

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



PERCURSOS DO DESIGN EM PORTUGAL

Volume I

Vitor Manuel Teixeira Manaças

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES

Design de Equipamento

2005

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



PERCURSOS DO DESIGN EM PORTUGAL

Volume I

Vitor Manuel Teixeira Manaças

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES

Design de Equipamento

Tese orientada pelo Professor Doutor Rogério Fernando da Silva Ribeiro

2005

À memória de meus pais

À Mena

RESUMO

Este trabalho divide-se em duas partes: a primeira, Antecedentes, situa-se entre o início do século XIX e a década de quarenta e a segunda, Percursos do Design, entre os anos cinquenta e a década de setenta.

A necessidade de contextualizar o caso português relacionando-o com o que se passava lá fora levou-nos a dedicar dois capítulos a esta matéria: um na primeira parte, De 1900 aos anos 30 e outro na segunda, Noutros países, outro design.

Referem-se alguns dos arquitectos da primeira geração moderna da arquitectura portuguesa por terem desenhado objectos de equipamento para integrarem projectos de sua autoria. Foram estes, com outros da geração seguinte, os responsáveis pelos pavilhões da Exposição do Mundo Português em que também participaram pintores, escultores e decoradores, entre os quais vamos encontrar os “artistas decoradores” que trabalharam com António Ferro e são presença indiscutível nos percursos do design em Portugal.

A partir dos anos cinquenta, o país, que até aí tinha vivido em autarcia, adere à EFTA e estabelece um acordo comercial com a CEE, o que vai permitir o seu desenvolvimento industrial. Neste contexto, o design adquire alguma visibilidade, sobretudo com as iniciativas do Núcleo de Design do INII, das quais destacamos três: a 1ª Quinzena de Estética Industrial (1965) e as 1ª e 2ª Exposições de Design Português (1971 e 1973).

No capítulo Os protagonistas, analisam-se as contribuições de alguns nomes significativos no âmbito do design nacional.

Quer na primeira parte, quer na segunda, dedicamos um capítulo ao ensino, referindo os cursos que apareceram nesse espaço cronológico.

A constituição da Associação Portuguesa de Designers (1976) representou o esforço desenvolvido pelos designers no sentido de encontrarem um organismo que os enquadrasse profissionalmente.

Refira-se ainda a importância que atribuímos às Conversas que mantivemos com alguns dos protagonistas da primeira geração de designers portugueses (volume II).

RÉSUMÉ

Ce travail se divise en deux parties : la première, Antécédents, se situe entre le début du XIX^{ème} siècle et la décennie de quarante et la deuxième, Parcours du Design, entre les années cinquante et la décennie de soixante dix.

Le besoin de définir le contexte du cas portugais en le mettant en rapport avec ce qui se passait dehors nous mena à dédier deux chapitres à cette matière : l'un dans la première partie, De 1900 aux années 30 et l'autre dans la deuxième, Dans d'autres pays, un autre design.

On réfère quelques uns des architectes de la première génération moderne de l'architecture portugaise puisqu'ils sont auteurs d'objets mobiliers intégrant leurs projets. Ce sont eux, aussi bien que d'autres de la génération suivante, les responsables des pavillons de l'Exposition du Monde Portugais où participèrent également des peintres, des sculpteurs et des décorateurs, parmi lesquels on va trouver les « artistes décorateurs » qui collaborèrent avec António Ferro et dont la présence n'est pas niable dans les parcours du design au Portugal.

A partir des années cinquante, le pays, ayant vécu jusque là en autarcie, adhère à l'EFTA et établie un accord commercial avec la CEE, ce qui va permettre son développement industriel. Dans ce contexte, le design acquiert quelque visibilité, surtout avec les initiatives du Noyau de Design de l' INII, desquelles nous soulignons trois : la 1^{ère} Quinzaine de l'Esthétique Industrielle (1965) et les 1^{ère} et 2^{ème} Expositions de Design Portugais (1971 et 1973).

Dans le chapitre Les Protagonistes, on analyse les contributions de quelques noms significatifs dans le domaine du design national.

Dans chacune des deux parties, nous dédions un chapitre à l'enseignement, en faisant référence aux cours apparus dans l'espace chronologique considéré.

La constitution de l'Association Portugaise de Designers (1976) représenta l'effort développé par les designers dans le but de gérer une organisation capable de les situer professionnellement.

Il faut encore référer l'importance que nous attribuons aux entretiens maintenus avec quelques uns des protagonistes de la première génération de designers portugais (volume II).

PALAVRAS – CHAVE

Design | História do design | Design industrial | Design de mobiliário | Design museográfico | Design de interiores | Cultura portuguesa.

MOTS CLÉ

Design | Histoire du design | Design industrielle | Design de mobilier | Design muséographique | Design intérieur | Culture portugaise.

SUMÁRIO

Resumo	4
Résumé	5
Palavras-chave Mots clé	6
Agradecimentos	9
INTRODUÇÃO	10
1ª Parte – ANTECEDENTES	
I. DE 1900 AOS ANOS 30	22
I.1. Exposições Universais	22
I.2. Os movimentos internacionais	27
I.2.1. Arts and Crafts	27
I.2.2. Arte Nova	29
I.2.3. Art Déco	31
I.2.4. Deutsche Werkbund	33
I.2.5. Bauhaus	35
I.2.6. Styling	38
I.3. Duas referências	40
I.3.1. Itália	40
I.3.2. Finlândia	41
I.4. Enquadramento histórico	
I.4.1. Epítome	44
I.4.2. Enquadramento	47
I.5. Geração modernista	53
I.6. António Ferro: as representações portuguesas nas Exposições de Paris (1937) e Nova Iorque (1939)	67
I.6.1. António Ferro	67
I.6.2. A representação portuguesa na Exposição Internacional Arte e Técnica na Vida Moderna, Paris, 1937	70
I.6.3. As representações portuguesas na Exposição de Nova Iorque e São Francisco, 1939	75

II. OS ANOS QUARENTA	
II.1. Enquadramento Histórico	
II.1.1. Epítome	80
II.1,2. Enquadramento	81
II.2. O erudito e o popular: a Exposição do Mundo Português e algumas das suas defastas consequências	88
III. O ENSINO	
III.1. O ensino: preocupações iniciais (1900-1949)	107
2ª Parte – PERCURSOS DO DESIGN	
ANTELÓQUIO	118
IV. DELIMITAÇÕES	
IV.1, Enquadramento histórico	
IV.1.1. Epítome	123
IV.1.2. Enquadramento	125
IV.2. Noutros países outro design	137
V. OS ANOS CINQUENTA	
V.1. Contribuições significativas	149
VI. OS ANOS SESSENTA E SETENTA	
VI.1. Formas de afirmação	163
VI.2. Os protagonistas	190
VI.3. O ensino (1950-1979)	218
VI.4. Esboços de organização: a Associação Portuguesa de Designers	233
CONCLUSÃO	247
CRONOLOGIAS COMPARADAS	
Cronologia comparada: Portugal (1900-1949)	272
Cronologia comparada: Portugal (1950-1979)	279
Cronologia comparada: estrangeiro (1900-1949)	287
Cronologia comparada: estrangeiro (1950-1979)	292
ÍNDICE ONOMÁSTICO	297
SIGLAS UTILIZADAS NO TEXTO	313

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Pintor Rogério Ribeiro, pela disponibilidade que manifestou ao aceitar orientar o nosso trabalho e o apoio que nos concedeu sempre que solicitado.

Aos Professores Pintor Daciano da Costa e Designer Eduardo Afonso Dias e aos Designers António Garcia e Cruz de Carvalho pelas agradáveis horas de convívio traduzidas em preciosas conversas que, de maneiras diferentes, contribuíram para a valorização do nosso trabalho, constituindo todas elas excelentes documentos para a compreensão dos percursos do design em Portugal.

Ao meu colega Mestre Designer Cristóvão Pereira, pela disponibilidade com que se prontificou a melhorar os meus conhecimentos de informática.

Ao Miguel Estima pela ajuda preciosa nas digitalizações das imagens e ao Pedro Fonseca Manaças que nos resolveu, sempre da melhor maneira, as complicações informáticas que sempre acontecem na pior altura.

O nosso agradecimento abrange ainda tantas outras pessoas cujos contributos, de diferentes maneiras, foram também fundamentais para a nossa investigação, nomeadamente ao Dr. José Ventura, bibliotecário responsável pela Biblioteca da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova.

Uma referência especial à memória do Arquitecto António Sena da Silva e do Pintor Fernando Azevedo que não chegaram a ver em letra de forma o contributo que deram a este nosso trabalho através das valiosas conversas que com eles mantivemos.

INTRODUÇÃO

A importância que a actividade do design vem adquirindo em Portugal não tem sido acompanhada do enquadramento teórico, da investigação histórica e do tratamento ensaístico indispensáveis à sua consolidação e fundamentais para a definição dos parâmetros em que podemos balizar a actividade do designer. Pensamos não haver uma preocupação em definir aquilo que é design. Como afirma André Ricard, “la voz ‘diseño’ tan usada y abusada, ya casi adjectiva un estilo y no un modo de entender la proyectacion”.¹

Pretendemos com este trabalho, fruto também da experiência que fomos adquirindo nos caminhos da profissão, contribuir para um melhor enquadramento da actividade do designer e da função do design na sociedade actual. Queremos contrariar a tendência que se faz sentir no sentido de considerar que “design é tudo”, integrando-se nas suas áreas de intervenção actividades que, de todo, lá não têm lugar. No fundo, como diz André Ricard, evitar que o design adjective um estilo.

Teremos como preocupação não nos consignarmos aos limites estritos de uma investigação sectorial, já de si de contornos difíceis, para, por um lado, podermos encontrar as referências que ajudem à compreensão dos

¹ André Ricard , *Hablando de Diseño*, p. 79.

percursos do design e, por outro, percebermos que esses percursos passam por diversos itinerários que definem uma cultura.

Não foi fácil traçar a ideia de design que queríamos ver aqui afirmada. Se, por um lado, pensámos restringir essa ideia ao design industrial, por outro, pareceu-nos necessário tornar mais abrangentes os seus limites, no sentido de possibilitar um melhor entendimento não só da sua importância, como da vitalidade cultural que lhe está associada.

A questão da definição de design e de até onde queremos ir na procura dos seus antecedentes em Portugal prende-se com a necessidade de consolidar componentes teóricas estruturadas que nos permitam conceber a sua abordagem em termos de recursos históricos e científicos. Como diz Eduardo Lourenço, “a verdade é que a cultura não é uma abstracção, nem uma identidade, nem uma coisa em si. A cultura é o momento reflectido e de reflexão da realidade nacional no seu conjunto”.² E o design, integrando essa realidade, é parte dessa cultura.

Para nós, é evidente que não podemos restringir a actividade do designer (e isso em Portugal é muito claro) à projectação de objectos para serem produzidos pela indústria, pois muito do trabalho desses profissionais vamos também encontrá-lo em projectos de exposições, em stands para feiras industriais e em pavilhões de representações de Portugal no estrangeiro, onde, em parceria com arquitectos ou a solo, se nos deparam

² Eduardo Lourenço, *Cultura e Política na Época Marcelista*, p. 39.

alguns dos bons exemplos de um percurso que constitui uma aproximação a matéria passível de uma análise do design em Portugal.

Num fazer história enunciando nomes, isto é, tentando encontrar referências que nos levem, através de personalidades marcantes, a determinar o que há de significativo, por exemplo, dos anos trinta aos anos quarenta (entendidos no seu próprio contexto), é indispensável citar aqueles que projectaram algumas exposições que foram importantes pela modernidade dos seus projectos. De destacar, neste âmbito, os pavilhões de Portugal nas exposições de Paris (1937) e de Nova Iorque (1939), projectados respectivamente pelos arquitectos Keil do Amaral e Jorge Segurado e que tiveram a colaboração, aliás essencial, de artistas e decoradores.

Focalizado na análise do design que se fez em Portugal entre a década de cinquenta e a de setenta, este trabalho não pode, no entanto, ignorar todo um trajecto que antecedeu esse período, entre outras razões, pela forma sequencial como se desenvolveu, porque "(...) caminhar do presente para o passado, além de indispensável em determinadas investigações históricas, é sempre coisa desejável, em toda a pesquisa desta ordem embora não tão fácil quanto, à primeira vista, se poderá ser levado a supor. Mas não é menos verdade que a história só se constituirá quando o historiador acabe por realizar a inversa jornada. Como escreveu Michelet: *aquele que pretender circunscrever-se ao presente, ao actual, não compreenderá o actual*"³.

³ Joel Serrão, *Temas oitocentistas – I*, p. 14.

Nesse trajecto, que nós balizámos entre o início do século e os anos quarenta, vamos encontrar autores cuja obra é indispensável citar, por alguns dos seus trabalhos constituírem momentos significativos e de referência para a compreensão dos percursos do design em Portugal. Estão neste caso, por exemplo, os arquitectos Raul Lino, Cristino da Silva e Cassiano Branco.

Momentos significativos e de referência são também aqueles em que artistas e decoradores participaram nos pavilhões que representaram Portugal nas exposições internacionais de Paris e Nova Iorque e, em 1940, na Exposição do Mundo Português. Registemos, como exemplo, os nomes de Bernardo Marques, Fred Kradolfer e José Rocha.

A primeira geração que, em plena consciência, se dedica ao design como actividade e o assume (Cruz de Carvalho, Daciano da Costa, Sena da Silva, António Garcia, entre outros) recebeu como herança o trabalho dos “artistas decoradores” que fizeram os pavilhões portugueses das exposições de 37 e 39 já referidas e que também participaram na de 1940. Alguns deles, aliás, ainda trabalharam com elementos desta primeira geração de designers.

Na primeira parte deste trabalho, denominada *Antecedentes do Design em Portugal* e balizada, como dissemos, entre o início do século e os anos quarenta, recuaremos, ainda no século XIX, ao movimento Arts and Crafts e ao estilo Arte Nova e, já nos finais da segunda década do século XX, ao importante contributo, tanto do ponto de vista teórico como

pedagógico, da Bauhaus que, criada por Walter Gropius na Alemanha em 1919, “extravasa”, como afirma António Jacinto Rodrigues, “o quadro institucional de uma escola para se tornar um movimento cultural e artístico com incidência na Alemanha, vindo a irradiar internacionalmente.”⁴

Há diferenças na forma como se reflectiram no nosso país movimentos marcantes da história do design, como o Arts and Crafts, a Arte Nova e a Bauhaus, assim como na importância que lhes é atribuída, diferenças essas que têm a ver com aquilo que se passava, ou, melhor dizendo, não se passava em Portugal.

Consideramos portanto que, para analisar o período que vai do início do século XX até finais dos anos quarenta portugueses, é necessário contextualiza-lo em relação ao que se passava lá fora, para que possamos compreender aquilo que nos afastava dos movimentos que, nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX, pondo em causa ou defendendo o artefacto industrial, lançaram os fundamentos do design entendido como disciplina e como actividade profissional.

Paralelamente, referir-se-á, também neste período, a situação da indústria que, em Portugal, no princípio do século, “não tinha, à partida, condições de competitividade internacional, se considerarmos os elevados custos das matérias primas importadas, a obsolescência do seu

⁴ António Jacinto Rodrigues, *A Bauhaus e o ensino artístico*, p. 17.

equipamento, os baixíssimos níveis de produtividade que registava e o leque limitado dos produtos.”⁵.

Estas limitações constituíram um dos travões ao desenvolvimento do que mais tarde se entenderia como design industrial e levaram a um natural afastamento em relação às suas problemáticas iniciais que, originadas nos meados do século XIX (se tomarmos como ponto de partida a 1ª Exposição Universal de Londres de 1851), se prolongaram, depois da 1ª Guerra Mundial, na Bauhaus (1919) e nas vanguardas artísticas do princípio do século XX.

A segunda parte enquadra-se cronologicamente, como dissemos, entre os anos cinquenta e os anos setenta, nos quais consideraremos dois períodos que, tanto do ponto de vista teórico, como histórico, definem o caminho traçado pelo design português.

O primeiro começa nos anos sessenta e termina com a 2ª Exposição de Design Português realizada em 1973; o outro começa com o início dos cursos de design nas Escolas Superiores de Belas Artes de Lisboa (ESBAL) e do Porto (ESBAP) que, embora de modos diferentes, vão determinar, a nível institucional e superior, o começo do ensino do design em Portugal, mas cujos resultados só irão verificar-se em finais dos anos oitenta, princípios de noventa.

Daremos início à 2ª parte do trabalho com um capítulo a que chamaremos “Delimitações” e em que focaremos, entre vários aspectos, os momentos que marcaram o desenvolvimento do design na Europa e nos

⁵ Fernando Rosas, O Estado Novo (1926-1974), p. 61- 62.

Estados Unidos da América para que possamos perceber o caso português integrado no contexto internacional.

Considerámos ainda necessário destacar, na “Conclusão” alguns dos aspectos actuais do design, procurando sublinhar as causas dos seus problemas de hoje e do afastamento maior ou menor que se verifica em relação ao que acontecia quando o design despertou em Portugal.

Um desses aspectos prende-se com o design industrial e com o seu fraco crescimento no nosso país, facto que se deve ao pouco desenvolvimento que, entre nós, se verificou na indústria; o outro diz respeito ao conceito de design e da actividade profissional que lhe está associada e que, no contexto em que nos movimentamos, abarca outras áreas de intervenção para além do design industrial, das quais destacaremos o design museográfico e o de espaços comerciais.

