldam - a percepção que temos da profissão, ignorando o facto dos processos de design serem frequentemente práticas colaborativas, multi-autorais, contextuais e mitificando autores e obras (por vezes inexplicavelmente), contribuindo para uma visão artificial sobre esta atividade, que contamina a academia e o ensino do design.

Kjetil Fallan (2010) cunhou o termo *objetos gourmet* para designar este tipo de artefactos eleitos por algumas histórias do design, referindo-se aos tipos de artefactos mais

frequentemente convocados pelas histórias do design. "A história do design era comumente considerada como a história dos objetos de elevada qualidade (estética) e dos designers, ideias, movimentos e instituições que os conceberam. (...) Talvez hoje em dia a história do design seja melhor descrita como a história da cultura do design."¹¹ (Fallan, 2010, p. ix).

No estudo realizado por Falcão (2014) os cartazes, por exemplo, representam 36% dos objetos escolhidos por Eskilson (2007), 30% em Hollis ([1994] 2002), 27% em Meggs e Purvis (2012) e 22% em Drucker e McVarish (2009). Os cartazes são um "objeto gourmet" do design de comunicação e continuam a ser insistentemente usados no ensino apesar do seu espaço e função enquanto meio de comunicação serem hoje muito reduzidos.

Todas as questões que têm sido colocadas às narrativas históricas dominantes por diversos autores (Cardoso, 2006; Falcão, 2023; Falcinelli, 2014; Fallan, 2010; Fry, 2015; Fry et al., 2015; Heskett, 2002; Martins & Monteiro, 2014; Midal, 2009, 2019; Raizman, 2021, etc.), levaram-nos a propor um modelo diferente que coloca o indivíduo no centro e de observar as suas interações com o seu contexto social (diferentes em cada tempo e lugar); para realizar muitas dessas interações, esse indivíduo usa objeto(s) de design. Isto abre a história a um vasto campo de objetos de comunicação: aos objetos que medeiam a nossa relação com o social, com a vida privada, a vida espiritual, as relações com os outros, o lazer, o político, etc. "A intenção não é negar qualquer aspecto do espectro de atividade abrangido pelo termo 'design', mas alargar o espectro do que é entendido pelo termo; examinar a amplitude da

10 T.L. "Para ele (Gropius), já não era concebível escapar à produção estandardizada. O seu projeto para o futuro só podia ser encarado nestas condições: pedir aos artistas modernos que abandonassem a criação de objectos raros, únicos e caros, reservados a uma clientela endinheirada, e que se dedicassem à produção de artigos de uso quotidiano acessíveis a todos e adaptados às recentes mudanças provocadas pela industrialização, sem perder a sua qualidade".

11 V.O. "Design history was conventionally considered the history of designed objects of high (aesthetic) quality and the designers, ideas, movements and institutions that conceive those objects. (...) Perhaps design history today is better described as the history of design culture."

prática do design à medida que afecta a vida quotidiana numa diversidade de culturas.”¹²(Heskett, 2002, p. 5)

A história do design (no nosso caso focado na comunicação) é um campo muito mais complexo e abrangente do que atualmente participa nas narrativas dominantes de cartazes, livros, revistas, identidade corporativa. A História do Design de Comunicação não é uma história de dois séculos de coisas bonitas. É uma história de seis séculos de objetos de comunicação.

“Se negli anni Sessanta si poteva dire che il graphic design è l'attività dei graphic designer (cioè i professionisti), oggi tutti producono un po' di grafica: pensiamo a un qualsiasi foglio composto in Word e affisso su una bacheca di scuola o di ufficio; oppure pensiamo a quegli autori che decidono di impaginare i propri libri da sé, un fatto abbastanza comune nell'editoria scientifica, dove è più pratico che formule e schemi vengano disegnati direttamente da chi scrive.”¹³ (Falcinelli, 2022, p. xvii)

3. Arquivos e Museus de Design: O que pode ser guardado?

3.1. Arquivo como construção ideológica

Jacques Derrida ([1995] 2008), na sua obra *Mal d'archive*, sublinha que o arquivo é simultaneamente conservador e instituidor: conserva o passado, mas também institui autoridade sobre o que deve ser lembrado. Esta ambiguidade torna o

arquivo um lugar privilegiado para questionar o modo como o design é narrado, reconhecido e ensinado.

O cânone do design de comunicação, como já vimos, privilegia determinados objetos, contextos e agentes. Esta seleção é orientada por critérios estéticos, autorais e culturais que refletem concepções específicas sobre o que é considerado “digno” de fazer parte da história do design.

“Vanno poi tenute in conto alcune rigidzze ideologiche: per parecchio tempo, specie nei circuiti d'élite, è stata ritenuta degna di attenzione solo la grafica autoriale, colta, espressiva. Quindi andava bene interessarsi alla copertina del Bauhaus, ma non alla pubblicità del McDonald's, giacché parlare di consumo avrebbe significato nobilitare il capitalismo” (Falcinelli, 2022, p. xxv)¹⁴

Este processo de canonização gera um campo restrito de objetos legitimados que, por sua vez, moldam a própria identidade disciplinar e os seus limites de atuação e reconhecimento.

A crítica à história *gourmetizante* é central para compreendermos os mecanismos de exclusão, a marginalização dos artefactos de uso quotidiano. São frequentemente desprovidos de assinatura autoral, e/ou de atributos estéticos ostensivos e/ou produzidos sob constrangimentos técnicos, económicos ou administrativos — fatores que, paradoxalmente, lhes conferem uma carga comunicacional significativa e um valor sociocultural profundo.

12 “The intention is not to negate any aspect of the spectrum of activity covered by the term ‘design’, but to extend the spectrum of what is understood by the term; examine the breadth of design practice as it affects everyday life in a diversity of cultures.”

13 T.L. Se nos anos 60 podíamos dizer que o design gráfico era a atividade dos designers gráficos (ou seja, dos profissionais), hoje em dia toda a gente produz algum design gráfico: basta pensar em qualquer folha de papel composta em Word e afixada num quadro de avisos da escola ou do escritório; ou pensar nos autores que decidem fazer eles próprios a paginação dos seus livros, o que é bastante comum nas publicações científicas, onde é mais prático que os templates e diagramas sejam desenhados diretamente pelo autor.

14 T.L. “Há também que ter em conta uma certa rigidez ideológica: durante muito tempo, sobretudo nos círculos de elite, apenas os grafismos autorais, cultos e expressivos eram considerados dignos de atenção. Assim, não havia problema em interessar-se pela capa da Bauhaus, mas não pela publicidade do McDonald's, pois falar de consumo significaria enobrecer o capitalismo”.