No que diz respeito à primeira destas áreas, falaremos, entre outras, da representação portuguesa na Exposição Internacional Artes e Técnicas na vida moderna (1937), realizada em Paris, cujo pavilhão foi projectado, como vimos, pelo jovem arquitecto Francisco Keil do Amaral, e da Exposição evocativa da obra da Rainha D. Leonor (1958), com projecto de Francisco Conceição Silva. São dois momentos que vão, se bem que em contextos e épocas diferentes, constituir rupturas e subsequentes aberturas importantes a novas linguagens, tendo em conta aquilo que se vinha fazendo em Portugal no campo da museografia.

Em relação à segunda área, falaremos, nomeadamente, do projecto de Raul Lino para a Loja das Meias (1931), do de Cristino da Silva para o Café

Portugal (1938) e consideraremos como ponto de partida para uma nova ideia de loja as que o arquitecto Keil do Amaral projectou para a Baixa de Lisboa no início dos anos cinquenta. Referiremos, ainda, alguns dos espaços comerciais projectados pelo arquitecto Conceição Silva e pela dupla de arquitectos Victor Palla/Bento de Almeida.

Para integrar o que nos propomos analisar, percursos do design em Portugal, tornou-se-nos necessário proceder à leitura de investigadores que se debruçaram sobre a história portuguesa, como, por exemplo, Joel Serrão, José Mattoso e Armando de Castro para nos permitir contextualizar cada momento e podermos compreender aspectos do design e a sua justificação.

Tornou-se também necessário, construir duas cronologias comparadas: uma referente ao contexto português e outra ao estrangeiro. Cada uma delas terá em consideração factos políticos, desenvolvimento industrial e comercial, ensino, factos culturais, artísticos e científicos, assim como a arquitectura, o design e a engenharia. Estas cronologias permitirão cruzar dados de áreas diversificadas do saber importantes para o desenvolvimento e compreensão do design porque este é, em cada momento e em cada lugar, fruto dos contextos que definem uma cultura.

Destacamos ainda as Conversas que mantivemos com alguns daqueles que, de maneiras diferentes, protagonizaram o percurso do design português (António Garcia, António Sena da Silva, Cruz de Carvalho, Daciano da Costa, Eduardo Afonso Dias, Fernando Azevedo e Rogério Ribeiro) porque, em nossa opinião, constituem registos significativos para o

entendimento dos caminhos que o design entre nós percorreu dos últimos anos da década de cinquenta até hoje. Dizemos até hoje, porque foi manifestamente impossível confinarmo-nos ao período temporal que tratamos, dado o actual ter estado presente nas palavras de alguns dos que connosco conversaram. Nestas conversas vamos encontrar dados importantes para a compreensão dos problemas que andam ligados ao design.

São diferentes os percursos das figuras com quem dialogámos, no entanto, todas elas assumiram o design como parte integrante da sua actividade, à excepção de Fernando Azevedo que, em nossa opinião, tem com ele um contacto menos continuado.

Fernando Azevedo percorreu no design um caminho análogo ao da geração que o precedeu e com a qual conviveu e trabalhou, reflectindo o seu estar no design uma postura idêntica à da maioria dos que acompanharam António Ferro no SPN/SNI à excepção daqueles cujo trabalho consideramos mais próximo da actividade do designer, nomeadamente José Rocha e Fred Kradolfer.

Atente-se, pois, naquilo que nos disseram estes protagonistas que connosco trocaram, e teceram, algumas considerações em torno do design em Portugal.

A razão da escolha da década de setenta para limite cronológico deste trabalho foi o facto de nela se concretizar uma ruptura e, portanto, nela se fechar um ciclo que se iniciou em meados dos anos cinquenta, tendo-se desenvolvido nas duas décadas seguintes, embora a Exposição

Design & Circunstância, organizada pela Associação Portuguesa de Designers já em 1982, constitua, como veremos, o balanço desse período. Percorra-se o seu catálogo e leiam-se alguns dos textos nele inseridos, nomeadamente os de Daciano da Costa, Sena da Silva e Júlio Moreira, para se entender esta ilação.

Por outro lado, recuando a 1974, o 25 de Abril veio possibilitar, também no campo do design, importantes alterações, a primeira das quais foi, logo nesse ano, a formação dos cursos de design, a nível superior e oficial, das Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto que contribuíram para o aparecimento, nos anos noventa, de uma nova geração de designers que vai também protagonizar as transformações que, neste âmbito, se vêm a operar em Portugal.

A partir de 74, ano que constitui um marco na história portuguesa, outros percursos se traçaram para o design, no princípio desenhados de esperança, como de esperança era desenhado tudo aquilo que nessa altura fazíamos. Os ventos agora são outros, contudo, pensamos ser ainda possível parar para reflectir e ver se os caminhos por onde vai o design são aqueles com que sonhávamos em 1974. Sonhos que, não tendo começado aí, reflectiam nesse momento, em muitos de nós, a esperança de uma sociedade mais justa e igualitária em que o design teria, tem, papel significativo.

1ª PARTE – ANTECEDENTES

“Que fique bem claro isto: o passado, que é irreversível, não possui interesse pelo facto de ser passado. Se o evocamos, se o reconstituímos com todos os rigores tendentes à objectividade, que a ciência histórica postula, é para nos desembaraçarmos dele, esse interlocutor de um diálogo sempre renovado. Seria melhor corrigir: para tentar desembaraçarmo-nos dele... Porque, assim como um adulto se não pode eximir a dialogar com os seu próprio passado, aí colhendo motivos de regozijo, de discrepância ou de desgosto, também a nenhum mortal que pretenda orientar-se no dédalo do seu tempo histórico é dado quer ignorar quer reviver o tempo ido.”

(Joel Serrão, 1983)

I. DE 1900 AOS ANOS 30

“Ninguém duvidará de que estamos a viver um período de transição verdadeiramente extraordinário, durante o qual nos temos de esforçar para conseguir aquele ideal sempre traçado pela História: a união das raças humanas... Senhores, a Exposição de 1851 dará uma ideia real do nível a que a indústria chegou e o seu empenho em conseguir a solução daquela grande tarefa.”

(Príncipe consorte Alberto, 1850.)

A necessidade de delimitar cronologicamente este trabalho implicou a contextualização do caso português tendo em conta os acontecimentos que se processavam no estrangeiro num período considerado fundamental para a compreensão da teoria e da história desse novo território a que se chamou design.

Por outro lado, se queremos abordar a problemática actual do design e reflectir acerca das imprecisões que existem, nomeadamente sobre o seu conceito, não podemos deixar de olhar para a sua história e de aprofundar a leitura de alguns aspectos que, considerando as diferenças de contexto, ainda hoje caracterizam muitas das teorias que justificam determinados percursos por ele realizados.

I.1 Exposições universais

Momentos marcantes desses percursos estão ligados às exposições universais da segunda metade do século XIX, quer pela importância que tiveram como ponto de encontro dos objectos produzidos pelas indústrias

de todo o mundo, das máquinas ferramentas aos objectos de uso quotidiano, quer pelo desafio que representava para cada país poder confrontar os seus produtos com os dos outros, quer ainda pela troca de experiências que se concretizava em iniciativas paralelas que eram realizadas no mesmo âmbito.

Podemos dizer que as exposições industriais “nasceram quase simultaneamente com a indústria moderna”. Numa primeira fase (primeira metade do século XIX), todas as exposições tem carácter nacional, realizando-se a primeira em Paris, no ano de 1798, e a última, também em Paris, em 1849. Na segunda metade do século XIX, as exposições passam a ter carácter universal, fruto da liberalização da economia e da consequente redução das barreiras alfandegárias, redução essa que se vai reflectir intensamente nas trocas comerciais entre os diferentes países. Realizaram-se várias exposições universais entre 1851 e 1900, datas da primeira e da última, que tiveram lugar em diferentes cidades de países da Europa e da América do Norte como, por exemplo, Londres (1851, 1862), Paris (1855, 1878, 1889 e 1900), Filadélfia (1876), Melbourne (1881) e Chicago (1893).

As Exposições Universais constituíam um ponto de encontro entre países, ocasiões em que se mostravam todas as áreas do saber e da actividade humana, desde a produção industrial de todo o tipo, das máquinas ferramentas aos objectos para a casa, e onde também se podia admirar o objecto artístico e o objecto artesanal. Estas exposições eram ainda locais onde se realizavam “congressos internacionais – de ciências, indústria, economia e trabalho. Por outro lado, atraíam elementos oficiais de todos aqueles países interessados em aprender e adoptar os novos avanços.”¹

¹ Sigfried Giedion, *Espacio tiempo y arquitectura*, p. 253.

A Exposição Universal de Londres de 1851, onde Portugal esteve representado², constituiu, por várias razões, um marco significativo na história do design. Dessas razões, destacaremos duas: ter sido a exposição inaugural de uma série que, durante a segunda metade do século XIX, mostrou os produtos criados pela maioria dos países do Mundo e ter sido também o mais importante ponto de partida para as posições assumidas por William Morris (1834 -1896) contra a indústria e os produtos por ela produzidos que o levaram à criação do movimento Arts and Crafts. Foi ainda a primeira Exposição Universal que deu a conhecer na Europa aquilo que os americanos estavam a fazer no campo dos artefactos. O período entre os anos cinquenta e noventa do século XIX foi, no dizer de Giedion, o “de maior transcendência para a influência exercida pela América sobre o resto do mundo.”³

Este autor considera, no entanto, que esta influência foi recíproca, embora de sinais contrários: positiva no que toca à influência exercida pela América na Europa e negativa na situação inversa. Quando do primeiro contacto com os produtos americanos, que teve lugar na Exposição de 1851, “os observadores europeus ficaram surpreendidos pela simplicidade, perfeição técnica e segurança de formas reveladas pela produção

² Para além da Exposição de 1851, Portugal esteve representado noutras exposições universais, como nas de Paris de 1855, 1889 e 1900, na de Londres de 1862 e na de Viena de 1873. Para Maria Teresa Pereira Viana “a Exposição Industrial de 1861, no Palácio da Bolsa, foi o primeiro reflexo concreto das Exposições de Londres e Paris em 1851 e 1855. Certamente muitos portuenses, devido às intensas relações comerciais entre o Porto e a Grã-Bretanha haviam visitado aquele certame internacional [...]” (Maria Teresa Pereira Viana, Prefácio, p. 6.)

³ GIEDION, *Espacio tiempo...*, p.348.

americana.”⁴ Para Lutero Bucher, citado por Giedion, “todo o material doméstico americano respira espírito de comodidade e ajusta-se ao que é a sua finalidade.”⁵

No entanto, quando da Exposição Universal de Filadélfia de 1876, a análise dos “visitantes europeus” dividiu-se e aqueles que “ [...] esperavam encontrar na representação americana o gosto à moda da Europa desiludiram-se”⁶ pois não observaram nos objectos americanos a decoração que ostentava a grande maioria dos produtos europeus. Como refere Giedion, citando F. Reuleaux,⁷ “os machados, as picaretas, as enxadas, as facas de cozinha, os martelos são executados com tão variadas formas e beleza que, pelo menos, não se pode deixar de sentir admiração e surpresa”⁸ Esta opinião de F. Reuleaux adianta-se, em décadas, à ideia da “forma segue a função” contida nas primeiras definições modernas de design, nomeadamente na do International Council of Society of Industrial Design (ICSID) datada de 1961 e, no seu tempo, contrapõe-se ao pensamento de William Morris quando este ataca a máquina e aquilo que ela produz, atitude que o levou à fundação do movimento Arts and Crafts.

Em contrapartida, os “estilos históricos” começavam a influenciar a produção americana, tendo sido “atribuídos todos os prémios a artigos

⁴ *Idem*. 349.

⁵ *Idem, ibidem*.

⁶ *Idem*, p. 351.

⁷ O cientista F. Reuleaux foi comissário da representação alemã à exposição de 1876.

⁸ *Idem*, p. 352.

européus pesados e carregados”⁹, na Exposição Universal de Chicago de 1893.

Voltando à exposição de Londres, convém ainda referir a importância do edifício que a albergou, não só pela adequação do projecto à necessidade de uma construção que se queria realizada no mais curto espaço de tempo (foi construído em menos de dez meses), como pela economia dos materiais empregues - o ferro, o vidro e a madeira. Projectado por Joseph Paxton (1803-1863), um construtor de estufas, foi o “primeiro edifício prefabricado da história da arquitectura.”¹⁰ Com um comprimento de 564 metros e uma largura de 137, empregava 3.300 colunas de ferro com alturas que variavam entre os 4 e os 6 metros e as chapas de vidro utilizadas tinham uma largura de cerca de 1,50 metros, as maiores fabricadas até essa altura. Para Renato de Fusco, o projecto de Paxton é “a obra prima da Exposição, a insuperável solução de um problema arquitectónico em termos de design”.¹¹ Outra das suas características (o que também vai acontecer com os pavilhões das exposições que se fizeram posteriormente) era a possibilidade de ser desmontado e colocado noutra local.

Aspecto também importante, ligado à 1ª Exposição Universal, foi o aparecimento de “exaustivos relatórios publicados nos países onde as exposições tiveram lugar, o que explica a grande importância que estas tiveram para os seus contemporâneos”.¹² É o caso dos extensos catálogos

⁹ *Idem*, p.354.

¹⁰ Renato de Fusco, *Storia del design*, p. 48.

¹¹ *Idem, ibidem*.

¹² GIEDION, *Espacio tiempo ...*, p. 254.

da Exposição de Londres de 1851, cuja compilação foi realizada pelo seu organizador, Henry Cole (1808-1882), segundo Fusco “o maior expoente da cultura vitoriana no campo nascente do design”. Fusco considera que “a diferença do ‘projecto’ de Morris, iniciado depois de 1860 e virado para o renascimento do artesanato, e o de Cole é que este a partir de 1845 postula a mais estreita colaboração com a indústria. Com esse fim inventa, em 1845, a expressão *art manufacturer*¹³ que pode considerar-se uma figura nova de artista-fabricante, uma primeira antecipação do moderno designer.”¹⁴

I.2. Movimentos internacionais

I.2.1. Arts and Crafts

Durante a segunda metade do século XIX desenvolveu-se um movimento de reacção à expansão industrial, principalmente na Grã Bretanha, “onde após 1870 [...] já [apresentava] uma via clara no sentido da criação de uma sociedade predominantemente industrial.”¹⁵ Paradigmas desta reacção são as figuras de John Ruskin (1819 - 1900) e de William Morris. Como “humanista o seu interesse [de Ruskin] dirige-se teoricamente para todo o real, dedicando-se tanto à política como à economia ou à arte, ou à geografia, ou à geologia, ou à botânica, ou a outras mil disciplinas distintas.”¹⁶ Morris, seu seguidor, é um teórico e um artista. Fundador do movimento Arts and Crafts vem a ter, do ponto de vista teórico, importância

¹³ Em inglês no original.

¹⁴ FUSCO, *Storia?*, p.39.

¹⁵ Ton Kemp, *A revolução industrial na Europa do século XIX*, p. 200.

¹⁶ Leonardo Benevolo, *História da arquitectura moderna*, p. 31.

significativa no movimento moderno, atacando violentamente a máquina e o produto desta e tentando fazer renascer o artesanato. Para Bruno Zevi, a sua “posição, [embora] intelectualmente anti-histórica, [era] artisticamente profunda”.¹⁷ Por outro lado, para Pevsner, Morris “[...] em vez de olhar para o futuro olhava para o passado.”¹⁸ Diz Pevsner que “defender apenas o artesanato equivale a defender o regresso às primitivas condições medievais e sobretudo a defender a destruição de todos os eventos introduzidos pela civilização durante o Renascimento.” Acrescenta ainda que como Morris “[...] se recusava a empregar nas suas oficinas quaisquer métodos de trabalho pós- medievais, resultava daí que todo o seu trabalho era caro.”¹⁹

Portanto Morris, acrescentamos nós, ao afirmar que “não [quer] arte só para alguns, tal como não [quer] educação ou liberdade só para alguns,”²⁰ demonstra não ser capaz de conciliar as suas posições teóricas com uma prática que não levasse à ‘elitização’ dos objectos.

Nikolaus Pevsner considera “ [...] que o progresso mecânico permitia aos fabricantes produzir milhares de artigos baratos no mesmo período de tempo e ao mesmo preço anteriormente necessários para um único objecto bem trabalhado; em toda a indústria dominavam as técnicas e os materiais falsificados [...]”.²¹ O que Pevsner esquecia era que o problema não estava nas máquinas em si mesmas mas, por um lado, no uso que lhes dava quem as possuía e, por outro (com excepções), no *décalage* entre uma evolução

¹⁷ Bruno Zevi, *História da arquitectura moderna*, 1º vol., p. 81.

¹⁸ Nikolaus Pevsner, *Os pioneiros do desenho moderno*, p. 26.

¹⁹ *Idem*, p.27.

²⁰ Cit. por Pevsner em *Os pioneiros?* , p. 25.

²¹ PEVNER, *Os pioneiros?* , pp. 22-23.

tecnológica que se desenvolvia a um ritmo impressionante e a falta de um pensamento teórico que permitisse acompanhar esse ritmo.

Na verdade, não se compreendia na altura que uma nova maneira de produzir os artefactos devesse corresponder a uma nova metodologia projectual que levasse, naturalmente, a novos resultados formais, diferentes e distantes dos do artesanato. Existiram, no entanto, personalidades que, já na segunda metade do século XIX, manifestavam um pensamento diferente do de Morris como, por exemplo, Henry Cole²² e F. Reuleaux, que, como vimos, foi responsável pela representação alemã na Exposição de Filadélfia de 1876. Reuleaux, referindo-se a ferramentas apresentadas pelos americanos nesta exposição, afirma que “nenhuma delas parece ter sido feita por acaso, mas a forma corresponde tão bem à finalidade para que foram criadas, que realmente parecem antecipar as nossas necessidades.”²³ São estas reflexões que dão consistência a um entendimento do design.