A concentração *gourmetizadora* do cânone resulta noutro tipo de exclusões: geográficas (o design produzido fora dos grandes centros industriais do Ocidente supostamente declina as inovações produzidas nos núcleos da inovação), de práticas colaborativas (que não se coadunam com a valorização da autoria individual; apesar do atelier de Peter Behrens ter muitos trabalhadores entre os quais Wilhelm Deffke, assume-se por defeito que a marca da AEG é unicamente sua), de tipologias menos convencionais (como efêmera gráfica institucional ou administrativa, mas, mais grave ainda, a exclusão de objetos altamente influentes na cultura popular como as capas dos discos, os anúncios da banca, de tabaco, da indústria automóvel ou do desporto de massas), e de clientes institucionais (como o Estado, as Forças Armadas ou administrações públicas). Assume-se que a disciplina está intrinsecamente ligada à inovação formal e à produção cultural elitizada.

Entendemos o design como uma profissão que foi sendo desenvolvida (incluindo a sua teorização) na prática. Foi evoluindo com a mudança nas sociedades e afirmou-se academicamente e institucionalmente com o impulso dado pela Revolução Industrial. Defendemos que a história do design de comunicação deve ser observada como um processo que se consegue identificar claramente (pelo menos) a partir das mudanças profundas operadas no Renascimento europeu, no séc. XV (Falcão, 2015) quando se dá a profissionalização de uma classe de criadores que produz comunicação para um grupo alargado de encomendadores de modo a que pudessem “negociar” a sua vida social.

Um arquivo é um sistema de enunciação, um conjunto de regras que determina o que pode ser dito, preservado, evocado ou esquecido. Nesse sentido, arquivar é um ato de poder: selecionar, ordenar, classificar e legitimar objetos é, simultaneamente, construir uma narrativa sobre o passado e projetar uma determinada visão do futuro. O que se arquia torna-se parte da memória oficial; o que se exclui cai no esquecimento

institucional. Assim sendo, um arquivo não é uma entidade neutra. Cada arquivo representa uma construção cultural de uma época (Foucault, 1972). O que é arquivado — e como é classificado — produz uma determinada visão do mundo. Nesse sentido, a pergunta “o que pode fazer parte de um arquivo de design?” deve ser acompanhada por uma análise crítica dos critérios subjacentes à constituição desses arquivos.

O arquivo de design, enquanto dispositivo cultural, participa nesse processo de organização da memória disciplinar. Tal como outros arquivos especializados — como os da arte, da ciência ou da arquitetura — também o arquivo de design opera segundo critérios de seleção que, embora nem sempre explícitos, definem as fronteiras da disciplina. Esses critérios incluem tipologias de objetos, autores reconhecidos, movimentos ou estilos específicos, e, frequentemente, uma certa lógica de coerência estética. O problema, como vimos nas secções anteriores, é que esses critérios tendem a reproduzir o cânone e a invisibilizar objetos que não se enquadram nas categorias estabelecidas.

A Society of American Archivists (2025a) identifica sete tipos principais de arquivos, entre os quais se destaca, para este estudo, o arquivo de museu. Este tipo de arquivo tende a privilegiar a exposição de objetos tridimensionais ou artefactos visuais com valor estético ou histórico. No entanto, no caso específico do design de comunicação, os livros, revistas, folhetos e outros materiais impressos — muitas vezes tidos como secundários — devem ser valorizados enquanto portadores de paradigmas visuais, culturais e sociais.

No caso do design de comunicação, esta revisão implica reconhecer a relevância de materiais que tradicionalmente foram excluídos dos acervos: livros didáticos, boletins informativos, relatórios, circulares internas, esquemas técnicos, instruções visuais, entre outros. Apesar da sua aparência funcional e do seu estatuto periférico, contêm informações preciosas sobre os contextos de produção, os públicos

visados, as convenções gráficas de uma época e as relações de poder inscritas na comunicação institucional. Incluir esses objetos num arquivo de design é ampliar a compreensão da própria disciplina.

3.2. O caso do MUDE

O Museu do Design e da Moda (MUDE), localizado em Lisboa, constitui um exemplo paradigmático de como uma instituição pode reconfigurar o seu acervo para incluir novas tipologias de objetos e, com isso, transformar a própria definição de design musealizável. Criado a partir da coleção de Francisco Capelo — centrada sobretudo em mobiliário “gourmet” dos séculos XX e XXI —, com Bárbara Coutinho na direção o MUDE evoluiu para um projeto museológico mais ambicioso, orientado por uma concepção expandida do design como prática cultural e social.

O seu arquivo desempenha um papel fundamental uma vez que muitos dos objetos produzidos — como efémera gráfica, impressos técnicos, documentos administrativos ou artefactos de circulação interna — não foram concebidos para durar ou para serem colecionados. No entanto, são os que mais frequentemente estruturam a vida quotidiana, mediando relações entre cidadãos e instituições, organizando informação e construindo identidades visuais partilhadas. A sua natureza temporária dificulta a sua sobrevivência e o seu arquivamento (e consequentemente tratamento e restauro especializado) contribui para a sua sobrevivência histórica¹⁵. Tem vindo a integrar progressivamente no seu acervo peças que não obedecem à lógica do objeto icónico, nem se limitam à produção estética (que vinha da coleção Capelo) e, talvez ainda

mais importante que isso, a albergar acervos de designers fundamentais que cessam a atividade ou morrem.

A estratégia de alargamento do campo museológico permitiu incluir artefactos de design gráfico, objetos de uso quotidiano, produtos industriais, vestuário técnico e, em alguns casos, peças de comunicação institucional e efémera visual. A aposta numa abordagem mais inclusiva está em consonância com as propostas teóricas que temos vindo a discutir.¹⁶ Ao reconhecer que o design não é apenas uma questão de forma, mas também de função, de mediação e de impacto social, o museu posiciona-se como um agente ativo na redefinição da disciplina. Esta posição é particularmente relevante num contexto como o português, em que a historiografia do design ainda está em construção e em que os arquivos são escassos, dispersos e pouco sistematizados e em que ainda existe muita vontade historiográfica heróica.

Tendo como pressuposto que a história do design de comunicação não deverá ser uma história de dois séculos de coisas belas mas sim uma história de, pelo menos, seis séculos de objetos de mediação — alguns esteticamente notáveis, outros pragmáticos¹⁷; alguns assinados, outros anónimos; alguns expostos em museus, outros armazenados em arquivos ou esquecidos em gavetas de instituições públicas, é necessária uma revisão crítica dos critérios de seleção e valorização do património gráfico e a legitimação de metodologias qualitativas, como o estudo de caso, a análise material e a investigação etnográfica tantas vezes minoradas.¹⁸

15 Que neste caso têm a sorte de estar ao cuidado da Conservadora Inês Correia e da sua equipa.

16 O caso do caiaque da NELO, empresa portuguesa especializada em embarcações de alta performance, é ilustrativo: trata-se de um objeto que, apesar de não ser visualmente “decorativo”, evidencia uma excelência de design técnico e uma relevância cultural na representação do país em competições internacionais.

17 Que não estão necessariamente todos nas reservas do museu do design; pode estar na Torre do Tombo, Biblioteca Nacional ou Museu de Etnologia, por exemplo.