I.2.2. Arte Nova

O movimento Arte Nova também marca a história do design e abre, pelas discussões que provocou, por exemplo, no seio da Werkbund, o caminho para o começo de um percurso que vai determinar cada vez mais a separação entre o objecto artesanal e o objecto industrial. Um momento significativo dessa separação acontece no Congresso da Werkbund, em 1914, onde as opiniões de Muthesius (1861-1927) se opõem às de van de

²² A partir de 1849 H. Cole edita uma revista, *Journal of Design*, onde são publicados e criticados modelos das mais diversas indústrias.

²³ F. Reuleaux, *Brief aus Philadelphia*, Brunswick, 1877, p. 18 e seguintes, cit. por S. Giedion, in *Espacio tiempo...*, p. 352.

Velde (1863-1957), defendendo o primeiro o ponto de vista da standardização e, o segundo, o da necessidade da intervenção do artista em todo o processo do fazer do objecto, questão que permanece central.

Embora a Arte Nova se inicie quase simultaneamente em vários países da Europa, podemos considerar, com Leonardo Benevolo, que “o movimento europeu para a renovação das artes aplicadas nasce na Bélgica primeiro que em qualquer outro lugar entre 1892 e 1894 e nasce *ex abrupto* com a casa Tassel de Horta em Bruxelas, com a decoração de van de Velde para a sua casa de Uccle e com os primeiros móveis de Serrurier – Bovy de acordo com critérios originais.”²⁴

A Arte Nova foi uma tentativa de encontrar uma solução para resolver o problema da ligação da arte com a indústria, isto é, uma tentativa de encontrar, como diz Tomás Maldonado, uma “arte para a indústria” que não fosse a cópia dos estilos antigos, portanto historicista, mas, pelo contrário, que fosse nova e integrasse o objecto no momento do fazer, uma arte que, na linha das teorias de Morris, isto é, no sentido da qualidade formal do objecto, aceitasse também a máquina e criasse uma decoração em consonância, sem procurar na Idade Média a sua inspiração e contrariando, assim, a teoria morrisiana. A Arte Nova não consegue, contudo, resolver o problema da relação das artes aplicadas com a indústria, indo dar lugar, em França, a um movimento que muito mais tarde, em 1966, viria a ser conhecido como Art Déco.²⁵

²⁴ BENEVOLO, *História da...*, pp. 299-300.

²⁵ Segundo Paul Maenz “o estilo ‘Art Déco’, enquanto tal, nunca existiu. O termo aparece pela primeira vez em 1966 por ocasião da exposição retrospectiva ‘Os Anos 25’, que teve lugar no Museu

Como diz Tomas Maldonado embora “a história do *‘modern design’*, privilegiando muitas vezes a arquitectura, não possa ser considerada uma história do *design* industrial” é nela que vamos encontrar “as mais recorrentes matrizes interpretativas relacionadas com as origens do *design* industrial” refere-se Maldonado “[...] àquelas matrizes segundo as quais o design industrial não seria mais do que a emanação directa de uma correlação de influências recíprocas, entre certas ideias estéticas defendidas por algumas personalidades de excepção (a famosa directriz que, partindo de Ruskin e Morris, passa por van de Velde e chega a Gropius) e certas inovações tecnológicas [...],”²⁶ fazendo notar o aparecimento de produtos que se definem fora do âmbito da história da arte.²⁷

I.2.3. Art Déco

Convém sublinhar desde já, para a compreensão do movimento que Renato de Fusco considera ser, não sem alguma polémica, “[...]o melhor contributo dado pela França para a história do design [...]”²⁸, que a Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, que teve lugar em Paris no ano de 1925, não foi o ponto de partida do movimento Art Déco mas mais propriamente o seu termo, tendo em atenção os aspectos positivos que teve para o desenvolvimento do design em França. Efectivamente, o primeiro projecto para a realização desta exposição

de Artes Decorativas de Paris e que comemorou a última e a mais alta prestação do artesanato modernista: a ‘Exposição Internacional das Artes Decorativas Modernas’ de 1925.” In *Art Déco: 1920-1940*, p.10

²⁶ Tomás Maldonado, *Design industrial*, p. 19.

²⁷ Citemos, como exemplos: em 1858, Thonet fabrica a primeira cadeira nº 14; em 1873, aparece a primeira máquina de escrever Regmington; em 1888, aparece a primeira máquina fotográfica de rolo com cem tomadas de vista; em 1908, Henri Ford põe à venda o primeiro automóvel popular, o Ford T, e, um pouco mais tarde, em 1918, a GM comercializa o primeiro frigorífico.

²⁸ FUSCO, *Storia...*, p. 161.

data de 1906, seis anos depois da Exposição Universal de 1900, considerada por alguns autores como a última exposição do movimento Arte Nova e que se traduziu numa super produção e numa banalização dos objectos deste movimento. Entretanto, o seu programa foi definido em 1915, no sentido de devolver a hegemonia que as artes aplicadas francesas tinham tido no século XVIII nos mercados internacionais e que tinham perdido no século XIX, primeiro para a Grã Bretanha e, depois, para a Alemanha.

Ainda para Renato de Fusco, a Art Déco foi uma síntese de todos os acontecimentos que se deram em França nos primeiros dez anos do século XX, “[?] das vanguardas figurativas do Cubismo e do Fauvismo aos grandes espectáculos internacionais designadamente os ballet russos de Diaghilev, da inovação tecnológica no campo do automobilismo e aeronáutico à indústria da moda, que naqueles anos ganhava fama internacional.”²⁹

Se do ponto de vista daqueles que, em 1906, lançaram o projecto da exposição propondo-se reconquistar os mercados perdidos pela França durante o século XIX, aproximando as artes aplicadas do processo de fabricação industrial e assumindo, portanto, que a máquina tinha trazido uma nova maneira de pensar o objecto, sendo que a intervenção do artista no fazer desse objecto tinha que ser outra, diferente da do artesão, esse objectivo não foi alcançado; do ponto de vista dos que “[...] [procuravam] promover os produtos de luxo franceses através do mundo, a exposição foi

²⁹ *Idem, ibidem.*

um êxito perfeito.”³⁰ Dois anos depois, muitos dos objectos que aí estiveram expostos faziam a admiração do público americano através de grande número de exposições que tiveram lugar nas mais importantes lojas de Nova Iorque.

I.2.4. Deutscher Werkbund

Em 1907, é fundada em Munique a Deutscher Werkbund, associação que reunia, entre outros, artistas, arquitectos, industriais e que, segundo os seus estatutos, tinha como finalidade “nobilitar o trabalho industrial (profissional ou artesanal) em colaboração com a arte, a indústria e o artesanato, através da instrução, da propaganda e de uma firme e rígida tomada de posição, face às questões relacionadas.”³¹ Na sua fundação vamos encontrar, entre outros, os nomes de Hermann Muthesius, Peter Behrens (1863-1940), Josef Hoffmann (1870-1956), Joseph Olbrich (1867-1908) e Henry van de Velde.

O ambiente na Werkbund, no que diz respeito à antinomia artesanato/indústria, estava longe de ser pacífico, já que “efectivamente não poucos dos seus elementos consideravam errado pôr em causa o ornamento. O problema, diziam, não é tanto rejeitar o ornamento, quanto substituir o ‘imoral’ dos estilos tradicionais pelo ‘moral’ do estilo moderno.”³²

³⁰ Suzanne Tise, *L'art déco. La nostalgie et le posmodernisme du premier âge de la machine*, p. 143.

³¹ MALDONADO, *Design?*, p. 39.

³² *Idem, ibidem.*

É conhecido o debate que envolveu principalmente Muthesius e van de Velde no já citado Congresso da Werkbund realizado em 1914. Duas teses estavam em questão: a de van de Velde que defendia o ornamento “moral” nos objectos produzidos pela indústria e a de Muthesius, naturalmente recusada por van de Velde, que era a da racionalização e da tipificação.

“Conscientes ou não”, diz Tomás Maldonado, “os seus protagonistas tinham aflorado o problema fundamental do capitalismo moderno: deve a produção industrial apostar na disciplina ou na turbulência do mercado? Deve orientar-se para uma estratégia de aprofundamento controlado ou de expansão incontrolada? Para uma estratégia de poucos ou de muitos modelos de produtos?” Para Tomás Maldonado, o capitalismo alemão foi caracterizado, aliás, como de uma maneira geral todo o capitalismo europeu, “[...] nos primeiros vinte e cinco anos deste século, [pelo] avanço errante, oscilante, pendular entre uma alternativa e outra. Pelo menos em parte, este fenómeno explica-se pelo facto de que, diferentemente do que aconteceu nos Estados Unidos, nem uma nem outra alternativa foi alguma vez tratada em termos económicos, mas sempre inserida num discurso vagamente ‘cultural’. Em suma: um discurso em que os problemas do ‘reino da indústria’ eram sempre enfrentados como problemas do ‘reino do espírito.’”³³

Em 1900 (momento que dá início à primeira parte deste trabalho) e nos primeiros anos do século XX, já muita coisa importante tinha acontecido na Europa e no mundo que ao design dizia respeito, mas que teve poucas repercussões em Portugal. 1900 foi o ano da última exposição universal em

³³ *Idem*, pp. 41-42.

Paris, exposição que representa, como dissemos, uma superprodução e uma banalização dos objectos Arte Nova, o que, em França, leva as indústrias de arte a repensar o problema da utilização da máquina e das possibilidades desta para uma produção massiva de objectos.

Quando se afirma que a história do design industrial se inicia em Inglaterra, passa pela Alemanha onde Muthesius funda, com outros, a Deutscher Werkbund e também pelos Estados Unidos a partir dos anos 30, estamos a fazer depender o percurso do design do desenvolvimento industrial, facto indiscutível se compararmos aquilo que afirmamos com a opinião de Armando Castro quando diz: “[...] nos primórdios do século passado a Inglaterra, que fora a primeira nação a enveredar pelo sistema capitalista destruindo as velhas estruturas feudais, estava por isso à frente do mundo, o certo é que foi perdendo a sua posição predominante, vindo a ser ultrapassada pela Alemanha; mais tarde o próprio nível de desenvolvimento alemão foi superado largamente pelos Estados Unidos da América.”³⁴

1.2.5. Bauhaus

Da Bauhaus, largamente estudada, pretendemos apenas registar alguns dos momentos que consideramos mais marcantes e que determinam a ideia da existência não de uma, mas de várias Bauhaus, em função não só das posições dos seus diferentes directores, mas também da evolução política da República de Weimar.

³⁴ Armando de Castro, *Ensaio sobre cultura e história*, p.232.

Exemplo significativo da interdependência que se estabelece entre o movimento cultural e a evolução política, a Bauhaus reflecte, nos seus catorze anos de existência, as vicissitudes, dificuldades e contradições que caracterizaram a evolução da República de Weimar. Os diferentes períodos em que a podemos dividir estão portanto, por um lado, ligados às posições dos seus directores e, por outro, às diferentes cidades em que a escola esteve sediada. Na verdade, a Bauhaus reflecte significativamente no seu interior as transformações políticas porque passou a República de Weimar e, em parte, as posições assumidas pelas diferentes direcções são fruto dos avanços e recuos que marcaram politicamente a Alemanha entre 1919 e 1933, nomeadamente nos dois períodos em que se pode dividir a chefia de Gropius (1883-1969) na Bauhaus de Weimar. Estes períodos, como sabemos, foram marcados pelas personalidades de Johannes Itten (1888-1967) e de Moholy-Nagy (1895-1946), no primeiro e no segundo respectivamente.

Encontramos portanto, subjacentes a essas transformações e às mudanças de lugar da Escola, razões que se prendem com o evoluir do panorama político da República de Weimar. Ainda na primeira fase, algumas das alterações que Gropius introduz estão relacionadas com os conflitos sociais e políticos que tiveram lugar em 1923 e constituíram justificação para os detractores da Bauhaus atacarem a Escola e acusarem-no “de colaboração com os elementos subversivos”,³⁵ o que confirma a amplitude democrática da Escola. Em consequência disto, os apoios financeiros com que o Estado a subsidiava foram drasticamente reduzidos, levando Gropius a aproximar a Bauhaus da indústria para suprir as dificuldades financeiras provocadas por aquela decisão, o que, aliás, provocou uma polémica no seu interior.

³⁵ António Jacinto Rodrigues, *A Bauhaus e o ensino artístico*, p. 97.

Outros exemplos podemos encontrar ao longo da sua existência: o da mudança da Escola de Weimar para Dessau e, depois, para Berlim, o do despedimento, em 1930, de Hannes Meyer (1889-1954), então director da Bauhaus, pois “nada poderia explicar a sua demissão se não fora a crescente vaga de direita por toda a Alemanha e a tática atemorizada da social - democracia perante tão fulminante ascenso do nazismo.”³⁶

Não é tanto pela influência que, no seu tempo, a Bauhaus teve em Portugal que aqui a abordamos, mas sim pela influência que ela exerceu mais tarde, nos anos 60, junto dos homens que vieram a constituir aquela que podemos considerar a primeira geração de designers portugueses. Seria quase impossível que esta geração tivesse um conhecimento aprofundado daquilo que tinha sido o contributo da Bauhaus para o design porque, de uma maneira geral, a divulgação dos seus catorze anos de actividade não foi, mesmo na Europa, devidamente concretizada. Por exemplo, a primeira exposição consagrada à Bauhaus em França, no Museu de Arte Moderna de Paris, teve lugar só em 1969, isto é, passados que foram 36 anos. A ida de muitos dos professores e alunos da Bauhaus rumo aos EUA para fugirem ao nazismo não permitiu uma divulgação útil e reflectida do trabalho realizado quando das suas estadias nos países europeus por onde passaram.

Para Catherine Millet, a herança da Bauhaus é transferida directamente da Alemanha para os Estados Unidos da América. Nesta viagem, os emigrantes da Bauhaus, tiveram que “[...] atravessar ou contornar a França sem poderem deixar algum traço do seu trabalho e dos germens dos seus pensamentos. Directamente transplantada para os Estados Unidos, a herança do Bauhaus criará imediatamente raízes, enquanto uma parte

³⁶ *Idem*, p.181.

significativa da história moderna vai faltar durante muito tempo à memória cultural francesa [e europeia]".³⁷

Talvez esta seja uma das razões por que a Bauhaus foi divulgada em Portugal muito mais tarde, nomeadamente por Frederico George (1915-1994), após ter feito, em 1952, uma viagem de estudo aos Estados Unidos onde tomou contacto com antigos professores da Escola, entre os quais Mies van der Rohe (1886-1969).

Se referimos a Bauhaus num trabalho que pretende ser uma reflexão sobre o design em Portugal, é porque a sua importância e a sua projecção está longe de se esgotar e porque olhar os percursos do design português é não só pensar e reflectir sobre aquilo que foi feito, numa análise equacionada com o que se fazia lá fora, mas também reflectir em termos de futuro sobre uma actividade que, em Portugal, tem hoje um número significativo de cursos que formam anualmente muitos profissionais nesta área. Consideramos, como António Jacinto Rodrigues, que "aprender com a Bauhaus" é, nomeadamente no que ao ensino diz respeito, "[...] reflectir sobre o que foi feito, para melhor evitar escolhos e ilusões."³⁸

I.2.6. Styling

Voltando a 1925, ano da exposição de Paris, verificamos que o mundo está a quatro anos do "crash" da Bolsa de Nova Iorque, acontecimento que vem aprofundar a crise económica nos Estados Unidos e na maioria dos países do mundo. Nos Estados Unidos ela vai possibilitar o aparecimento do Styling, numa perspectiva de aumentar as vendas dos produtos, agindo não sobre a estrutura do objecto, isto é, sobre os aspectos funcionais, mas sobretudo sobre o seu aspecto exterior.

³⁷ Catherine Millet, *Un designer à Paris*, p.687.

³⁸ RODRIGUES, *A Bauhaus e?*, p. 17.

Estávamos nos finais dos anos trinta e a Bauhaus, como sabemos, já tinha fechado em 1933, tendo muitos dos seus melhores professores emigrado para os Estados Unidos. Estão neste caso Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Joseph Albers (1888-1976) ou Herbert Bayer (1900-1985). Renato de Fusco considera que "...as duas 'culturas' [europeia e americana] encontram-se materialmente com a mudança para os Estados Unidos dos melhores arquitectos e designers alemães depois do advento do nazismo." ³⁹

Em 1939, ano em que começa a 2ª Guerra Mundial, tem lugar em Nova Iorque e São Francisco a Exposição Universal que teve como lema Construir o Mundo de Amanhã, na qual Portugal esteve representado com um pavilhão projectado pelo arquitecto Jorge Segurado (1898-1990), com decoração interior concebida pela equipa que António Ferro (1895-1956) organizou e que já tinha assinado a do pavilhão português da Exposição Internacional Artes e Técnicas na Vida Moderna, realizada em Paris no ano de 1937, este com projecto do arquitecto Keil do Amaral (1910-1975).

A exposição de Nova Iorque representa, na opinião de Joffrey L. Meikle, o culminar de uma preocupação cultural que se definiu como o "Streamlining"⁴⁰, sendo "[...] as formas curvilíneas da exposição, na sua maior parte criadas por designers industriais e não por arquitectos..."⁴¹, tais como Walter Teague (1883-1960), Norman Bel Geddes (1893-1958) e Henry Dreyfuss (1904-1972).

³⁹ FUSCO, *Storia?*, p. 191.