18 Também neste caso, o facto da disciplina ser recente, faz com que haja um certo “trauma” académico e uma maior apetência por métodos quantitativos por darem uma aparente maior cientificidade às investigações.

O Museu do Design e da Moda (MUDE), em Lisboa, constitui um exemplo significativo da evolução conceptual de um acervo museológico.

4. O Design de Comunicação como Campo Arquivístico

4.1. O que é guardável no design de comunicação?

O design de comunicação tem como função primordial intermediar processos comunicacionais entre emissores e receptores, sejam estas pessoas, organizações ou instituições. Partindo da premissa de que tudo comunica (Watzlawick et al., 1967), poder-se-ia inferir que todo o objeto que participa desse processo mereceria lugar num arquivo de design de comunicação. No entanto, dada a impossibilidade prática de arquivar tudo, torna-se imperativo estabelecer critérios de seleção. Há que seleccionar. Como?

Tal como a maior parte dos problemas científicos, a solução para esta interrogação é um debate de especialistas. O que sai de um debate é uma visão possível, num determinado tempo e contexto de uma determinada realidade, preferencialmente através do confronto de ideias e de diferentes posições informadas.

A definição de tais critérios deve emergir do debate crítico e multidisciplinar, envolvendo historiadores, designers, arquivistas e teóricos da cultura. Este artigo propõe contribuir para essa discussão a partir de um estudo de caso específico, que se afasta do léxico tradicional do design gráfico: o relatório militar da Operação “Fim-Regime”.

4.2. Estudo de Caso: O Relatório da Operação “Fim-Regime”

A guerra precisa de máquinas de escrever e de armas diz-nos Marshall McLuhan em “Understanding Media” (1994) ao explicar a ideia de que a guerra se estende para além do combate físico, incluindo a disseminação de informação e a influência psicológica. As tecnologias (como a máquina de escrever) desempenham um papel crucial na formação da percepção e da moral do público durante os conflitos. Esta perspectiva defende que a guerra atual usa não só armamento tradicional (ex: tanques, espingardas) mas também equipamento de comunicação para atingir objetivos estratégicos.

“The methods used to study this field (n.a. design history) come from different disciplines. This has resulted in a rich multidirectional study of the field of design in which all perspectives from production to mediation or consumption, meet. Chiefly art history but also cultural studies, material culture studies, science and technology studies, sociology and anthropology have provided methodological tools for the analysis of design¹⁹”(Gimeno-Martínez, 2024, p. 3)

O relatório da Operação “Fim-Regime”, elaborado pelo então Capitão Salgueiro Maia no rescaldo do 25 de Abril de 1974, constitui um artefacto singular na história do design de comunicação em Portugal. Apesar de não ter sido concebido com intenções autorais, nem dentro do universo da prática profissional do design gráfico, o documento apresenta características que o tornam pertinente para a discussão historiográfica que aqui propomos. A sua análise permite compreender, de forma concreta, como determinados objetos — mesmo fora do cânone disciplinar — podem e devem ser reavaliados à luz de uma proposta para um modelo historiográfico expandido.

19 T.L. Os métodos utilizados para estudar esta área (n.d. história do design) provêm de diferentes disciplinas. Isto resultou num estudo multidirecional do campo do design, no qual se encontram todas as perspetivas, desde a produção à mediação ou ao consumo. Principalmente a história da arte, mas também os estudos culturais, os estudos de cultura material, os estudos de ciência e tecnologia, a sociologia e a antropologia forneceram ferramentas metodológicas para a análise do design.



IMAGEM 3 “Relatório Operação - 1.jpeg”
Legenda: Relatório “Operação Fim-Regime”; foto do autor

“Conducting case study research involves a thorough examination of existing entities or phenomena (...),The primary objective is to attain a deep

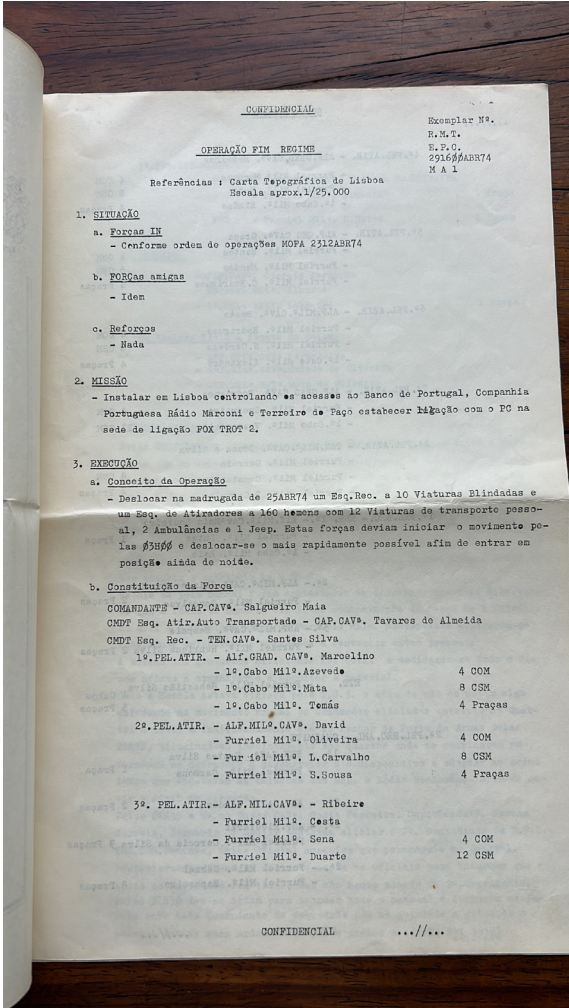


IMAGEM 4 “Relatório Operação - 2.jpeg”
Legenda: Relatório “Operação Fim-Regime”; foto do autor

understanding of the subject under investigation and to explore its complexity in the context of a larger discussion”20.(Gimeno-Martínez, 2024, p. 70)

20 A realização de uma investigação através do caso de estudo envolve um exame minucioso de entidades ou fenómenos existentes (...). O objetivo principal é alcançar uma compreensão profunda do assunto em investigação e explorar a sua complexidade no contexto de uma discussão mais ampla

Trata-se de um documento de catorze páginas, agrafadas, com capa produzida manualmente sobre papel timbrado da Escola Prática de Cavalaria de Santarém. A insígnia da unidade militar surge no canto superior esquerdo, conferindo-lhe um carácter institucional inequívoco. O texto foi datilografado, com espaçamento regular e alinhamento uniforme, obedecendo a convenções gráficas formais próprias da documentação militar da época. No final, o relatório inclui esquemas técnicos, mapas e representações gráficas desenhadas à escala 1:25000²¹, codificados segundo notações militares específicas que indicam a posição de tropas, unidades móveis e elementos de apoio logístico.

Não foi feito por um designer, não trata com particular elegância as questões gráficas e tipográficas (mas tem um tratamento qualificado), não foi feito com a intenção de ter uma vida pública (muito pelo contrário); foi reproduzido semi-industrialmente (foram feitas cópias provavelmente Gestetner²²), não tem um cliente (é uma formalidade). O documento identifica explicitamente cerca de duzentos destinatários. Esta informação é relevante porque demonstra que o relatório foi concebido para circular — ainda que num circuito muito restrito de 200 pessoas — e para produzir efeitos concretos: informar, justificar e documentar²³. Esta dimensão funcional inscreve o relatório num sistema comunicacional que não pode ser dissociado do design, cumprindo uma função de mediação essencial entre agentes, instituições

e acontecimentos. Pertence a uma área do design que não está presente nas histórias do design, a instituição militar²⁴.

Não obstante a sua origem militar e burocrática, o relatório apresenta uma lógica de organização visual que evidencia uma intencionalidade comunicacional. Apesar de não ter sido criado por um designer gráfico, cumpre funções de mediação, documentação e partilha de informação estratégica, o que o aproxima de outros objetos que integram os arquivos de design de comunicação. É, simultaneamente, um registo factual e uma narrativa institucional (que contém um processo de certificação como explicamos em nota de rodapé). Estrutura os acontecimentos, organiza a informação, e apresenta uma versão legitimada da ação militar. Neste sentido, o documento não apenas comunica: ele cria uma realidade, estabiliza um discurso, e contribui para a construção de uma narrativa oficial sobre o 25 de Abril.

5. Relevância histórica e simbólica

A pertinência de incluir o relatório da “Operação Fim-Regime” num arquivo de design de comunicação pode ser discutida a partir de vários ângulos. Um dos mais fecundos, no contexto desta reflexão, é o proposto por Sperber e Wilson (1993). Segundo os autores, uma informação (ou um estímulo comunicativo) é relevante num determinado contexto se tiver efeitos contextuais significativos e se o esforço cognitivo necessário para a sua interpretação for relativamente baixo.

21 Aceita-se como verdadeira por aparecer referida logo no início do documento; não foi feita uma verificação sobre a carta topográfica militar da época.

22 Máquina de duplicação patenteada em 1879. As limitações técnicas impostas por esta tecnologia, longe de serem irrelevantes, fazem parte da identidade gráfica do objeto e deve ser lida como uma marca do seu tempo e função.

23 Dos 189 exemplares (do nº11 ao nº200), foram destinados a “Todo o pessoal que tomou parte na operação” o que faz com que houvesse desde logo uma certificação do documento por aquilo que hoje chamamos na academia de “peer review”.

24 Ao contrário da comunicação pública em tempo de guerra, que tem uma presença significativa nas histórias do design mais populares. Apesar de ter feito uma revolução que mudou o curso da história de um país, o Capitão não se isentou do seu dever burocrático de relatar a sua versão dos acontecimentos. O objeto gráfico — o relatório — resulta desta necessidade que a instituição militar tem de, mesmo em cenários extremos — ou talvez por isso mesmo — documentar detalhadamente as “operações”. A Instituição militar é uma das formas mais antigas de organização de pessoas. Este procedimento não é uma excentricidade nacional, faz parte do funcionamento deste tipo de organizações e mantém-se há séculos pois a prática deve ter mostrado que é fundamental.

Estes dois critérios — efeito e esforço — permitem avaliar a utilidade e a eficácia comunicacional de uma mensagem, mas também podem ser extrapolados para pensar a relevância historiográfica de um objeto de design.

Neste caso, o relatório militar apresenta um valor contextual elevado. Ele marca simbolicamente o fim de um regime ditatorial e o início de um processo democrático em Portugal. Indiretamente, possibilitou o florescimento do design de comunicação em liberdade, sem censura prévia. Por conseguinte, ainda que não tenha sido concebido como “design”, ele está intrinsecamente ligado a uma transformação profunda nas condições de possibilidade da prática do design gráfico no país.

Simultaneamente, é um artefacto que, se tornado público, oferece possibilidades de interpretação gráfica e histórica acessíveis a profissionais e estudantes do design. O seu tratamento visual — embora funcional — revela uma codificação visual complexa que serve como ponto de partida para análises estruturais e semióticas.

A sua análise permite expor os limites dos critérios tradicionais de reconhecimento disciplinar. Mostra que a história do design tem sido construída com base num conjunto de pressupostos estéticos, autorais e institucionais que excluem objetos como este. O relatório de Salgueiro Maia, medeia relações entre sujeitos e instituições, codifica uma narrativa histórica, e articula-se com práticas visuais consolidadas. É um objeto que nos estimula a repensar o que entendemos por design. O seu estatuto ambíguo — entre o design e o não-design — é epistemologicamente produtivo: é um artefacto que testemunha uma transição sistémica e que participa no desenvolvimento de um novo estado de teorização. Defendemos que a sua inclusão num arquivo de design de comunicação não é um gesto de excentricidade historiográfica, mas uma afirmação crítica de que a história do design

deve ser capaz de integrar objetos que, embora invisibilizados, foram determinantes para o desenvolvimento da própria disciplina.

Mais ainda: pode estimular novas abordagens metodológicas, novas genealogias visuais, novos objetos de estudo e novas articulações com a história política, institucional e cultural. Pode, inclusive, contribuir para descolonizar o olhar historiográfico, integrando na disciplina do design objetos que pertencem a outras esferas, mas que partilham da mesma vocação comunicacional e organizativa (por exemplo as obras de arte renascentistas). Neste sentido a inclusão do relatório num arquivo de design é um gesto historiográfico, mas também ético e político. É um gesto que afirma que o design é inseparável da história, da sociedade e das instituições. E que, para compreender o design de comunicação em toda a sua complexidade, é necessário olhar para além do cânone e incluir no campo disciplinar os artefactos que, como este, operam silenciosamente nas dobras da memória.

6. A Legitimação Arquivística de Objetos Não Canónicos

6.1. Casos de Estudo “incomuns”

Stake (1995) caracteriza os “estudos de caso incomuns” como instrumentos heurísticos com forte potencial para desafiar teorias existentes. Este relatório militar insere-se nesse contexto: um objeto à margem da historiografia dominante, mas que, ao ser analisado com ferramentas do design de comunicação, expõe as fragilidades dos modelos canónicos e justifica o alargamento do campo disciplinar.

Giorgio Agamben em “The Signature of All Things: On Method” (2009) explica que ao escrever sobre o *Homo sacer*, o Muselmann, o estado de excepção e o campo de concentração não estava apenas a tratar de fenómenos históricos, mas a tratá-los como “paradigmas cujo papel

CONFIDENCIAL

...//...
Pelas 14h00 horas surgiu um grupo de Comandos comandado pelo Exmº. Major Neves levando sob as suas ordens vários oficiais alguns dos quais é civil. Major Neves entrou no Ministério a fim de prender os Ministros e passou revista aos mesmos. Também por esta altura surgiu o Exmº. Ten. Cor. Cavº. Correia de Campos que passou a comandar as operações no Terreiro do Paço.
Posteriormente chegou à civil à Zona de Operações o Exmº. Cor. Cavº. Francisco de Moraes que manifestou a sua total adesão ao Movimento e nos deu os parabéns. Tendo-se constatado a fuga dos Ministros e a não existência da Zona ocupada de objetivos remunerados o Exmº. Coronel Correia de Campos propôs ao P.C. a escolha de outros objetivos e que foi atendido. Propôs a divisão do nosso efetivo em duas forças, sendo uma formada pelo pessoal da E.P.C. e outra pelos adrentes RO 7, RL 2, e RI 1 comandadas pelas Tenentes de Cavalaria Cadete e Balala Cid., tendo-se estes dirigido para o Q.G. da Legião Portuguesa na Ponta de França. A minha coluna progrediu pelo Rua Augusta em direção ao Rossio sendo aclamada em apoteose pela população durante todo o trajeto até ao Carmo.