⁴⁰ Para Renato de Fusco, "o movimento do Streamline (da forma aerodinâmica) representa o fenómeno mais importante da história do design americano do noventa e dos noventa e cinco, o contributo mais significativo da América neste domínio, o ponto nodal da produção e de debates sucessivos." Op. cit., p. 192.

⁴¹ Joffrey L. Meikle, *L'aérodynamisme esthétique aux Etats-Unis, 1930-1955*, p.191.

I.3. Duas referências

No intervalo entre as duas Guerras, há ainda que considerar aquilo que se passou em Itália e na Finlândia dado que, embora, se afirme que o design nestes dois países se desenvolveu muito ligado às suas próprias culturas, não podemos deixar de atentar na sua relação com os acontecimentos que temos vindo a registar.

I.3.1. Itália

No final da década de vinte, vamos encontrar em Itália os primórdios do design. Se de imediato a subida ao poder de Benito Mussolini (1922), chefe do partido Nacional Fascista, não impossibilitou a evolução da arquitectura moderna, a partir do início dos anos trinta, com algumas excepções, como o caso de Giuseppe Terragni (1904-1941),⁴² os arquitectos modernos, na impossibilidade de fazerem a “sua” arquitectura, dado o aparecimento de uma arquitectura de fachada de características neoclássicas que correspondia às necessidades de propaganda do regime, vão refugiar-se no artefacto e na arquitectura efémera das exposições, sendo a discussão teórica feita à volta das revistas *Domus* e *Casabella* fundadas, a primeira, em 1928, pelo arquitecto Gio Ponti (1891-1979) e a segunda, nos inícios

⁴² Diplomado em arquitectura pela Escola Politécnica de Milão em 1926, Giuseppe Terragni realizou a sua obra entre esta data e o começo da segunda Guerra Mundial, que fez nos Balcãs e na frente russa. Arquitecto racionalista, foi um dos fundadores do Gruppo 7, associação de arquitectos racionalistas. As suas obras integram-se no processo “pelo qual a arquitectura italiana se libertou com muitas dificuldades e contradições do seu provincial neoclassicismo e eclectismo, para participar na arquitectura do modernismo europeu.” Giulia Veronesi, in “Diccionario ilustrado de la arquitectura contemporánea,” p. 321.. Para a Casa do Fascio em Como (actualmente Casa do Povo), obra prima da arquitectura racionalista italiana, desenha o mobiliário em tubo de aço do qual as cadeiras Follia e Lariana são produzidas actualmente.

dos anos trinta. Por outro lado, as Bienais⁴³ realizadas em Monza constituíam o ponto de encontro destes arquitectos. Há ainda que considerar o apoio de algumas indústrias que apostaram desde o início no design, como, por exemplo, a Fiat e a Olivetti.

I.3.2. Finlândia

Foi importante a contribuição finlandesa para o design moderno, nomeadamente a de Alvar Aalto (1898-1976) que, pertencendo à terceira geração de arquitectos modernos, na palavra de Bruno Zevi, “estimulou uma integral revisão do pensamento funcionalista através de cinco obras fundamentais”⁴⁴: o sanatório de Paimio em 1931-1932, a biblioteca de Viipuri em 1934, o pavilhão da Finlândia para a Exposição Arte e Técnica na Vida Moderna realizada em Paris em 1937, o pavilhão do seu país para a Exposição realizada em Nova Iorque em 1939 sob o lema O Mundo de Amanhã e o mobiliário em contraplacado que Alvar Aalto concebeu para estes projectos, e que viria a ser produzido em série até hoje.

Em relação ao pavilhão de Paris, “Aalto em lugar de conceber um pomposo edifício que se afirmasse a quilómetros de distância, construiu o seu por detrás de uma fila de altas árvores...A Finlândia não competia por virtudes quantitativas, pelo aparatoso da escala ou pela riqueza do colorido, mas pela inteligência do seu programa e silencioso valor artístico.”⁴⁵ Em relação ao pavilhão de 1939, diz Bruno Zevi: “Talvez o génio de Alvar Aalto atinja a sua criação mais original na Exposição Finlandesa de Nova Iorque.”⁴⁶

⁴³ As Bienais realizadas a partir de 1923 em Monza só depois de 1930 passaram para Milão onde, depois de 1933, se tornaram Trienais. As Trienais constituíram e constituem um dos acontecimentos importantes para o design italiano, na medida em que permitem o seu confronto com o de outros países que ao longo dos anos nelas se fizeram representar.

⁴⁴ ZEVI, *História da?*, p.289.

⁴⁵ *Idem*, p. 291.

⁴⁶ *Idem*, p. 300.

Já em Paris o pavilhão da Finlândia mostrava a qualidade do seu design. Nele foram apresentadas pela primeira vez as célebres jarras de vidro a que Alvar Aalto chamou “Calções de pele da mulher esquimó” e que constituem um dos ícones do design finlandês. Em Nova Iorque, o pavilhão finlandês foi de tal maneira importante, que o Museu de Arte Moderna desta cidade organizou um concurso designado “Design orgânico no mobiliário para a casa”. De certa maneira, podemos considerar que os americanos estavam a dar resposta ao relevo que as “formas finlandesas” estavam a ter não só na Europa como nos Estados Unidos. Acrescente-se, para sublinhar esta ideia, que um dos premiados deste concurso foi o arquitecto finlandês Eero Saarinen (1910-1961) filho do arquitecto Liel Saarinen (1873-1950), que ensinava nos Estados Unidos. A presença da Finlândia na exposição internacional de 1939 vem a influenciar alguns designers americanos, dos quais podemos citar George Nelson (1904-1986) e Charles Eames (1915).

E em Portugal? Qual a influência, por exemplo, que Aalto poderia ter tido em Portugal? Não falamos em relação ao seu mobiliário, mas à sua arquitectura. Portugal esteve em Paris “vestido à época” com um projecto ganho, em concurso público, pelo jovem arquitecto Keil do Amaral, concurso no qual o projecto de Raul Lino (1879-1974) não foi classificado, e onde a equipa de António Ferro constituída, entre outros, por José Rocha (1907-1982), Fred Kradolfer (1903-1969) e Bernardo Marques (1899-1962), de certa maneira significativa dos primórdios do design em Portugal tratou da decoração do interior do pavilhão. E em Nova Iorque? Portugal também lá esteve, dessa vez num pavilhão projectado, a convite de António Ferro, por Jorge Segurado, tendo como equipa de decoradores a mesma que tinha estado em Paris dois anos antes.

Nos anos trinta, enquanto na arquitectura imperava, como material de construção, o betão armado, no design de mobiliário, o elemento estrutural era, em grande parte, o aço - a ortodoxia de ‘a forma segue a função’. Aalto

atinge uma nova maneira de materializar o racionalismo, encontrando no seu país, raiz do seu trabalho, o saber fazer artesanal.

Para além dos exemplos que citámos, o reconhecimento internacional do design finlandês faz-se também pela presença, nomeadamente de Alvar Aalto, nas Bienais de Milão de 1933 e 1936 e, já depois da 2ª Guerra Mundial, na de 1951.

Do ponto de vista da história do design, aquilo que se passou entre os finais do século XIX e os anos trinta do século XX define muito do que vai ser o design até aos anos 50 deste século. E se quisermos recuar 50 anos no século XIX – para ficarmos com um período de um século, dos anos 50 do século XIX aos anos 50 do século XX – encontramos a 1ª Exposição Universal realizada em Londres no ano de 1851, momento importante que podemos considerar um ponto de partida para uma análise do percurso do design e do design industrial.

Encontramos também, nos finais dos anos cinquenta do século XX, em 1958, a primeira exposição internacional que se realizou depois do fim da Guerra e que teve lugar em Bruxelas, na qual Portugal esteve representado com um pavilhão com projecto de arquitectura (ganho por concurso público) de Pedro Cid (1925-1983), tendo sido a “decoreção” confiada, entre outros, a Roberto Araújo (1909-1968), Frederico George, Fred Kradolfer, Thomaz de Mello (Tom) (1906-1990), Manuel Rodrigues (1924-1965), Sebastião Rodrigues (1929-1995) e Eduardo Anahory (1917-1986). Da chamada “equipa de Ferro” das exposições de 1937 e 1939 (de que falaremos no capítulo dedicado às representações portuguesas nestas exposições) ainda vamos encontrar os nomes de Kradolfer e de Tom.

I. 4. Enquadramento histórico.

I.4.1. Epítome

Os limites cronológicos deste capítulo situam-se entre a Exposição Universal de Paris (1900) e a Exposição Internacional de Nova Iorque e São Francisco (1939), eventos importantes, embora com significados diferentes, para se perspectivar a história do design português. Portugal fez-se representar nestas exposições, na primeira, com pavilhões dos arquitectos Ventura Terra (1866-1916) e Raul Lino e, na segunda, com pavilhões projectados pelo arquitecto Jorge Segurado, com decoração interior da “equipa de António Ferro.”

Ao longo deste período, tiveram lugar vários acontecimentos que marcaram a primeira metade do século, repercutindo-se muitos deles por todo o século XX. No plano internacional, para além da 1ª e 2ª Guerras Mundiais que, como se sabe, tiveram lugar em 1914-1918 e 1939-1945 respectivamente, citamos, não só pela sua importância económica, política e cultural, mas também pelo seu significado para a história do design moderno, a formação da república de Weimar, em 9 de Novembro de 1918, que criou as condições para que Walter Gropius pudesse fundar em Weimar (1919) a Bauhaus. Citamos ainda, na Rússia, o triunfo da Revolução Socialista (1917) que levou à formação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), acontecimento que, para além da grande ruptura que provocou do ponto de vista social e político, teve também consequências significativas do ponto de

vista da arte em geral e do design em particular, nomeadamente com a fundação da Vhutemas (1920) e com a influência que o construtivismo soviético teve na Bauhaus.

De referenciar também a crise económica de 1929 que afectou a grande maioria dos países do mundo, principalmente os Estados Unidos da América do Norte, e que, provocada por um excesso de produção industrial, conduziu a um desemprego em massa e se repercutiu até ao começo da 2ª Guerra Mundial.

Em Portugal, no plano político, o período que medeia entre o início do século e a década de trinta viu nascer a República em 5 de Outubro de 1910, pondo fim à Monarquia Constitucional e assistiu ao movimento militar de 28 de Maio de 1926 que viria a dar lugar, em 1933, ao regime do Estado Novo, ditadura que governaria Portugal até ao 25 de Abril de 1974.

Do que à arte diz respeito, o início do século vê continuar o naturalismo na pintura, com alguns artistas a prolongarem a sua influência pelo século dentro e assiste às primeiras manifestações modernistas que se vêm a concretizar nos anos dez e que vão aproximar a arte portuguesa das vanguardas europeias. As obras de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), Eduardo Viana (1881-1967), Almada Negreiros (1893-1970) ou Santa-Rita (1889-1918) abordam quase todas as correntes modernas do impressionismo ao futurismo, passando pelo cubismo, abstraccionismo e pelo expressionismo.

É nos primórdios do século que a controversa figura de Raul Lino inicia a sua actividade profissional que se prolonga até bastante tarde, muito dentro da segunda metade do século. Começa a sua formação em Inglaterra e na Alemanha, onde conhece Albrecht Haupt, grande conhecedor da arquitectura

renascentista portuguesa, preparando-se para ser arquitecto através da aprendizagem das artes e ofícios e da frequência de cursos livres. Raul Lino tem papel significativo na arquitectura que se faz no nosso país nas duas primeiras décadas do século e, não entendendo a máquina nem admitindo os objectos que ela produz, todo o seu trabalho no campo das artes decorativas está ligado ao Arts and Crafts. É lícito considerar que, embora tardiamente, Raul Lino segue os princípios defendidos por Ruskin e Morris.

É, também, neste período que aparece aquela que é considerada a primeira geração da arquitectura moderna portuguesa, de que falaremos no Capítulo I.5., e da qual são protagonistas arquitectos como Carlos Ramos (1897-1969), Cassiano Branco (1897-1970), Cristino da Silva (1896-1976) ou Pardal Monteiro (1897-1957).

A República dá grande impulso à museologia portuguesa com a criação, em Lisboa, do Museu Nacional de Arte Contemporânea (1911) e com a formação de museus regionais, tais como o Museu Machado de Castro, em Coimbra (1911), o Museu de Évora (1915), ou o Museu Grão Vasco, em Viseu (1916).

Nos anos vinte, o aparecimento de magazines ilustrados como o *ABC* (1920), *A Ilustração* (1926), o *Magazine Bertrand* (1927) e a *Civilização* (1928), ou de revistas como a *Ilustração Portuguesa* deu a muitos daqueles que, anos mais tarde, viriam a trabalhar com António Ferro [Jorge Barradas (1894-1971), Bernardo Marques, Thomaz de Mello e José Rocha] e a alguns outros artistas a possibilidade de intervirem no campo das artes gráficas. Na maioria dos casos, essa intervenção fazia-se só ao nível das capas, se bem que a utilização da

fotografia tivesse possibilitado, no miolo, a compaginação desta com o desenho. Foi o que fez Bernardo Marques na Ilustração Portuguesa já em 1922.

I.4.2. Enquadramento

Não querendo ultrapassar os limites cronológicos deste trabalho, mas tão só tentar estabelecer o caminho traçado pela indústria portuguesa, dado pensarmos que o aparecimento tardio do design em Portugal se deve, em grande parte, ao seu lento desenvolvimento, passemos em revista (com a ajuda de alguns autores que consideramos referências incontornáveis quando nos debruçamos sobre a história dos séculos XIX e XX) alguns pontos chave da evolução da nossa indústria.

Para Armando de Castro, “é possível datar com certa aproximação as etapas básicas do processo geral da industrialização portuguesa do século [XIX] “. Diz o mesmo autor estar “uma primeira fase ligada à aplicação (embora mais ou menos incipiente) das grandes conquistas iniciais da Revolução Industrial”; caracterizando-se a segunda “[...] por uma certa intensificação do nível tecnológico da indústria no que se refere aos ramos existentes e pela criação de algumas indústrias novas, com alterações na importância económica de uns sectores industriais em relação a outros.” A “primeira etapa básica” situa-se sensivelmente entre 1840 e 1850 e a segunda após 1880, “já bem próxima do fim do século e na passagem para o século XX”. No entanto, ainda para Armando de Castro, tem de se

considerar sempre nesta periodização “as condições históricas específicas do país em confronto com as condições que eram dadas pelos países europeus mais evoluídos e pelos Estados Unidos da América.” ¹

Nos seus *Ensaio sobre Cultura e História*, Armando de Castro faz notar a particularidade do caso português: “Se por volta de 1848 a revolução industrial estava concluída em países como a França, a Bélgica, os Estados Unidos, a Inglaterra (aqui até antes desta data, podendo, grosso modo, considerar-se concluída em 1830), em Portugal ela dava os primeiros passos visto que verdadeiramente só se desencadeia cerca de 1840, após o fim das lutas liberais.” ² Afirma ainda que “[...] no nosso país as décadas que cobrem pelo menos o 3º quartel do século assistem ainda à introdução da maquinofactura e da energia do vapor, aliás a um ritmo lento.” ³

Na verdade, se considerarmos importantes, como de facto são, para a análise da evolução do design as exposições universais que se realizaram ao longo da segunda metade do século XIX, verificamos que elas tiveram lugar em cidades que correspondem aos grandes países capitalistas, onde, portanto, a revolução industrial tinha atingido o seu maior desenvolvimento: Londres (1851 e 1862), Paris (1867, 1878, 1889 e 1900), Filadélfia (1876), Chicago (1893).

Do final do século XIX até à implantação da República, a indústria portuguesa desenvolve-se, ocupando o ramo do têxtil o primeiro lugar,

¹ Armando de Castro, *A revolução industrial em Portugal no século XIX*, p.40.

² Armando de Castro, *Ensaio sobre cultura e história*, p.216.

seguido das indústrias alimentares. Tinham também alguma importância, no contexto português, as indústrias de mobiliário e a metalurgia, sendo ainda de considerar as da cerâmica e a do vidro.

Portugal era, em 1911, um país com 5.547.708 habitantes, dos quais 66,2% viviam fora dos centros urbanos. Tal como noutras cidades europeias, embora em menor escala, o final do século XIX e o início do século XX, marcados por um acentuar do desenvolvimento industrial, apresentam um aumento da população das cidades, devido à emigração da gente que, do meio rural, vinha procurar trabalho na grande urbe. Em 1890 Lisboa possuía 465.705 habitantes, ou seja, 48% da população urbana.⁴

Segundo António José Telo, “a industria ocupa [nos primeiros anos da República] 556.998 indivíduos, isto é, 21% da população activa, dos quais 9.247 na indústria extractiva”⁵. Se considerarmos, contudo, que “a maior parte dos activos na indústria são artesãos e pequenos proprietários que utilizam principalmente o trabalho familiar”, concluiremos, com António José Telo, que dos “556.396 activos da indústria, só 85.600 em 1907 e 106.396 em 1917 seriam operários.”⁶

Classificando de acordo com a importância do número de trabalhadores as diferentes indústrias, verificamos que, em primeiro lugar, se encontra a têxtil, em segundo, a da alimentação, aparecendo a da madeira e a do mobiliário só em seguida com 11% de trabalhadores e a

³ *Idem, ibidem.*

⁴ Números retirados de A. J. Telo, in *A busca frustrada do desenvolvimento*, p. 124.

⁵ TELO – *A busca frustrada...*, p. 127.