Após chegar ao largo do Rossio encontrei uma coluna auto transportando uma companhia de artilharia do RI 1 cujo Comandante Capº. Inf.Fumandoso me declarou estar ali por ordem do Governo para não deixar passar mas estava às minhas ordens. Disse-lho para seguir atrás da minha coluna até ao Carmo, no que fui obedecido.

Pelo mesmo dia e trinta cercai o quartel da G.N.R. do Carmo. Foi bastante importante o apoio dado pela população na realização destas operações pois que além de me indicarem todos os locais que dominavam o Quartel e as portas de saída deste, abriram portas, varandas e acessos a telhados para que a nossa posição fosse mais dominante e eficaz. Também nesta altura começaram a surgir populares com alimentos e comida que distribuíam pelas soldadas.

Passei novamente a comandar as forças pela ausência do Exmº. Coronel Correia de Campos que foi receber ordens ao P.C.

Pouco depois populares vieram-me informar que estavam a ser cercados por 2 Companhias da G.N.R. e outra da polícia de choque, como não tinham viaturas blindadas não me procurei com o assunto. Posteriormente fui informado que o Brigadeiro Junqueira dos Reis comandando viaturas blindadas e outra companhia do RI 1 se encontrava também a cercar as N.F. Pelas 14h00 horas surgiu-me um sargento do RI 1 a dizer que o pessoal se encontrava disposto a passar para o nosso lado. Respondi-lhe que poderiam vir e indiquei-lhe o caminho. O pessoal do RI 1 pºda a arma em bandoleira, misturou-se com a população e passou-se para o nosso lado. Fize também notícias que a tripulação de um C.C. tinha abandonado o mesmo.

Para complicar mais a situação das tropas fiéis ao Governo surgiu um esquadrão do RO 3 comandado pelo Capº. Cavº. Ferreira que cercou e que restava das tropas do Brig. J. Rei. Entretanto recebi ordem para obrigar à rendição do Quartel do Carmo. A ordem foi escrita pelo Exmº. Major Otelo Saraiva de Carvalho e transportada pelo Capº. Art. Rosado da Luz e dizis:

SALVEIRO MAIA:

Tentamos fazer um ultimato ao QG/GNR para entrega do Presidente do Conselho sem grandes resultados. Os tipos desligam o telefone ou retardam a chamada dizendo que vão ver se as pessoas estão.

Com o megafone tentei entrar em comunicações e fazer um aviso - ultimato para a rendição. Eu já assinei o Cor. Ferraz mas ele parece não ter acreditado. Com auto-metralhadora rebenta fechaduras do portão para verem que é a sério. Julgo que não reagirão. Felicidades. Um abraço.

CONFIDENCIAL

OTELLO

...//...

CONFIDENCIAL

...//...
Pelas 15h00 horas com megafone solicitei a rendição do Carmo em 10 minutos. Como não foi atendido passei a fazer 15 minutos ordens ao Ten. Cavº. Santos Silva para fazer uma rajada da torre da Chaimite que comandava sobre as mais altas janelas do Quartel do Carmo.

Depois das rajadas solicitei a rendição do Quartel, mas como surgiu junto a mim o Exmº. Cor. Cavº. Abrantes da Silva, solicitei ao mesmo que fosse ao Quartel do Carmo dialogar, para que quem lá estava não pensasse que a guerra era feita por um simples Capitão. Quando o referido oficial entrou no Quartel ficou junto a nós um Major da GNR como refém. Como as negociações demorassem e a ordem para a rendição era imperativa passei a fazer 15 minutos ordens nova abertura de fogo só com armas automáticas sobre a fronteira do Quartel. Continuavam sem responder às minhas solicitações de rendição quando já tinha perdido as esperanças de resolver o problema sem utilização de armas pesadas, surgiram 2 civis com credencial de Sua Exª. o General António Spínola que entraram no Quartel para dialogar com o Presidente do Conselho. Demoraram cerca de 15 minutos e saíram dizendo-me que se tinham de deslocar à residência do referido oficial General. Em face da situação ordenei ao Ten. Cavº. Assunção para se deslocar no meu Jeep e transportar os referidos civis. Entretanto desloquei-me ao Quartel onde verifiquei que a disposição do pessoal era de se render. Falei cerca de 15 minutos com o General Comandante do QG da GNR e outros oficiais superiores. Pedi audiência ao Prof. Marcello Caetano no que fui atendido. A conversa decorreu a sós e com grande dignidade. O Prof. Professor Caetano solicitou que um oficial General fosse receber a transmissão de poderes para que o Governo não caísse na rua.

Pelas 18h00 chegou ao Quartel do Carmo Sua Exª. o General António de Spínola acompanhado pelo Ten. Cavº. Dias de Lima. Entretanto havia viaturas com combustível quase esgotado e necessidade de óleo para os motores e sistemas hidráulicos. O Senhor José Francisco agente comercial - morador na Rua Serpa Pinto nº 8 - 52 Esq. - Olivais, que desde os primeiros momentos se colocara à disposição das N.F. e passara a servir de elemento de ligação orientou uma viatura nossa no deslocamento até à Zona da estação de Santa Apolónia onde em estações de serviço requisitámos combustível e os óleos necessários.

Pelas 19h00 horas levantámos cerco ao Carmo para nos dirigirmos ao Quartel da Pontinha tendo ficado na zona sidente as forças do RI 1.

O Professor Caetano e os outros elementos do Governo, foram conduzidos na auto-metralhada Chaimite "BULA", que ao mesmo tempo deu escolta à viatura civil onde se deslocava Sua Exª. o General Spínola também em direção à Pontinha.

Na Rua António Maria Cardoso pelas 15h00 horas agentes na D.S. instalados na sede abriram fogo sobre a multidão que se aglomerava na referida rua tendo causado 1 morto e 2 feridos que foram transportados nas mesmas ambulâncias.

Pelas 21h00 horas atingimos a Pontinha e por não ter instalações disponíveis tivemos que nos deslocar para o Colégio Militar, onde o Exmº. Brigadeiro Ramires pôs as instalações à nossa disposição e forneceu já refeição a todo o pessoal.

Pelas 22h00 horas comandando 6 viaturas blindadas segui para o RI 2 às ordens do Exmº. Major de Cavº. Monge com vista à rendição dos RI 2 e RO 7 e prisão dos respectivos Comandantes. Esta acção terminou pelas 23h00 horas do dia 26 de Abril de 1974 pelo que ficámos instalados no RI 7.

CONFIDENCIAL

...//...

...//...

CONFIDENCIAL

Pág. 8

DIA D+1

Pelas 0830h seguimos em patrulhamento para o centro da cidade e pelas 1100h horas tomamos conta do edifício da Defesa Nacional a fim de garantir a segurança das individualidades que lá foram tomar posse.

Recolhemos no RO 7 pelas 19 00h horas e durante todo o tempo em que estivemos na Cova e Moura foi extraordinário o apoio da população às nossas tropas no ponto de no prédio e frente à Defesa Nacional várias Senhoras foram correndo o almoço para todo o pessoal. As forças que permaneceram no Colégio Militar ficaram sob o comando do Cap. Cav. Tavares de Almeida e pelas 0830h escoltaram Sua Exa. o General António de Spínola A RTP Lunday, tendo regressado pelas 0230h. Pelas 0330h seguimos para a Fontinha a fim de defender o P.C..

Pelas 0530h horas o Ten. Cav. Santos Silva deslocou-se para a Rua do Alcorim a fim de cercar o comando da DGS tendo regressado pelas 1900h horas.

Também pelas 1930h o Cap. Cav. Javarez de Almeida, recebeu ordem de regresso a Santarém, atendendo ao desgaste físico do pessoal sob o seu comando; chegaram ao seu destino tendo a quase totalidade da população de Santarém a recebê-los.

DIA D+2

Cerca das 0830h o Ten. Cav. Santos Silva recebeu ordens para com 2 viaturas blindadas escoltar a Tomar o Exm. Coronel de Cav. Francisco Morris, Comd. da Região Militar de Tomar; chegaram a Santarém pelas 0830h e a escolta para Tomar foi efectuada sob o comando do Cap. Cav. Cadavez.

Pelas 0930h efectuámos um patrulhamento pela centro da cidade que se encontrava calma tendo regressado cerca das 1200h horas; para voltar a sair pelas 1400h horas a fim de escoltar os arquivos existentes na Escola Prática da DGS, às 1900h horas chegou ao RO o pessoal sob o comando do Cap. Cav. Cadavez a fim de substituir todo aquele que se encontrava sob o meu comando, substituindo o mesmo nas 4 guarnições das 4 viaturas blindadas que continuaram no RO 7.

Pelas 2000h horas regressamos com as 3 EBR, uma EMT e o pessoal remido tendo atingido Santarém às 2230h horas.

4 - ADMINISTRAÇÃO E LOGÍSTICA

- Distribuídos a cada homem rações de combate para os dias 25 e 26 de 1974.
- Serviço de Saúde - 2 equipas constituídas por um enfermeiro e 1 macaqueiro cada, a desdobrar nas duas ambulâncias.

5 - COMANDO E TRANSMISSÕES

Posto Comando em Jeep
Rede de Comando, ver anexo Ordem Operações MOFA

6 - DIVERSOS

Fui depois informado por oficiais da GNR do Quartel do Carmo que o Prof. Marcello Castano desde as 0830h do dia 24 que declarava que se rendia, se fosse um Oficial General a receber a rendição. Este facto não foi comunicado pelo Comandante do Quartel do Carmo e deste modo a rendição só se efectuou depois das 1500h horas.

CONFIDENCIAL

...//...

CONFIDENCIAL

Pág. 9

ANEXO A

Dispositivo das NT no Terreiro do Paço

ANEXO B

Dispositivo das NT no Carmo

DISTRIBUIÇÃO

Exemplar Nº.1 - Arquivo

- " Nº.2 - Movimento das Forças Armadas
- " Nº.4 - CG/MT
- " Nº.5 - R.I. 1
- " Nº.6 - R.C. 7
- " Nº.7 - R.L. 2
- " Nº.8 - R.C. 3
- " Nº.9 - R.F. 1
- " Nº.10 - Colégio Militar
- " Nº.11 a 200 - Todo o pessoal que tomou parte na operação

COMANDANTE DAS FORÇAS

Simão J. C.
Teófilo

FERNANDO JOSÉ SALGUEIRO MAIA
CAP. CAV.

O COMANDANTE

RUI COSTA FERREIRA
MAJ. CAV.