⁶ *Idem, ibidem.*

metalurgia com 9,1 %. Segundo António José Telo “ há poucos ramos industriais de importância secundária, mas entre eles podemos destacar: o vestuário com 4% do proletariado industrial em 1917 [...], a cerâmica com 3,4 % do proletariado industrial em 1917,” entre outros, e nos “[...] sectores industriais menores podemos citar o vidro, muito concentrado, o calçado, muito disperso e artesanal, o papel [e] as gráficas [...].” ⁷

À parte a indústria têxtil que é “responsável por 50% das exportações industriais” e que absorve “um terço de toda a força motriz industrial”, muitas destas percentagens dizem respeito a pequenas oficinas e manufacturas. Em relação às madeiras, por exemplo, diz o autor que temos vindo a citar ser “ [...] um sector muito disperso, onde se destacam algumas grandes serrações em Lisboa, fábricas de barris e tonéis no Porto ligadas à viticultura e fábricas de mobiliário no Norte.” E em relação à metalurgia, que se concentra à volta de Lisboa, existem “[...] cerca de 600 fábricas de corte de metais, fabricação de pequenos objectos e fornos artesanais.” ⁸

No que diz respeito à indústria vidreira, assiste-se a um surto na passagem do século XIX para o século XX, já que “[...] das seis fábricas de vidro recenseadas nas estatísticas de 1867 passa-se a cerca de uma vintena até aos primeiros anos do novo século”;⁹ o vidro divulga-se,

⁷ *Idem*, p. 128.

⁸ *Idem, Ibidem*.

⁹ Madeira Luís [et al.], A produção manufactureira e industrial do vidro, p. 54.

chegando a todas as classes sociais e adaptando-se “[...] ao gosto e necessidades de cada uma delas”.¹⁰

Anos mais tarde, no início da década de trinta, assiste-se ao nascimento, se bem que lento, da indústria do plástico em Portugal, de que foram pioneiras a Sociedade Industrial de Artigos Eléctricos (SIPE) e a Nobre & Silva Lda. A primeira começa a sua actividade em 1934, produzindo “[...] matérias plásticas, concretamente de ‘baquelite’ para o fabrico de artigos eléctricos”,¹¹ substituindo assim, progressivamente, a utilização da porcelana na fabricação de componentes isolantes para a indústria eléctrica, principal consumidora de baquelite. A Standard Eléctrica – que em 1943 obteve autorização “[...] para a criação de uma oficina de fabricação e montagem de material telefónico, telegráfico, radiotelefónico, radiotelegráfico, transformadores e rectificadores em materiais plásticos” – apresentou em 1948 “[...] o primeiro aparelho de telefonia produzido em Portugal [...]”¹² com a caixa fabricada em baquelite.

Para além dos anos trinta, em 1945, a segunda empresa que citámos, situada no então criado parque industrial de Venda Nova – Amadora, começa a produção de “[...] artigos de *ménage* e brinquedos, passando posteriormente a produzir na sua quase totalidade artigos industriais, com predominância para a embalagem. Especializou-se nos processos de injeção, extrusão, compressão e laminagem.”¹³

¹⁰ *Idem*, p. 56.

¹¹ Maria Elvira Calapez, *Os plásticos em Portugal. A origem da indústria transformadora*, p. 79.

¹² *Idem*, pp. 97-98.

¹³ *Idem*, p.95.

À excepção da SIPE e da Nobre e Silva, “as primeiras fábricas eram [como aliás nas outras indústrias] predominantemente de tipo familiar. Funcionavam como pequenas oficinas e produziam objectos de plástico como brinquedos, flores, rolhas, chinelos e tampas. As flores artificiais e os brinquedos foram os primeiros objectos de consumo popular a serem manufacturados no país.”¹⁴

Finalizamos este capítulo, dedicado ao enquadramento histórico de 1900 aos anos trinta, dando conta do estabelecimento na Marinha Grande, em 1929, da indústria de moldes que, até 1936, estará apenas relacionada com a indústria vidreira e também com a indústria do plástico a partir desta data.

¹⁴ *Idem*, p. 94.

I.5. Geração modernista.

“ ‘Os anos 20 enterraram os anos 10’ ” – mas não sem que, no seu curso, a gente da ‘primeira geração’ realizasse as suas melhores obras, ou, na verdade, se realizasse, como vimos. A aventura parara, porém, ou fora esquecida, numa sociedade instável, de gosto tardio, que confundia modernidade com mundanismo e se manteve mentalmente ligada ao naturalismo do fim do século XIX. Em 26, este sonho parece terminar de vez, com o fim duma I República que, assediada no plano político, não tivera a possibilidade de criar uma consciência sociocultural na Nação, e fora incapaz de esboçar outras necessidades no campo da criação artística; mas no seu lugar não vemos ainda, nem durante largo tempo, promover-se o século XX [...].”

(José-Augusto França, 1985)

“O que sucedeu então com a Arquitectura? Curiosamente, nos anos a seguir ao golpe militar de 28 de Maio de 26, e mesmo logo após a Constituição de 33, a corrente modernista afirmou-se em Portugal com uma enorme pujança. [...]

Entretanto, para os finais da década de trinta, com a consolidação do regime e o ascenso das correntes radicais animadas pelos fascismos europeus, começaram a ouvir-se vozes propugnando uma arquitectura “nacional”, por oposição à que era designada por internacional ou mesmo de inspiração comunista. Raul Lino, com a teorização feita à “casa portuguesa”, e António Ferro, com a sua política cultural nacionalista, forneceram a base ideológica para a concretização desta ideia.”

(Nuno Teotónio Pereira, 1993)

Alguns dos protagonistas da primeira geração de artistas modernos portugueses aparecem no final da primeira década do século XX princípio da segunda, entre os quais destacamos os nomes dos pintores Amadeo de Souza-Cardoso, Santa-Rita, Eduardo Viana e Almada Negreiros. Pertencem também a esta geração, entre outros, António Soares (1898-1961), Jorge Barradas, Dordio Gomes (1890-1976), Abel Manta (1888-1982) e os escultores Diogo de Macedo (1888-1959), Canto da Maia (1890-1981) e Francisco Franco (1885-1955).

Almada, Soares e Barradas apresentam já trabalhos no campo da ilustração e das capas de revista. Soares e Barradas, assim como Dordio, Canto da Maia e Franco, tiveram obras suas no pavilhão de Portugal na Exposição Arte e Técnica na Vida Moderna, realizada em Paris em 1937.

No que diz respeito à arquitectura, já no IV Salão dos Modernistas, realizado em 1924, tinham sido expostos projectos dos arquitectos Jorge Segurado e Armando Boaventura, embora a primeira presença marcante se tivesse concretizado no ano seguinte, no I Salão de Outono, realizado por Eduardo Viana na Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), em que estiveram presentes o “[...] consagrado Tertuliano Marques (1883-1942), Cristino da Silva e Carlos Ramos, Segurado, Norberto Correia, José Pacheko, todos eles ainda atentos a influências tradicionalistas e Gonçalo de Melo Breyner (1896-1947), no qual se registavam ‘influências modernistas do estrangeiro.’”¹

¹José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, p. 100.

No II Salão, realizado em 1926, para além dos projectos de arquitectura de Jorge Segurado, Cottinelli Telmo (1897-1948) e Cristino da Silva que apresentaram vinte e quatro trabalhos, vamos encontrar “[...] cinquenta trabalhos decorativos dum ‘atelier’ comum de Sara Afonso (1899-1983), Ofélia Marques (1902-1952) e Bernardo Marques, doze cartazes do ‘atelier’ Arta e trabalhos gráficos da Imprensa Libânio da Silva.”²

De referir, no I Salão, a presença do pintor Lino António (1898-1974) que, em 1953, irá assumir a direcção da Escola de Artes Decorativas António Arroio (EADAA), escola essa que, no período da sua direcção, vai ter papel importante na aproximação ao ensino do design e da qual falaremos no capítulo dedicado ao ensino desta disciplina a partir da década de cinquenta.

Ainda no I Salão, vamos encontrar o desenhador Bernardo Marques, um dos colaboradores de António Ferro, designadamente na decoração dos pavilhões de Portugal nas exposições de Paris (1937) e Nova Iorque (1939) e na Exposição do Mundo Português (1940).

Das suas estadias em Berlim em 1929, trouxe Bernardo Marques “[...] uma fala aprendida com os desenhos de Grosz, como também acontecera a Mário Eloy [1900-1959]. Mas cada um digerira a seu modo essa lição. O que no Mário se tornava, por vezes, em maravilhoso desvairamento, humanizava-se no Bernardo em lírica ironia. Como quando se tratava de Lisboa, os lápis de cores simpatizavam com a cidade conspurcada pelas bestas nazis, pelos burgueses cilíndricos de cabeça quadrada e de nuca

² *Idem*, p. 101.

sem pêlos, flor ao peito e pataniscas. Desenhados sós, nas folhas de álbum, ou metem horror ou nojo.”³

Já no início dos anos vinte Bernardo Marques colabora em jornais, magazines e revistas, principalmente nos jornais *O Século* e *Diário de Notícias*, no magazine *ABC* e na *Contemporânea*. Bernardo Marques afirmava: “ A *Contemporânea* foi o padrão a partir do qual se pode dizer que o sentido gráfico moderno entrou em Portugal.”⁴ Foi também desenhador permanente da *Ilustração Portuguesa* e, anos mais tarde, desde o seu primeiro número, em 1941, e até 1950, dirige graficamente a revista *Panorama* editada pelo SNI, que, na opinião de José-Augusto França, não sendo “[...] propriamente uma revista de arte, ela traduzia bem as preocupações do espírito de Ferro – e, mais noticiosa em política e turismo, perderia a maior parte do seu interesse na segunda série, começada em 1951, depois da partida deste.”⁵ Foi também, desde o primeiro número, saído em 1959, até ao fim da sua vida, o responsável gráfico da *Colóquio, revista de artes e letras* editada pela Fundação Calouste Gulbenkian (FCG).

Em Maio de 1930, inaugura-se em Lisboa, na SNBA, com direito à presença do Presidente da República, o Salão dos Independentes, “uma organização comum a todos os artistas modernos, poetas, pintores, escultores, arquitectos, músicos – todos.”⁶

³ António Pedro, Saudades de Bernardo Marques. Uma crónica sem crítica, s.p.

⁴ Bernardo Marques cit. por Luís Teixeira, in Recordando Bernardo Marques, s.p.

⁵ FRANÇA, *A arte em Portugal...*, p.215.

⁶ Entrevista de Luis Teixeira, in *A Gazeta* e notas anónimas, *Diário de Notícias*, 11-2-1930 e *Diário de Lisboa*, 22-3-1930, cit. por José-Augusto França in “*A arte em Portugal...*”, p. 195.

Estiveram nesse Salão representantes de várias tendências, das artes plásticas à arquitectura, decoradores, fotógrafos e artistas gráficos, entre os quais Fred Kradolfer⁷, de nacionalidade suíça, recém chegado a Portugal e “que seria mestre confessado dos grafistas portugueses dos anos 30 – 40.”⁸

A partir do final da década de vinte e no princípio da de trinta, os artistas que se dedicavam mais continuamente às então chamadas artes gráficas, modificaram, actualizando-a, a publicidade. A esta actualização, no sentido do que se vinha fazendo lá fora, não foi estranha, como vimos, a presença do suíço Fred Kradolfer e, mais tarde, a passagem por Portugal do francês Paul Colin⁹, que conviveu algum tempo com os artistas portugueses.

Estas modificações justificam o aparecimento, em 1927, do atelier Arta e, mais tarde, em 1936, do ETP (Estúdio Técnico de Publicidade)

⁷ Fred Kradolfer nasceu em Zurique, vindo a falecer em Lisboa, onde tinha fixado residência depois da sua vinda para Portugal em 1924 (Selma Sawitch, sua companheira, chega só em 1927, separando-se anos mais tarde de Kradolfer para casar com José Rocha). Trabalhou principalmente em artes decorativas e gráficas. Depois de ter tirado o curso da Escola de Artes Decorativas de Zurique, viajou por toda a Europa, tendo feito permanências mais prolongadas na Bélgica e em França. Kradolfer exerceu grande influência nos artistas decoradores portugueses da época, dado o seu contacto com uma realidade artística muito mais actualizada do que aquela que existia em Portugal, nomeadamente naqueles que trabalharam para o SPN/SNI de António Ferro.

⁸ FRANÇA – *A arte em Portugal...*, p.116.

⁹ Paul Colin. “Depois da Primeira Guerra trabalhou em decoração e figurinos para teatro, o que lhe conferiu uma graça especial na figura humana, em particular a feminina. A principal característica deste cartazista não é a racionalidade, a abstracta solução do problema, ‘mas sim o carácter insólito e fantástico dos seus temas, que parecem o resultado de uma inspirada visão, espontaneamente captada.’” In Enric Satué, *El diseño gráfico desde los orígenes hasta nuestros días*, p. 234.

fundado por José Rocha¹⁰, uma das figuras representativas dos primórdios do design gráfico português. No ETP colaboraram, entre outros, Maria Keil (1914), Carlos Botelho (1899-1982), Bernardo e Ofélia Marques, Selma Rocha, Fred Kradolfer, Thomáz de Mello (Tom) e Fernando Azevedo (1923-2003).

Este grupo de artistas que, ao longo da sua vida profissional, se foi encontrando em eventos em que participaram, como, por exemplo, as exposições de Paris e Nova Iorque, fazia parte de “um círculo alargado de amigos com os mesmos ideais e com uma forte cumplicidade.” Nele encontramos os nomes de Roberto Araújo e Eduardo Anahory, dos pintores Abel Manta, António Dacosta (1914) e Almada Negreiros, do fotógrafo Mário Novais (1899-1967), do Professor Bento de Jesus Caraça (1901-1948), dos escritores José Gomes Ferreira, José Rodrigues Migueis e Manuel Mendes e de arquitectos como Cottinelli Telmo, Carlos Ramos, Cristino da Silva, Jorge Segurado e Francisco Keil do Amaral.

José Rocha, cujo percurso está muito ligado ao design gráfico e à publicidade – “[...]as primeiras grandes campanhas de multinacionais como a Nestlé e a Mercedes trazem a assinatura de José Rocha. Todo esse acervo de 40 anos é hoje uma referência obrigatória na história portuguesa do design e da publicidade.”¹¹ –, Intervém também em projectos de stands para diversos tipos de acontecimentos, sendo de realçar o trabalho que

¹⁰ José Rocha frequentou o curso de Arquitectura da Escola de Belas Artes de Lisboa, que abandonou, dedicando-se principalmente ao design gráfico e ao projecto e decoração de stands e pavilhões nacionais e internacionais. Foi responsável gráfico de várias revistas, nomeadamente da *Animatógrafo*, da *Imagem* e do *Notícias Ilustrado*.

¹¹ Carlos Rocha, *Letra Design: era uma vez uma história*, p.32.

realizou em equipa nos pavilhões das representações portuguesas nas já citadas exposições internacionais de Paris e Nova Iorque e na Exposição do Mundo Português. Talvez por ter frequentado o curso de Arquitectura, José Rocha assumia-se “[...] como designer, sobretudo das três dimensões.”¹²

Em 1982, ano da sua morte, propõe ao seu sobrinho Carlos Rocha (1943), também designer, filho do seu irmão Carlos e director/fundador, em 1972, da Letra – Estúdio Técnico de Comunicação Social, a fusão deste atelier com o ETP. Assim surge um novo atelier, dando continuidade aos outros dois – o Letra ETP.

Alguns daqueles que trabalharam com José Rocha constituem a segunda geração de artistas modernos, que foi também a dos artistas-decoradores “no melhor sentido da palavra” como diz Daciano da Costa (1930) “e não neste sentido que se dá agora, nesta decoração que evoluiu para o arranjo das ‘tias’. Vem na tradição do que os franceses chamam ‘decorateur.’ No fundo, é um projectista. Aquilo que é agora em Portugal um decorador é aquilo a que os franceses chamavam ‘assemblier’, não é senão isso.”¹³

E, no “círculo de amigos”, vamos encontrar, como vimos, alguns dos nomes de arquitectos que formam a primeira geração da arquitectura moderna, tais como Cottinelli Telmo, Carlos Ramos, Cristino da Silva, Jorge Segurado e, ainda, o jovem arquitecto Keil do Amaral, figura também ela emblemática da história da arquitectura portuguesa, não só pela obra

¹² *Idem, ibidem.*

¹³ Conversa com Daciano da Costa, vol. II, p. 49.

construída, mas, outrossim, pelos livros que escreveu e pelo trabalho que desenvolveu em defesa da classe.

Se fazemos menção a arquitectos da primeira geração moderna, é porque algumas das suas obras constituem uma referência no traçar dos caminhos do design português na primeira metade do século XX. Estão neste caso os arquitectos Carlos Ramos, Pardal Monteiro, Cristino da Silva e Cassiano Branco. De Carlos Ramos, destacamos o edifício Barros e Santos (Agência Havas) (1921) na Rua do Ouro e o Bristol Club (1924) na Rua Jardim do Regedor, em Lisboa, de Pardal Monteiro, o Instituto Superior Técnico (1927-1935), de Cristino da Silva, o Café Portugal (1938) e a sucursal do *Diário de Notícias* (1939) situados no Rossio e de Cassiano Branco, referimos o Café Cristal (1942) e o quiosque da esplanada do Café Palladium (1943) ambos na Avenida da Liberdade, assim como os alpendres – reclames que desenhou para a Praça dos Restauradores e para o Rossio.

Também para o Rossio, Raul Lino projecta, em 1931, a Loja das Meias e, duas décadas mais tarde, em 1951, a dupla Victor Palla (1922) /Bento de Almeida (1918-1997) concebem o “snack-bar” Pique-Nique.