CONFIDENCIAL

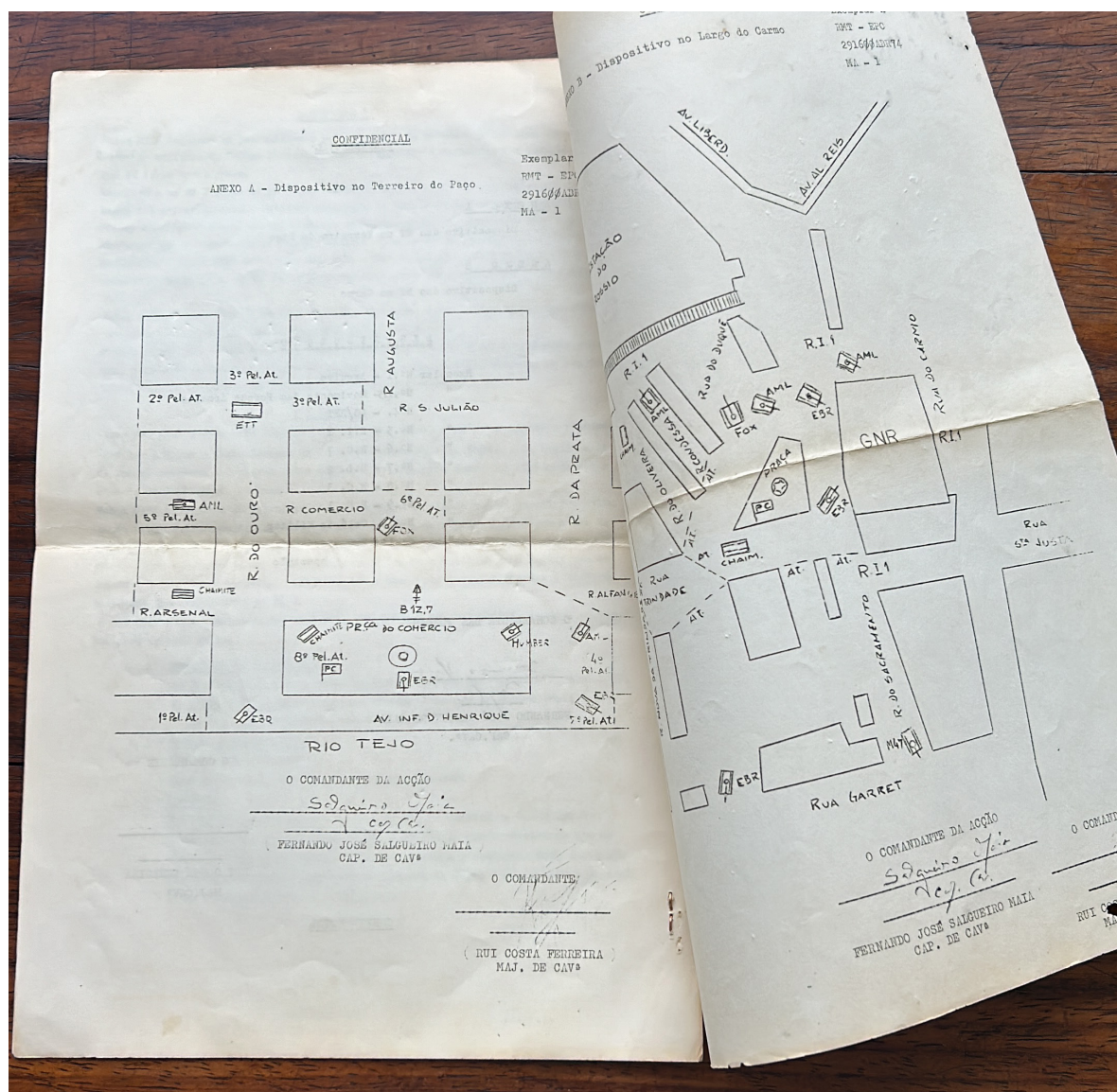


IMAGEM 5,6 e 7 "Relatório Operação - 5.jpeg" + "Relatório Operação - 6.jpeg" + "Relatório Operação - 7.jpeg"
Legenda: Relatório "Operação Fim-Regime"; foto do autor

era o de constituir e tornar inteligível um contexto histórico-problemático mais vasto”²⁵ (Agamben, 2009, p. 9). “Um paradigma é simplesmente um exemplo, um caso único que, pela sua repetibilidade, adquire a capacidade de modelar tacitamente o comportamento e as práticas de investigação dos cientistas”²⁶ (Agamben, 2009, p. 11). “os paradigmas obedecem não à lógica da transferência metafórica de sentido, mas à lógica analógica do exemplo”²⁷ (Agamben, 2009, p. 19)

A sua inclusão num arquivo de design e mormente como elemento expositivo num museu de design serviria como provocação epistemológica e como motor de reflexão acerca dos limites do que se entende por design. Esta proposta está alinhada com o pensamento de Clive Dilnot (1984) e Julier & Hodson (2008), que defendem uma ampliação do campo material do design, centrada nas práticas sociais e nos sistemas de mediação cultural (o que de algum modo já acontece no design tridimensional, como podemos observar na história do design de Kirkham & Weber (2013) que começa em 1400 e está longe de ser um livro polémico.

6.2. O design como prática cultural situada

Como afirmam Fry et al. (2015), o design deve ser entendido como uma prática cultural situada, que estrutura formas de vida e modos de organização social. Neste sentido, um relatório militar não é apenas um documento técnico, mas um artefacto de design institucional com implicações sociais, políticas e simbólicas.²⁸

Em Portugal, documentos militares como a caderneta militar regulavam, até há poucas décadas, o acesso à cidadania plena e à mobilidade profissional. Eram, assim, instrumentos

de controlo institucional, com forte impacto na vida quotidiana da população masculina — e, indiretamente, também feminina. O relatório da operação “Fim-Regime” representa o momento inaugural da desconstrução desse sistema de poder, constituindo-se como artefacto fundacional de uma nova ordem discursiva e visual.

7. Representações da Nação e do Estado no Design

7.1. A militarização simbólica da portugalidade

Portugal é um dos raros casos de identificação histórica profunda entre Estado (ou seja as instituições políticas) e nação (enquanto construção cultural). As nações são comunidades imaginadas que se sustentam em rituais, narrativas e dispositivos simbólicos.

A instituição militar, pela sua especificidade, permite observar claramente alguns aspetos deste processo identitário: lida prementemente com a ideia de defesa de um território e de um “povo”, em que a ideia de coletivo “estado-nação” se observa claramente. Enquanto corpo simbólico da soberania, participa ativamente na construção desta narrativa de coesão nacional.

A estética militar, os fardamentos, os emblemas e os rituais — todos elementos de design institucional — colaboram na produção de uma identidade visual do Estado-nação português. A sua linguagem visual participa ativamente na construção de uma identidade coletiva e o seu sistema gráfico e simbólico é intencionalmente desenhado para reforçar a ideia de coesão, autoridade e continuidade histórica. Sendo um caso raro de um país em que esta mistura identitária é

25 V.O.: paradigms whose role was to constitute and make intelligible a broader historical-problematic context”

26 V.O.: a paradigm is simply an example, a single case that by its repeatability acquires the capacity to model tacitly the behaviour and research practices of scientists”

27 V.O.: paradigms obey not the logic of the metaphorical transfer of meaning but the analogical logic of the example

28 Veja-se a este propósito do estudo sobre a suástica ou a bandeira do Partido Nacional-Socialista Alemão feito por Steven Heller (Heller, 2000)

muito profunda e sendo este documento uma expressão dessa profundidade, encontramos razões acrescidas para a pertinência da sua consideração.

A sua análise permite perscrutar o modo como o Estado se representa a si próprio, mesmo em momentos de ruptura interna e em como a instituição militar permanece em momentos de ruptura: o documento é simultaneamente continuidade e cisão, produzido dentro das normas do regime, mas serve à sua subversão.

Desde a capa, com o timbre oficial e a insígnia da Escola Prática de Cavalaria de Santarém, até aos mapas codificados e à estrutura do texto, tudo nele obedece a uma lógica de representação do Estado como entidade racional, ordenada e funcional. Mesmo no momento em que se narra a ruptura — o fim de um regime —, o documento apresenta-se como um ato de continuidade institucional. Isto é, o gesto revolucionário não é relatado como desobediência, mas como cumprimento de um dever maior: restaurar a legalidade, reconfigurar a soberania, reorganizar o Estado.

Esta ambivalência torna o relatório particularmente interessante do ponto de vista historiográfico. Ele é, simultaneamente, um instrumento de transgressão e um veículo de institucionalidade. Produzido por oficiais que se insurgiram contra o regime vigente, o documento mantém, no entanto, a linguagem e os formatos próprios do Estado autoritário que se procurava derrubar. Assim, ele opera como objeto liminar: inscreve-se numa lógica de ruptura, mas recorre às formas da continuidade. Esta tensão entre forma e conteúdo revela muito sobre a relação entre o design e o poder — e sobre como as linguagens gráficas podem ser reapropriadas em contextos de transformação política.

7.2. Governamentalidade e design

Michel Foucault (2004) propõe o conceito de “múltiplas governamentalidades” para descrever o modo como o Estado

opera através de uma rede heterogênea de práticas administrativas e discursivas. O design, neste sentido, é um vetor dessa governamentalidade: os artefactos de design estruturam, orientam e disciplinam condutas.