Carlos Ramos, Cristino da Silva e Cassiano Branco pertencem à geração de arquitectos que, no entender de Nuno Portas, protagonizam, entre 1925 e 1936, o “único momento em que se repercute neste país, e quase sem atraso, um movimento de vanguarda internacional, entendido

em algumas das suas motivações mais profundas e não apenas epidérmicas e de moda.”¹⁴

Nos finais dos anos trinta, terminava o período modernista desta geração de arquitectos e, em 1940, na Exposição do Mundo Português, a grande maioria esteve presente para montar, “[...] com os artistas plásticos de António Ferro, o grande espectáculo da restauração cultural.”¹⁵

O que aconteceu com Cristino da Silva, “em plena ressaca do modernismo,” foi, para Manuel Tainha (1922) “[...] o regresso ao pai de todos: o Classicismo.” E o que aconteceu com quase toda essa primeira geração moderna foi “[virarem] costas à arquitectura Moderna [voltando-se] para o sol poente pintado em ponto grande na parede.”¹⁶ Manuel Tainha está em crer “[...] que esta viragem se ficou a dever ao facto de que a adesão ao Moderno foi neles inconsequente: opera-se mais no plano da estética do que no plano das ideias. E daí a sua fragilidade ‘moderna.’”¹⁷

Sem condicionalismos orçamentais, o Café Portugal proporcionou a Cristino da Silva a realização de uma obra em que as limitações de ordem económica e também artística não se puseram. Situado no Rossio, contíguo a outro café dos mesmos proprietários, a Brasileira do Rossio, este projecto deu-lhe a possibilidade de realizar uma obra total, em que “todos os pormenores foram cuidadosamente estudados: mobiliário, louças, a própria

¹⁴ Nuno Portas, *A evolução da arquitectura moderna em Portugal: uma interpretação*, p. 708.

¹⁵ *Idem*, p. 719.

¹⁶ Manuel Tainha, *Arquitectura em questão*, p. 78.

¹⁷ *Idem, ibidem*.

máquina de fazer café foram desenhados pelo arquitecto.”¹⁸ Inicialmente pensado com um só piso ao nível da rua, o seu programa foi posteriormente ampliado, tendo sido construída uma cave que possibilitou um aumento significativo de área. No entanto, essa alteração trouxe problemas ao nível dos esgotos e da estrutura do edifício que foram resolvidos pelos engenheiros Teixeira Duarte (fundações) e Belard da Fonseca e Faria Maia (estrutura).

Este Café foi pioneiro em Portugal no que diz respeito às mais modernas comodidades que o desenvolvimento tecnológico permitia na altura, não só do ponto de vista da eficácia do serviço – monta-cargas eléctricos entre a cozinha e o balcão, intercomunicadores entre as diferentes zonas de serviço –, como do conforto dos clientes – duas cabinas telefónicas, uma para Homens outra para Senhoras, tomadas para telefones junto às mesas, “[...] permitindo assim que os frequentadores [pudessem] fazer os seus telefonemas sem se deslocarem.”¹⁹ Uma instalação sonora permitia distribuir música pelos diferentes espaços – Café Portugal, Brasileira do Rossio e Salão de Bilhar que lhes estava contíguo.

O Café possuía a primeira instalação de ar condicionado instalada em Portugal, cujas funções são descritas na revista *Arquitectos* do seguinte modo: “O ar da sala (cave e galeria), constantemente em circulação, passa por um aparelho reproduzidor de clima artificial onde é feita a limpeza das poeiras e são regulados a temperatura e o grau de humidade. Cerca de

¹⁸ Café Portugal, p.69.

30% do ar em circulação é substituído por ar do exterior e tratado também.”²⁰

A integração da escultura de Leopoldo de Almeida, das pinturas a têmpera sobre contraplacado e dos vitrais de Jorge Barradas e do mapa-mundi de Roberto Araújo não correspondem a encomendas aleatórias, sendo parte integrante do projecto, isto é, são elementos pensados em consonância com o projecto total que inclui os equipamentos (até à máquina de café) e a própria música. Esta, transmitida gravada, é fruto de tecnologias que, também elas, foram aplicadas pela primeira vez neste contexto, contrariamente ao que acontecia, por exemplo, no Café Nacional, na Rua 1º de Dezembro, em que havia um conjunto de câmara a tocar para os seus frequentadores, o que aliás se verificou até finais dos anos cinquenta.

Em relação ao mobiliário, podemos encontrar, pelos esboços que nos deixou Cristino da Silva e pela observação de algumas das fotografias de Mário Novais, aproximações, do ponto de vista da construção, ao mobiliário de estrutura tubular realizado por Marcel Breuer (1902-1981), produzido e divulgado por toda a Europa pela empresa Thonet a partir de 1928. Já no início dos anos trinta a Fábrica Portugal fabricava mobiliário em tubo de aço, sendo algumas peças nítidas cópias das construídas naquela fábrica. Exemplo disto é o mobiliário do sanatório de Celas, de 1932.

¹⁹ *Idem*, p. 71.

²⁰ *Idem*, p.76.

Também o outro projecto que citámos, a sucursal do *Diário de Notícias*, realizado no ano seguinte, foi todo pensado pelo arquitecto, desde o mobiliário ao “[...] desenho das letras e sua ‘arrumação’... [O] estudo da combinação das cores e respectivos efeitos foi tudo minuciosamente estudado [...].” Aliás, na moradia que projectou para o engenheiro Belard da Fonseca em 1930, na Rua António José de Almeida n.º 20, em Lisboa, com “as suaves pilastras da fachada principal, os amplos vãos envidraçados e o discreto filete de remate dos lisos paramentos rebocados, [prolonga] a linguagem do I.S.T., depurando-a e dando-lhe uma expressão menos ligada à Art Déco.”²¹ Cristino da Silva pormenoriza exaustivamente este projecto, o que, aliás, é uma constante em toda a sua obra e desenha muito do mobiliário que irá equipar a casa. Nesse mobiliário vamos encontrar indícios do que, anos mais tarde, vai projectar para o Café Portugal.

Não podemos afirmar, por falta de documentação, a paternidade de Cassiano Branco nos projectos dos equipamentos de algumas das suas obras como, por exemplo, do Hotel Victoria ou do Eden Teatro.²²

Em relação ao Café Cristal, no entanto, essa dúvida já não se nos põe, dado que Sena da Silva (1926-2001), que conviveu com o arquitecto,²³ nos

²¹ João de Sousa Rodolfo, *Luís Cristino da Silva e a arquitectura moderna em Portugal*, pp 79-80.

²² Na consulta que fizemos ao espólio do arquitecto existente no Arquivo da C.M.L. do Alto da Eira, não encontrámos elementos, escritos ou desenhados, que nos pudessem esclarecer sobre este assunto. Por outro lado, a bibliografia existente é, também ela, omissa sobre este assunto. Restou-nos, portanto, o importante testemunho de António Sena da Silva na conversa que com ele tivemos.

²³ Sena da Silva diz “não [deixar] de ser curioso referir algumas visitas de Cassiano Branco, o único arquitecto que viu o [seu] trabalho [do *Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto*] com atenção, formulando críticas subtis e procurando [ajudá-lo], em alguns momentos de desânimo, com a sonoridade inesquecível da sua voz e uma afectividade inesperada. In “Agradeço aos meus pais os brinquedos...”, p. 74.

disse que o Cristal era um projecto Cassiano Branco, desenhado por ele de uma ponta à outra. “O Cassiano nunca prestou muita atenção, a não ser no caso do Café Cristal, ao desenho do pormenor, ao desenho do mobiliário, era o homem dos grandes espaços”.²⁴ Citemos como exemplo desta afirmação de Sena da Silva o projecto não concretizado para a Costa da Caparica.

Mesmo naqueles equipamentos para os quais não existem certezas em relação ao facto de terem, ou não, sido desenhados pelos autores dos projectos de arquitectura, como é o caso do Hotel Victoria e do Eden Teatro de Cassiano Branco ou do Instituto Superior Técnico de Pardal Monteiro, estamos em crer que a opção da escolha passou pelas mãos dos arquitectos, dada a sua qualidade e identidade com a obra arquitectónica, senão, repare-se nas cadeiras da sala de jantar do Hotel Victoria, no mobiliário dos “foyers” do Eden Teatro ou nos laboratórios e nos anfiteatros do Instituto Superior Técnico.²⁵

Portanto, a partir dos anos vinte, encontramos momentos que marcam o trajecto do que podemos considerar a “proto-história” do design em Portugal em algumas das áreas que abordamos neste trabalho. Estão neste caso o design industrial, o design de exposições, de espaços comerciais e dos respectivos equipamentos.

²⁴ Cf. Conversa com António Sena da Silva, vol. II, p. 29.

²⁵ Referindo-se aos equipamentos do I.S.T. diz José-Augusto França: “O ‘design’ dos equipamentos é acertado também com a qualidade da arquitectura de linhas direitas e ângulos rectos, dum nacionalismo que competia à função dos edifícios e ao simbolismo de que eram necessariamente portadores.” In *Os anos vinte em Portugal*, p.252.

Nestas décadas se definem já, antes do design se demarcar como corpo disciplinar, as áreas de intervenção que vão ter, por um lado, os artistas plásticos e, por outro, os arquitectos numa actividade que só a partir dos anos sessenta se começa lentamente a emancipar. Definem-se as áreas de intervenção e começa a definir-se a história do design gráfico, o que não acontece com o objecto tridimensional.

Consideramos que a importância da geração que trabalhou com António Ferro está essencialmente ligada à actividade desenvolvida no âmbito do design gráfico, sendo de referir, nos pavilhões de 1937 e 1939 e na exposição de 1940, o tratamento bidimensional da parede. Fernando Azevedo refere que “[...] a organização daquilo a que podíamos chamar as duas dimensões saía da prática gráfica que era a experiência de todos; já que eram todos mais ou menos ilustradores, todos mais ou menos gráficos.”²⁶ A ligação ao desenho dos equipamentos, e essa é uma das diferenças em relação aos anteriores pavilhões, encontramos-a só em 1958, no projecto do pavilhão de Portugal para a Exposição Internacional de Bruxelas, em que já encontramos nomes como Sena da Silva e Daciano da Costa.

²⁶ Conversa com Fernando Azevedo, vol. II, p. 100.

I.6. António Ferro: as representações portuguesas nas Exposições de Paris e Nova Iorque

“Nos nossos campos há, sem dúvida, fábricas, oficinas, mas estas têm de pedir licença para fumar às paisagens que as rodeiam, o que quer dizer que se dissimulam com flores ou se escondem por trás das árvores.”

(António Ferro, 1937)

“Os Estados Unidos, por sua vez, que sabem tudo, não devem ignorar a força moral que representa no Mundo o Portugal de hoje. Entre os ventos desencadeados, furiosos, que se agitam na Europa, Portugal, sob a égide do sr. General Carmona, ilustre Presidente da Republica Portuguesa, está dando uma lição de equilíbrio e bom senso.”

(António Ferro, 1938)

I.6.1. António Ferro

Não podemos deixar de destacar aqui a figura de António Ferro, elemento fundamental da cultura do Estado Novo e responsável pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) de 1933 a 1949. Em 1944 o SPN passou a denominar-se Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), sendo-lhe atribuídas outras funções, nomeadamente os Serviços de Censura.

António Ferro, editor da revista *Orpheu* em 1915, “ficará amigo da primeira geração modernista ‘nacional’ [...]”, representando nela, segundo José-Augusto França, a “[...] ala mais brilhante ou mais mundanamente escandalosa [...]”.¹ Frequenta a faculdade de Direito de onde sai passados três anos para se dedicar ao jornalismo, tendo sido director da revista *Ilustração Portuguesa* em 1921 e publicado nos jornais *O Século* e *Diário de Notícias* as célebres entrevistas a, entre outros, Mussolini, Primo de Rivera e Pétain. Publica no *Diário de Notícias* (1932) as entrevistas que realizou a Oliveira Salazar (1889-1970) e que, mais tarde, serão editadas em livro com o nome *Salazar- O Homem e a Sua Obra*, do qual sairão edições em várias línguas. Em 1933 é nomeado director do recém-criado SPN, onde vai pôr em prática a sua “política do espírito.”

Na opinião de Carlos Reis, “ [...] António Ferro foi o homem de que Salazar necessitava para configurar uma imagem de renovação cultural de que o regime carecia, sem alheamento dos valores tidos como tradicionais na cultura portuguesa.”²

Nos anos em que se encontra à frente daquele departamento, António Ferro marca significativamente uma época de desenvolvimento cultural, embora definida dentro dos parâmetros que convinham ao regime e com o tácito consentimento do ditador que, já quando das entrevistas referidas, se mostrou sensível a algumas das opiniões que António Ferro lhe tinha manifestado, como a de que “desde os Médicis a Mussolini, desde Francisco I a Napoleão as artes e as letras foram sempre consideradas como instrumentos indispensáveis à elevação dum povo e ao esplendor de uma época. É que a arte, a literatura e a ciência constituem a grande fachada duma nacionalidade, o que se vê lá de fora...”³ Segundo José

¹ José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, p. 203.

² Carlos Reis, *A produção cultural entre a norma e a ruptura*, p. 212.

³ António Ferro, *Salazar, o homem e a sua obra*, p.122.

Augusto França, era assim que Ferro “procurava assegurar a ‘propaganda nacional’ do seu encargo.”⁴

Foram muitas as iniciativas levadas a cabo pelo SPN/SNI durante os anos da sua direcção, das quais destacamos a criação, em 1935, do *Cinema Ambulante*, no mesmo ano, a inauguração da primeira das catorze exposições de Arte Moderna e o começo da atribuição dos prémios de pintura Columbano e Souza-Cardoso, dois dos principais galardões de artes plásticas instituídos pelo SPN/SNI. Em 1940, é fundada a companhia de bailado Verde Gaio e, em 1941, sai o primeiro número da revista *Panorama* que, como vimos no capítulo anterior, teve responsabilidade gráfica de Bernardo Marques até 1950. António Ferro foi ainda presidente da Emissora Nacional (1941) e a ele se deve a criação do Museu de Arte Popular, inaugurado em 1948.

António Ferro, que já tinha sido responsável pela realização da secção de Antecedentes do Movimento de 28 de Maio na Exposição que integrou o 1º Congresso da União Nacional, foi comissário-geral das representações portuguesas nas exposições de Paris (1937) e Nova Iorque e São Francisco (1939) e principal arquitecto da ideia de modernizar a imagem de Portugal no estrangeiro. Em 1940 foi secretário geral da comissão executiva das Comemorações do Duplo Centenário.

Um dos antecedentes do design português na vertente ligada ao projecto de exposições foi o trabalho realizado por um grupo de artistas e decoradores que, em colaboração estreita com António Ferro, de meados dos anos trinta até final da década de quarenta, “modernizaram” muitas das exposições que se realizaram em Portugal, assim como representações portuguesas em exposições internacionais, como as que tiveram lugar em Paris e em Nova Iorque e São Francisco, onde, como sabemos, Portugal

⁴ FRANÇA, *A arte em Portugal...*, p. 205.

esteve presente. Esta necessidade de “modernizar” as representações de Portugal no estrangeiro e o protagonismo dado aos artistas que nelas colaboraram levou a definir, por essa altura “[...] as figuras do pintor-decorador e a do escultor-estatuário; embora menos marcada, a do arquitecto que projectava o edifício efémero passou também a ser uma realidade.”⁵

O grupo de artistas que formava, segundo alguns autores, a “equipa de António Ferro” era constituída por nomes que vinham das artes gráficas, da ilustração e da pintura e apareceu pela primeira vez na Exposição Documentária integrada no 1º Congresso da União Nacional e realizada, em 1934, no Palácio das Exposições situado no Parque Eduardo VII. Nesta exposição, com projecto do arquitecto Paulino Montês (1897-1988), António Ferro foi o responsável pela realização da secção Antecedentes do Movimento de 28 de Maio. Constituíam nessa altura a equipa Fred Kradolfer, José Rocha, Carlos Botelho, Bernardo Marques e Paulo Ferreira, e a ela se vieram a juntar, quando do pavilhão português para a exposição de Paris de 1937, Emmerico Nunes (1888-1968) e Thomás de Mello (Tom).

I.6.2. A representação portuguesa na Exposição Internacional Arte e Técnica na Vida Moderna, Paris, 1937

Em 1936 começa a Guerra Civil de Espanha, que terminaria, com vitória franquista, no começo da 2ª Guerra Mundial, em 1939. Em 1933, já Hitler tinha conquistado o poder na Alemanha. Em 1937, o ano da Exposição, estava no governo, em França, a Frente Popular constituída por republicanos, radicais, socialistas e comunistas.

⁵ Jorge Ramos do Ó, *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” 1933-1949*, p. 167.

É neste contexto que se inaugura a Exposição Internacional Arte e Técnica na Vida Moderna que, na opinião de Bertrand Lemoine “[...] foi antes de tudo uma festa popular de arquitectura.[...]”resultando a sua concepção “[...] da fusão de três proposições feitas nos anos 1929-1932. Depois do sucesso da Exposição das Artes Decorativas de 1925, tratava-se em primeiro lugar de apoiar a produção das profissões de arte [...] favorecer a cooperação das nações [e defender] [...] a ideia de uma exposição ‘Vida operária e campesina [...].’”⁶

O projecto para o pavilhão português teve concurso público, ganho pelo jovem arquitecto Keil do Amaral que venceu, entre outros, o projecto de Raul Lino. O júri do concurso era formado por António Ferro (presidente), pelos arquitectos Paulino Montez, Luís Cristino da Silva, António do Couto, Pardal Monteiro, Adelino Nunes (1903-1948) e Jorge Segurado e pelo escultor Francisco Franco. Para além do projecto vencedor, foram classificados mais dois, ficando em 2º lugar o projecto do arquitecto Veloso Reis Camelo (1899-1985) e, em 3º, o do arquitecto Artur Simões da Fonseca (-1959).

O Sindicato dos Arquitectos, através do seu representante no júri, o arquitecto Pardal Monteiro, pediu “que ficasse bem marcado [na acta] o regozijo do sindicato por, pela primeira vez em Portugal, um concurso de arquitectura ser julgado por uma grande maioria de arquitectos.”⁷

Também Keil do Amaral, na revista *Arquitectos*, diz o seguinte: “Durante a preparação e realização do Pavilhão de Portugal na Exposição de Paris de 1937 foi-nos dado observar dois casos que, por constituírem excelentes exemplos, se deviam repetir: o primeiro foi o facto, invulgar no nosso País, de se ter recorrido a um júri de arquitectos para se classificarem os ante-projectos do concurso; o segundo foi o resultado

⁶ Bertrand Lemoine, 1937. *Le choc des nations*, pp. 64-65.

⁷ Foi escolhido o projecto para o pavilhão de Portugal na Exposição de Paris, em 1937.

obtido com uma estreita colaboração entre arquitecto e decoradores, colaboração leal e efectiva que o respeito pelas suas respectivas profissões tornou possível." Diz ainda Keil do Amaral: " Duma obra da qual, dentro em pouco, após a demolição, não restarão mais do que recordações, achámos acertado assinalar aqui estes dois factos que, a nosso ver, mais merecem ser conhecidos e meditados e que maior utilidade nos podem trazer em futuros trabalhos." ⁸

De notar que, já em 1936, numa entrevista ao *Diário de Lisboa*, o arquitecto tinha feito referência a um dos intervenientes nos arranjos interiores do pavilhão de Paris, José Rocha: "Não se esqueça de falar em José Rocha, admirável decorador e sincero amigo que, com sincero entusiasmo muito me ajudou no meu trabalho." ⁹

No mesmo número da revista diz o autor do projecto que " a decoração interior participa do mesmo espirito de simplicidade que orientou toda a obra, e a parte propriamente da exposição ocupa oito salas com conjuntos de gráficos, fotomontagens, painéis, etc., de uma tal clareza e interesse artistico que têm entusiasmado os mais conhecidos criticos estrangeiros da especialidade. São obra dos decoradores Fred Kradolfer, Bernardo Marques, Rocha, Botelho, Tom, Emmerico Nunes e Paulo, com quem colaborámos na melhor e mais inteligente camaradagem." ¹⁰

Enaltecendo o trabalho dos artistas/decoradores e a "estreita colaboração entre arquitecto e decoradores", Keil do Amaral sublinha, já em 1937, a importância fundamental da interdisciplinaridade nas intervenções necessárias para a concepção de uma exposição.

Alguns dos equipamentos do pavilhão de Paris, como, por exemplo, os globos de iluminação que se encontravam sobre a escada de acesso ao 1º

⁸ Keil do Amaral, O pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris, p. 23.

⁹ Keil do Amaral, Entrevista.

¹⁰ AMARAL, O pavilhão de Portugal na..., p.23.

piso e numa das salas, bem como o mobiliário em tubo de ferro, estão próximos de alguns dos objectos projectados na Bauhaus na primeira fase de Dessau. Também as cadeiras da esplanada do mesmo pavilhão se aproximam do mobiliário escandinavo dessa época, nomeadamente de Alvar Aalto. Em nossa opinião, trata-se de equipamento desenhado por Keil do Amaral dado que, anos mais tarde, vamos encontrar nas lojas que projecta, principalmente para a baixa pombalina, elementos dentro do mesmo espírito, tal como observamos essa mesma linguagem, esse mesmo desenho, na Sala do Futuro do Pavilhão de “Lisboa”, na Exposição do Mundo Português. Consideramos, no entanto, que, no pavilhão de Paris, Keil do Amaral tinha um desenho mais depurado do que o que realizou nos projectos que concebeu para estabelecimentos comerciais na década de 50.

Para além dos artistas/decoradores, colaboraram ainda no Pavilhão os pintores Abel Manta, António Soares, Camarinha, Dordio Gomes, Eduardo Malta (1900-1967), Estrela Faria (1910-1976), Smith (1881-1961), Jorge Barradas, Júlio Santos (1906-1969), Lino António e Maria Keil que realizaram frescos e painéis alegóricos. Comparticiparam também com trabalhos seus os escultores Barata Feio (1889-), Canto da Maia, António Costa, Francisco Franco e Ruy Gameiro.

Malgrado as condicionantes do concurso, do ponto de vista do projecto do edifício, como do seu tratamento interior, o pavilhão de Paris representa uma evolução, ou mesmo um corte com o que até aí se vinha fazendo nas representações portuguesas no estrangeiro, nomeadamente na Exposição Internacional do Rio de Janeiro (1922), com projecto de Carlos Ramos, Luís Alexandre Cunha e Cottinelli Telmo (Pavilhão da Industria) e Carlos e Guilherme Rebelo de Andrade (Pavilhão de Honra), no pavilhão da exposição Ibero-Americana de Sevilha (1929), com projecto de Carlos e

Guilherme Rebelo de Andrade ou no da Exposição Colonial Internacional de Paris (1931), com projecto de Raul Lino.

Keil do Amaral tem consciência das limitações do seu projecto, afirmando que “[...]convém não esquecer que ele foi preferido num concurso público cujo programa exigia ‘um edifício moderno mas português, e que fosse como um grande cartaz de Portugal sobre o Sena’. Embora se tenha reduzido ao mínimo essas sujeições, o projecto foi feito, apesar-de-tudo, para responder às bases do concurso, e daí um certo número de elementos e umas formas que, noutras condições, com mais liberdade de acção, não se teriam empregado.”¹¹

A monografia *Portugal-Exposition Internationale de Paris 1937* descreve o pavilhão “ [...] construído na margem direita do Sena [...]” como sendo “[...] uma construção de três pavimentos concebida em estilo moderno, mas sugerindo, todavia, as tradições da arquitectura portuguesa.” Do ponto de vista das fachadas, e no que respeita à decoração, diz-nos esta monografia serem “as fachadas principais [...] ornamentadas de baixos-relevos que representam alguns navegadores e descobridores da civilização portuguesa dos séculos XV e XVI [...]”, sendo do lado do Sena a decoração feita com “[...] o escudo nacional, de grandes dimensões [e] do lado da avenida de Tóquio, a cruz de Cristo, símbolo da epopeia marítima portuguesa.”¹²

O pavilhão estava organizado em nove secções: O Estado; Realizações; Trabalhos; Ultramar; Artesanato; Pesquisas; Riquezas; Turismo; Sala de Honra. Era significativa a ausência de um sector dedicado à temática da Exposição.

¹¹ *Idem*, p. 21.

¹² Cf. Descrição extraída da monografia “Portugal – Exposition Internationale de Paris 1937”, do Comissariado da Exposição, p. 27.

A justificação para a ausência de uma indústria na representação portuguesa (indústria que Portugal não possuía) numa exposição que tinha por tema Arte e Técnica na Vida Moderna levou António Ferro a “prodígios” de imaginação, ao dizer, por exemplo, no seu discurso de inauguração do pavilhão: “para nós, as mais belas máquinas, são ainda as máquinas de Deus: os homens.” E, ainda no mesmo discurso, interrogava-se se “[...]a arte de bem governar um povo não se enquadra[ria] no programa vasto, infinito, desta exposição?” Ou se “um estado novo, harmonioso no seu equilíbrio e nas suas proporções não ser[ia] uma obra de arte contemporânea...?” E “Por outro lado a ciência financeira de Salazar [...] não [valeria] como um exemplo definitivo de técnica moderna?”¹³

Núcleo importante do pavilhão português, a secção de Artesanato funcionou como elemento marcante de afirmação da política de Salazar junto da comunidade internacional representada na Exposição. Esta opção foi posteriormente contestada por personalidades ligadas ao regime que defendiam o desenvolvimento industrial, dos quais destacamos o engenheiro Ferreira Dias.¹⁴

I.6.3. A representação portuguesa na Exposição Internacional de Nova Iorque e São Francisco, 1939

A Exposição de Nova Iorque, apesar de inaugurada no ano do início da 2ª Guerra Mundial, teve um tema optimista: Construir o Mundo de Amanhã. Nela os designers, responsáveis em grande parte pela

¹³ António Ferro, Discurso de inauguração do pavilhão de Portugal.

¹⁴ José Nascimento Ferreira Dias Júnior (1900-1966), licenciado em engenharia electrotécnica e mecânica pelo IST, inicia a sua carreira profissional na CUF em 1925 e a actividade docente em 1928 no IST. Entra pela primeira vez para o Governo em 1940 onde exerce as funções de Subsecretário de Estado do Comércio e da Indústria, lugar que ocupa até 1944. Volta ao ensino e ao IST em 1945 e, neste ano, edita o seu livro *Linha de rumo: notas da economia portuguesa*. Novamente membro do Governo em 1958, exercendo a pasta de Ministro da Economia, lugar donde sai em 1962.

recuperação económica dos Estados Unidos, tiveram, como vimos anteriormente, grande protagonismo.

Os pavilhões portugueses para as exposições de Nova Iorque e São Francisco fizeram-se sem concurso público, tendo António Ferro escolhido para os realizar o arquitecto Jorge Segurado que, aliás, já tinha sido seu delegado no pavilhão da exposição de Paris.

Jorge Segurado foi o autor do projecto do edifício para a Casa da Moeda (1935-1937) que, na opinião de Nuno Portas, “[...] é, com efeito, uma grande obra da nossa arquitectura contemporânea[...] representando [...] um momento de mudança e de busca de renovação, com referências a outros quadrantes culturais – à Holanda?, a Asplund ou Aalto? – que não terão seguimento, nem para Segurado, nem para a maioria dos seus colegas de geração.”¹⁵ Aalto, autor do pavilhão da Finlândia, que Jorge Segurado ignora quando, na revista *Arquitectos*, se refere aos pavilhões da Exposição de Paris,¹⁶ e que, como vimos, Bruno Zevi refere na sua *História da arquitectura moderna*. Ignora também o pavilhão desenhado por José Luis Sert, onde a Espanha republicana expunha o quadro *Guernica* (1937) em que Picasso exprime o seu ódio “[...] a toda a casta que submergiu a Espanha num oceano de dor e de ódio.”¹⁷

Coube, portanto, a Jorge Segurado “[...] a ingrata tarefa de reinstaurar uma linguagem com roupagens nacionais, no pressuposto de que esta

¹⁵ Nuno Portas, *A evolução da arquitectura moderna em Portugal*, pp. 717-718.

¹⁶ Segurado diz que “a exposição Internacional de Paris em 1937, foi, como outras anteriores, muito principalmente, um grande campo experimental e sem dúvida também a mais recente lição europeia nesta matéria.” Destacando os pavilhões da Polónia, Suíça, Holanda, Austria, Dinamarca e Portugal que, na sua opinião, “[...] foram os únicos países que se apresentaram com unidade inteira, certa, justa e bela.” De referir, também, o seu desconhecimento quanto à origem das exposições universais ao dizer, “não [saber] ao certo qual foi o país, nem qual o primeiro homem que se lembrou de organizar e erguer uma exposição universal. [julgando] porém, que a primeira digna deste título se realizou em Paris, no crepúsculo do século XIX, e que portanto a ideia foi germinada num cérebro francês. Ou teria sido a primeira nos Estado Unidos?”. IN *Comentários e considerações*, pp. 308 e 302.

¹⁷ Pablo Picasso, cit. por Antonio Deltoro, in *Guernica, Legado Picasso*, p. 10,

poderia resolver a intencionalidade de um programa, por sua vez reinstaurador de valores nacionalistas.”¹⁸

Como em Paris, mais uma vez se torneava o problema da temática da exposição, “o mundo de amanhã”, temática que, para Salazar, representava “o regresso à simplicidade da vida, à pureza dos costumes, à doçura dos sentimentos,” tal como para António Ferro que, quando do discurso que fez na cerimónia de lançamento da primeira pedra do pavilhão português, se interrogava: “Qual é a nossa mensagem? Qual o retrato que vamos oferecer?” E afirmava: “[...] se o nosso modesto programa cumprido, se consegu[íssemos] dizer o que pretend[íamos] , os Estados Unidos ficar[iam] sabendo que existe um país na Europa onde a vida é simples mas suave, onde a verdade é a lei do homem, onde certos lares são presépios, onde a terra chega a parecer, em certas manhãs diáfanas, um arrabalde do céu, onde não há febres nem ambições doentias.”¹⁹

Esta era uma das lições que António Ferro queria que se tirasse do pavilhão; a outra consistia “[...] na revelação do nosso presente, consequência do nosso passado, garantia do nosso futuro.”

Já em Junho de 1938, em nota enviada aos jornais, o SPN dizia que “o Mundo de amanhã, visionado na nossa representação, longe de ser a apoteose da máquina, será, pois, a glorificação da vida simples e pura, baseada no Estado Corporativo e nos seus esteios fundamentais: o espírito cristão, o amor da Pátria e do trabalho, a construção da família e o respeito do próximo e de si próprio.” Acrescentava a nota do SPN que a “tese” que Portugal levava a Nova Iorque era a de que “[...] o futuro ter[ia] como

¹⁸ Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, p.87.

¹⁹ Exposição de Nova Iorque, discurso pronunciado por António Ferro por ocasião do lançamento da primeira pedra do pavilhão português.

alicerces naturais o culto do passado, das tradições, e a manutenção das realizações e reivindicações do momento presente.”²⁰

Em Paris, a perfeita coesão entre o arquitecto e o conjunto de decoradores contribuiu para um resultado final que se traduziu pela aproximação possível a uma modernidade que até aí tinha andado arredada das representações portuguesas no estrangeiro.

Em Nova Iorque isso não aconteceu, porque as premissas eram outras: não estávamos na Europa e a razão fundamental para a nossa representação se concretizar foi o facto de, segundo António Ferro, terem feito ver a Salazar que viviam trezentos mil portugueses nos Estados Unidos e que era preciso “conquistar [essa] colónia portuguesa”. Daí a necessidade de se optar por um pavilhão que recorresse de novo à exaltação de determinados valores arquitectónicos do passado nacionalista.

Assim, o pavilhão aproximou-se da arquitectura que iria enformar a Exposição do Mundo Português, na qual, aliás, já nessa altura os arquitectos portugueses estavam a trabalhar. Segundo o arquitecto Francisco Silva Dias, ir-se-ia então dar início a um novo período da arquitectura nacional: o “Português Suave”.²¹

A mesma equipa de decoradores que tinha trabalhado com Keil do Amaral em Paris foi aquela que encenou os pavilhões de Nova Iorque e São Francisco e que, embora com menos desenvoltura, conseguiu salvar a modernidade que António Ferro defendia para as exposições realizadas, tanto em Portugal como no estrangeiro. Aliás, o mesmo se iria verificar em 1940, na Exposição do Mundo Português, embora já não sob a “batuta” de António Ferro, à excepção do Centro Regional e do espaço destinado à

²⁰ A participação de Portugal na Exposição Internacional de Nova Iorque.

²¹ Francisco Silva Dias diz ser “já clássico dividir os anos que vão do início do século ao 25 de Abril “[...] nos seguintes períodos: período pré-modernista: do fim do século passado para os últimos anos da monarquia [...]; período modernista: do Estado Novo à Exposição do Mundo Português; depois da

representação das obras do Estado Novo que foi da sua responsabilidade enquanto director do SPN.

Tal como Keil do Amaral tinha feito em Paris, também em Nova Iorque e São Francisco Jorge Segurado exaltou o trabalho dos decoradores, escrevendo na revista *Arquitectos* que “mais uma vez a notável ‘equipa’ de decoradores obteve um verdadeiro êxito no recheio e decoração do Pavilhão de Portugal, no seu espaço coberto e no ‘stand’ de San Francisco. Na verdade, sem paixão, nem exagero patriótico, devo afirmar aqui bem claramente que o grupo de artistas que *trabalham como um só homem* – na melhor camaradagem com o arquitecto – constitui um caso especial em qualquer parte do mundo.”²²

Exposição: “O Português Suave e o 1º Congresso.” In. Cassiano Branco e a sua época. Entre o modernismo e o “Português suave”, p.46.

²² Jorge Segurado, Comentários e considerações, p. 312.

II. OS ANOS QUARENTA

II.1. Enquadramento Histórico

II.1.1. Epítome

Quando se inicia a década de quarenta, já a 2ª Guerra Mundial havia começado, prolongando-se até 1945¹ e provocando cerca de 55 a 60 milhões de mortes. Na Conferência de Ialta, realizada de 4 a 11 de Janeiro de 1945, “para coordenar as operações finais da guerra e examinar uma série de problemas do pós-guerra”², Churchill, Estaline e Roosevelt comprometem-se a criar a Organização das Nações Unidas (ONU) que vem a ser formada em 26 de Junho do mesmo ano, com a assinatura formal da Carta das Nações Unidas.³ Não menos importante do ponto de vista político foi a criação, pelos EUA, em 16 de Abril de 1948, do Plano Marshall, com o intuito de garantir a reconstrução da Europa destruída em consequência da Guerra e, ao mesmo tempo, visando constituir um escudo envolvente que impedisse a instauração de regimes comunistas na Europa e, assim, garantisse a hegemonia económica e política dos EUA sobre este continente.