Neste quadro teórico, o relatório militar surge como um objeto privilegiado para estudar a articulação entre design, poder e organização institucional. Ele revela práticas normalizadas de comunicação interna, mas também uma tensão entre forma e conteúdo, entre o que o documento formaliza e a revolução que narra. Não se trata apenas de um registo técnico, mas de um dispositivo que formaliza a ação, legitima uma narrativa e inscreve os eventos num quadro institucional. A sua função é duplamente comunicacional: por um lado, transmite informação operacional; por outro, molda a percepção dos acontecimentos, estabilizando sentidos e assegurando a continuidade discursiva da instituição militar. Em suma, o relatório participa na produção de uma verdade institucional — uma verdade gráfica, administrativa e simbólica — sobre a revolução.

Conclusão

“What is at stake in the creation of history — as George Orwell famously pointed out in his book *Nineteen Eighty-Four* — is the future”. (Fry, 2015, p. 9). É por isso que esta questão, aparentemente pouco relevante, não o é.

Estamos perante um documento gráfico fundamental para a história de um país, que até cumpre os critérios da reprodução mecânica, que foi desenhado e mesmo assim, à luz da historiografia dominante, não é design e por conseguinte não pertence à história do design.

A análise deste objeto permitiu explorar três dimensões fundamentais da prática do design: a sua natureza mediadora, a sua inscrição em contextos institucionais e a sua função simbólica.

Mediação porque o relatório organiza informação, articula agentes, estrutura a ação e assegura a sua transmissão. Mesmo sem pretensões estéticas, ele mobiliza um conjunto de decisões gráficas que tornam legível uma realidade complexa. Prática institucional porque é um produto do Estado, opera segundo normas formais e integra-se numa cadeia de comunicação interna. A sua existência mostra que o design não é exclusivo da esfera comercial ou cultural — está também presente nos mecanismos da administração pública, na produção de documentos oficiais e na normalização da linguagem visual das instituições. Por fim simbólico porque representa a passagem de um regime para outro, estabilizando uma narrativa de transição e inscrevendo uma ruptura dentro da lógica da continuidade institucional.

Em última instância, o que está em causa neste artigo é a própria definição de design. Se aceitarmos que o design é uma prática social que organiza relações entre sujeitos, objetos e instituições, então temos de admitir que o seu campo de estudo deve ser alargado. Que os seus arquivos devem conter não apenas obras-primas, mas também artefactos ordinários. Que os seus museus devem incluir, ao lado das cadeiras icónicas e dos cartazes premiados, os relatórios, os formulários, os esquemas e os documentos que também estruturam o mundo. Que a sua história deve ser feita não apenas de estrelas, mas de sistemas.

Este artigo procurou demonstrar que a inclusão de um relatório militar num arquivo ou museu de design de comunicação é não só justificável, mas epistemologicamente necessária. O caso do relatório da “Operação Fim-Regime” evidencia a rigidez das narrativas dominantes e os limites impostos por modelos historiográficos centrados na autoria, na estética e na monumentalidade dos objetos. Sublinhamos ainda a pertinência de abordagens metodológicas qualitativas.

A história do design deve aproximar-se de uma arqueologia da comunicação, preocupada não apenas com os objetos

consagrados, mas também com os artefactos que estruturam silenciosamente (e *a fortiori* um que revoluciona) a vida quotidiana. A legitimação arquivística de objetos não canónicos, como documentos militares, exige uma revisão crítica dos critérios de seleção e uma abertura disciplinar ao design enquanto prática social, política e cultural.

Ao ampliar o campo arqueológico do design de comunicação, não apenas se enriquece a disciplina, mas contribui-se para uma compreensão mais ampla e justa da história visual e material das sociedades contemporâneas.

Por fim, conclui-se que a relevância do documento “FIM-REGIME” para a história do design não reside apenas na forma como foi produzido, mas sobretudo no que ele revela sobre a organização e a cultura de uma época — desde as suas convenções gráficas e estruturais até à forma como traduz a necessidade de registar e comunicar, mesmo num cenário de rutura política. Assim, considerar documentos militares, administrativos ou burocráticos como parte legítima de um arquivo de design não é apenas um ato de reconhecimento: é um gesto crítico que nos permite pensar de forma mais informada, plural e profunda aquilo que o design é — e aquilo que ele faz.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2009). *The Signature of All Things: On Method* (L. D’Isanto & K. Attell, Trans.; 1ª). Zone Books.
- Cardoso, R. (2006). *O Design Brasileiro antes do design*. Cosac Naify.
- Cardoso, R. (2016). *Design Para um Mundo Complexo* (2ª). Ubu. (Trabalho original publicado 2011)
- Derrida, J. (2008). *Mal d’archive: Une impression freudienne*. Galilée.
- Dilnot, C. (1984a). The state of design history, part I: mapping

- the field. Em V. Margolin (Ed.), *Design Discourse. History.Theory. Criticism* (pp. 213–232). The University of Chicago Press.
- Dilnot, C. (1984b). The state of design history, part II: problems and possibilities. Em V. Margolin (Ed.), *Design Discourse. History.Theory.Criticism* (pp. 233–250). The University of Chicago Press.
- Falcão, G. (2015). *Criação Livre e Criação dedicada, a encomenda e o projecto em design de comunicação*. Universidade de Lisboa.
- Falcão, G. (2023). O Mundo Vai Continuar A Não Ser Como Era. Em *O Mundo Vai Continuar A Não Ser Como Era, 100 Anos De Design Gráfico Na Coleção Carlos Rocha* (1ª, pp. 42–80). MUDE - Museu do Design e Da Moda.
- Falcinelli, R. (2014). *Critica portatile al visual design: Da Gutenberg ai social network*. Einaudi.
- Falcinelli, R. (2022). *Filosofia del graphic design*. Einaudi.
- Fallan, K. (2010). *Design History, Understanding Theory And Method*. Berg Publishers.
- Fry, T. (2015). Whiter Design/Whether History. Em *Design and the question of history* (1ª, pp. 1–24). Bloomsbury Academic.
- Fry, T., Dilnot, C., & Stewart, S. (2015). *Design And The Question Of Design* (1ª). Bloomsbury Academic.
- Gimeno-Martínez, J. (2024). *Design History and Culture: Methods and Approaches* (1.ª ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003147282>
- Heskett, J. (2002). *Toothpicks and logos: Design in everyday life*. Oxford University Press.
- Kirkham, P., & Weber, S. (Eds.). (2013). *History Of Design, Decorative Arts and Material Culture, 1400-2000* (1ª). Yale University Press.
- Martins, J. P., & Monteiro, P. C. (2014). Do Design Antes do Design. *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 23, 17–24.
- McLuhan, M. (1994). *Understanding media: The extensions of man* (1st MIT Press ed). MIT Press.
- Midal, A. (2009). *Design: Introduction à l'histoire d'une discipline*. Pocket.
- Midal, A. (2019). *Design By Accident, For A New History Of Design* (J. Horton, Trad.; 1ª). Stenberg Press.
- Raizman, D. S. (2021). *Reading graphic design history: Image, text, and context*. Bloomsbury visual arts.