Os esforços de guerra levaram o desenvolvimento tecnológico a níveis que, até aí, nunca tinham sido atingidos. “Na história dos povos as guerras sempre constituíram o melhor banco de ensaios para medir os avanços tecnológicos de uns e de outros.”⁴ Trágico banco de ensaios onde são aplicados, testados e

¹ A Guerra começou com a invasão da Polónia em 1 de Setembro de 1939 e terminou com a capitulação do exército alemão em 8 de Maio de 1945.

² A. Z. Manfred, *História do Mundo*, p. 254.

³ *Idem, ibidem*.

⁴ Raymond Guidot, *Histoire du design 1940-2000*, p. 43.

desenvolvidos os materiais, dos quais as gerações seguintes vão beneficiar quando estes passam a ser aplicados nas indústrias de paz.

Na verdade, muitas das descobertas que tiveram grande desenvolvimento durante a 2ª Guerra já se tinham efectuado antes desta começar e algumas já estavam mesmo em produção industrial. Estão neste caso a borracha sintética, produzida pelos alemães antes de 1936 e pelos americanos desde 1937 e a poliamida, da qual o nylon é um exemplo, que foi produzido industrialmente a partir de 1938, tendo tido em tempo de guerra papel importante nomeadamente na confecção de pára-quadras.

A década de quarenta, que na sua primeira metade se caracterizou pelo avolumar da Guerra e pelo seu termo, é pautada, na segunda metade, pelo início do processo de reconstrução que se vai estender e aumentar por toda a década de cinquenta. Nesta reconstrução, vai ter papel importante a arquitectura, o urbanismo e, também, o design. Podemos sintetizar este período citando a conhecida frase do arquitecto Ernesto Roger (1909-1969) que proclamava a necessidade de se pensar de novo “da colher à cidade”.

Em Portugal, o final da Guerra trouxe esperanças infundadas numa mudança de regime, que não aconteceu. No entanto, a luta política intensifica-se e, em 1946, é formado o Movimento de Unidade Democrática (MUD) que aprova as condições mínimas para a oposição poder concorrer às eleições desse ano.

II.1.2. Enquadramento

A década de quarenta que, no seu início, assiste à agudização da 2ª Guerra Mundial, começa em Portugal com a inauguração da Exposição do Mundo Português que, na opinião de José-Augusto França, foi “admiravelmente agenciada no palco magnífico de Belém, com os Jerónimos como pano de fundo, e os seus pavilhões onde o modernismo

estilizava dados culturais do passado, [constituindo] dentro do rumo ideológico traçado um ponto de chegada e não de partida.⁵

No campo das artes, a atitude oficial era pautada pela política do SPN, dirigido por António Ferro. Os anos quarenta são, do ponto de vista cultural, dominados pela ideologia do Estado Novo. Para Carlos Reis “[...] no domínio da cultura o salazarismo terá despendido mais energia a vigiar e proibir do que propriamente a estimular uma criação identificada com os seus valores fundamentais” referindo, contudo, “numa perspectiva de análise bastante genérica”, três marcos: “a criação e o funcionamento do Secretariado de Propaganda Nacional, a Exposição do Mundo Português e a actividade de António Ferro.”⁶ Este, como dissemos, pautava, no campo das artes, a cultura oficial, sendo, ainda na opinião de Carlos Reis, “[...] o homem de que Salazar necessitava para configurar uma imagem de renovação cultural de que o regime carecia, sem alheamento dos valores tidos como tradicionais na cultura portuguesa.”⁷

A cultura, no entanto, não tinha só um sinal e se, por um lado, o SPN de António Ferro tentava “vestir à moda” as artes oficiais, por outro, principalmente na 2ª metade da década, com o termo da Grande Guerra e na euforia da vitória aliada, a oposição ao regime fazia-se não só com a acção política, mas também com o aparecimento em diferentes áreas da cultura, nomeadamente na literatura, nas artes plásticas e na arquitectura, de movimentos que se opunham ao pensamento oficial. José Ernesto de Sousa, num artigo a propósito da exposição Os Anos 40 na Arte Portuguesa, realizada na FCG em 1982, afirma: “Em 40 e 50 deram-se

⁵ José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, p. 225.

⁶ Carlos Reis, *A produção cultural entre a norma e a ruptura*, p. 211.

⁷ *Idem*, p.212.

transformações e a passagem de um estado de oclusão e demissão para uma grande pujança, um movimento de inquirição cultural.”⁸

No campo das artes plásticas e da literatura, o movimento neo-realista foi resultante duma atmosfera que se fazia sentir na época e na qual os artistas e os escritores se manifestavam. O MUD organizou, a partir de 1946, as chamadas Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP), ao todo dez, tendo a última tido lugar no ano de 1956. Na segunda, realizada em 1947, a polícia, com a presença de Augusto Cancela de Abreu, então ministro do Interior, apreende sem critério, seis dos quadros expostos, dos artistas Júlio Pomar (1926), Arco, Avelino Cunhal, Maria Keil, Nuno Tavares e Manuel Ribeiro de Pavia (1907-1957), por os considerar subversivos e, na terceira, realizada no ano seguinte, as exposições ficaram sujeitas a censura prévia.

Dada a amplitude organizativa das exposições, a arquitectura esteve representada desde a primeira e, entre os expositores, vamos encontrar alguns arquitectos modernos, como Celestino Castro (1920), Conceição Silva (1922-1982), Keil do Amaral, Filipe de Figueiredo (1913-1989) e Raul Chorão Ramalho (1914-2001), entre outros. No respectivo catálogo, podemos ler que “[...] as artes voltaram a aproximar-se, a perder alguma coisa do seu exclusivismo, a viver de certo modo em função umas das outras, como expressões diferentes mas solidárias de um Homem que tem estado separado, incompleto, despedaçado e busca agora ansiosamente o caminho da sua integração. Como se descobrisse de novo o valor da cooperação e da unidade. E o abismo que parecia erguer-se entre o pintor abstracto e o pintor de cartazes, entre o escultor e o arquitecto, entre o fotógrafo e o aquarelista desaparece aos poucos ante as necessidades da vida.”⁹

⁸ José Ernesto de Sousa, O que a exposição esqueceu, p. 24-R.

⁹ Exposição Geral de Artes Plásticas, 1, 1946, s.p..

Nas artes plásticas, outros movimentos apareceram no imediato pós-guerra, como o surrealismo em 1947 e, no Porto, o abstraccionismo geométrico, num quadro do pintor e arquitecto Fernando Lanhas (1923), realizado em 1945. Os surrealistas empenhados, tal como os neo-realistas, na luta antifascista declaravam, no entanto “[...] a necessidade de juntar à acção o sonho, o humor e os dados do acaso.”¹⁰

Os artistas de vanguarda desde período “[...] deram ao seu público a consciência do tempo que se [vivia].” Mostrando “[...] que a arte pode ser ilustração do momento histórico, pode ser mais do que ilustração pode ser outra coisa muito diferente, sem deixar por isso de contar para o seu momento histórico, bem pelo contrário.”¹¹

Ainda nos anos quarenta, tiveram lugar importantes iniciativas protagonizadas por arquitectos: em Lisboa, funda-se, em 1946, o ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica) dinamizado pelo arquitecto Keil do Amaral e onde participam, entre outros, os arquitectos Conceição Silva, Manuel Tainha, Chorão Ramalho e Teotónio Pereira (1922); no Porto, em 1947, cria-se a ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos) onde vamos encontrar os arquitectos Fernando Távora (1923), Lixa Filgueiras (1922) e Viana de Lima (1913-1992). Um ano depois, teve lugar o 1º Congresso de Arquitectura Portuguesa, no qual estas duas organizações tiveram papel de grande relevo e “onde os profissionais tomaram consciência da sua importância na sociedade e da parcela de poder que podiam usar para influenciar as decisões no sentido de se abrir caminho para novos rumos.”¹²

¹⁰ Rui Mário Gonçalves, De 1945 à actualidade, p. 25.

¹¹ *Idem*, p.28.

¹² Nuno Teotónio Pereira, *Escritos*, p.255.

Dinamizado, como dissemos, pelo arquitecto Keil do Amaral, o ICAT adquire a “decadente revista *Arquitectura* para a transformar num instrumento de divulgação do que de novo se produzia”¹³. Publica obras de importantes arquitectos ligados ao Movimento Moderno, entre os quais Breuer, Gropius, Le Corbusier (1887-1965) e Aalto, também figuras muito significativas na história do design. Não era, no entanto, essa a área do seu trabalho que interessava na altura à revista. Iria decorrer mais de uma década até os problemas do design serem aqui abordados e também na *Binário* (que aparece em 1958, com os dez primeiros números dirigidos pelo arquitecto Manuel Tainha), em secções orientadas, respectivamente por João Leal e João Constantino. A revista tratava, no entanto, de outros assuntos para além da arquitectura, dedicando espaço às artes plásticas onde eram divulgadas obras de artistas neo-realistas em artigos da responsabilidade de Júlio Pomar, Lima de Freitas (1927) ou Mário Dionísio.

A ODAM era formada por 40 arquitectos não só da geração a que pertencia Keil do Amaral, mas também da seguinte, a dos que nasceram por volta dos anos 20. Este grupo, ao contrário do de Lisboa, “assumia-se claramente ao lado da arquitectura moderna como inequivocamente assinalava a sua sigla e se viria a traduzir na sua curta mas importante acção, apostada na discussão formal e ideológica da adopção dos cânones do Movimento Moderno.”¹⁴

Em outras áreas da cultura, registe-se ainda o aparecimento, em Coimbra (1942), da revista *Vértice*, que tem como colaboradores, entre outros, os escritores Fernando Namora, Joaquim Namorado e Carlos de

¹³ Ana Tostões, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, p. 24.

¹⁴ *Idem*, p. 30.

Oliveira. Revista de divulgação cultural, a *Vértice* inseria em todos os seus números significativa prosa e importante crítica literária e, embora o espaço dedicado às artes visuais fosse menor do que o dedicado a outras áreas da cultura, não deixou de ser relevante o que publicou na década de quarenta e nas seguintes.

Se bem que com início em décadas anteriores, outras publicações tiveram papel importante na de quarenta: a *Seara Nova*, cujo primeiro número aparece em 1921, e que, resistindo e sobrevivendo ao salazarismo, é uma das principais revistas culturais que se publicam em Portugal; *O Diabo* (1934-1940) que, embora termine a sua publicação com a entrada da década, não deixa de ser importante para ela, na medida em que nele se defende o movimento neo-realista que, como vimos, teve papel significativo na oposição ao regime; o *Sol Nascente* (1937-1945), quinzenário de ciência, arte e crítica, que surge no Porto em Janeiro de 1937.

E se neste trabalho se lhes faz referência é porque “[...] nelas se enuncia um discurso cultural e ideológico que, pode dizer-se, constitui uma alternativa possível ao salazarismo. Ao mesmo tempo, é sobretudo nelas que se vislumbram movimentos de transformação e abertura a correntes estéticas e de pensamento cuja penetração no nosso meio se operou com as dificuldades que se adivinham num meio cultural muito vigiado.”¹⁵

Em 1949, na campanha eleitoral para a Presidência da República, o candidato da oposição, General Norton de Matos (1867-1955), reúne à sua volta muitos intelectuais e artistas, que assim se assumem contra Salazar. Aliás, muitos deles tinham sido assiduamente divulgados nas exposições do SPN de António Ferro.

De um ponto de vista económico, já nos anos quarenta se faz sentir em Portugal, conquanto lentamente, uma certa estimulação do sector

¹⁵ REIS, A produção cultural entre a..., p.222.

secundário, que se vem a acelerar a partir da década de 50. Segundo Joel Serrão, sendo Portugal “exportador tradicional de vinho, cortiça, conservas de peixe e frutos, os têxteis iriam constituir a partir da década de 1950 a principal inovação [...]”¹⁶. A partir do termo da Guerra, deve-se à indústria transformadora a que “[...] se pode juntar a produção de electricidade e a construção civil, a [marcação] do ritmo de crescimento”,¹⁷ como se verificará nas décadas de cinquenta e de sessenta.

16 Joel Serrão, Os anos 40. Condicionalismos gerais. Um testemunho. Uma aproximação, p. 26.

17 José Maria Brandão de Brito, Da ditadura financeira ao difícil tempo da industrialização, p. 162.

II.2. O erudito e o popular: a Exposição do Mundo Português e algumas das suas nefastas consequências

“E da noite para o dia surge, ali em Belém, esse lugar fátuo e feérico que foi a Exposição do Mundo Português. Lugar onde sob forma de metáforas de tijolo a meia vez, estafe e muita tinta irá ser apresentado ao povo português a versão oficial da sua história.”

(Manuel Tainha, 1994)

A Exposição Histórica do Mundo Português foi o acontecimento que, integrado nas Comemorações do Duplo Centenário da Fundação de Portugal e da Restauração da Independência realizadas de 2 de Junho a 2 de Dezembro de 1940, deu início entre nós à década de quarenta, tendo sido anunciado ao país por Salazar em nota oficiosa de 27 de Março de 1938. Logo em Abril, é nomeada a comissão encarregada de a organizar, dela saindo uma comissão executiva da qual será presidente Júlio Dantas e que António Ferro irá também integrar. Meses mais tarde, é nomeado comissário geral da Exposição o jornalista Augusto de Castro (1883-1971) que irá ter como comissário adjunto o engenheiro Sá e Melo e como colaboradores Cottinelli Telmo (arquitecto-chefe), Gustavo Matos Sequeira, o pintor e cenógrafo Leitão de Barros (1836-1967) e o engenheiro agrónomo Gomes de Amorim que virá a ser responsável pelos espaços verdes da Exposição.

Em Junho de 1938, António Ferro publicava no *Diário de Notícias* a sua *Carta aberta aos portugueses*, em que os exortava à participação porque “[...] urg[ia] mobilizar todas as forças materiais e espirituais da Nação!” Interrogava-se ainda sobre a forma “como pod[iam] e dev[iam],

então, colaborar, praticamente, nas festas de 1940 os portugueses que não [fossem] chamados à sua realização objectiva.”¹

Para António Ferro a resposta era fácil: “Os industriais, por exemplo, empregarão os seus esforços em modernizar as suas indústrias, em melhorar e renovar as suas fábricas, em diminuir a cobiça do made in London ou do fabriqué à Paris.”² Como se a modernização e a renovação das fábricas, na sua perspectiva, dependessem essencialmente dos industriais. Dizia ainda que “os comerciantes, por sua vez, chamando os artistas a colaborar com eles, dever[iam] encenar graciosamente a produção nacional, transformando as suas montras nos pequenos palcos da cidade...”³

A resposta poderia ser fácil, mas era com certeza contraditória em relação às afirmações que, como vimos,⁴ o mesmo António Ferro produziu no discurso que realizou por altura da inauguração do pavilhão português na Exposição de Paris. Também era contraditória relativamente ao que afirmou quando nos fizemos representar na Exposição de Nova Iorque, ao dizer que “[...] o Mundo de amanhã visionado na nossa representação, longe de ser a apoteose da máquina, ser[ia], pois, a glorificação da vida simples e pura, baseada no Estado Corporativo e nos seus esteios fundamentais”.⁵

Com a finalidade de assinalar dois momentos fundamentais da nossa história – a fundação de Portugal e a restauração da independência –, as comemorações centenárias de 1940 eram para António Ferro, em 1938, bem mais do que isso: “Para além dessas datas, iluminado pelo seu fulgor, o panorama que se descobre atinge a nossa época, alcança os nossos dias,

¹ António Ferro, Carta aberta aos portugueses de 1940.

² *Idem, ibidem.*

³ *Idem, ibidem.*

⁴ Cf. Capítulo I.6. 3., p. 72.

⁵ A participação de Portugal na Exposição Internacional de Nova Iorque.

1140 (1139 foi o seu prólogo...) explica 1640, como 1640 prepara 1940. São três anos sagrados da nossa história, o ano do nascimento, o ano do renascimento e o ano apoteótico do ressurgimento!"⁶

Era este "ressurgimento" que de facto Salazar queria comemorar e foi esse o sentido que António Ferro pôs na sua *Carta aberta*, dizendo que o que se ia festejar "[...] não [era], portanto, apenas o Portugal de ontem, mas o de hoje, não apenas o Portugal de D. Afonso Henriques e de D. João IV, mas [fundamentalmente] o Portugal de Carmona [1851-1951] e Salazar."⁷ Era, no fundo, fazer a "história" ao serviço das suas próprias convicções e imbui-la de futuro nas suas próprias mãos.

Augusto de Castro, na Revista dos Centenários, diz que "' uma Exposição do Mundo Português' – quer dizer uma Exposição de História de Portugal – não poderia afastar-se da visão do Tejo, nossa estrada universal, caminho histórico da nossa imortalidade, centro geográfico da nossa civilização latina e atlântica." No mesmo artigo, seguindo o pensamento de Salazar, o autor afirma dever ser a exposição "[...]uma síntese da civilização portuguesa e da sua projecção universal. Mas uma civilização oito vezes secular, como a nossa, não é apenas constituída pela acção dos seus heróis, pela sua expansão geográfica e pelas suas conquistas: é também obra dos seus Santos e dos seus Poetas" e "[...]narrada em imagens [...] deve ter, pois, a sua expressão heróica que é certamente a principal e fundamental – mas não pode prescindir das expressões lírica e mística que são características do génio português."⁸

Trata-se de uma visão redutora da história, toda feita de "Heróis", "Santos", "Poetas" e "narrada em imagens", uma história sem Povo, seu principal protagonista. Heróis, santos e poetas, mas Povo, não! Estranha

⁶ FERRO, Carta aberta?

⁷ *Idem.*

⁸ Augusto de Castro, Declarações, pp. 5-6.

história que desconhece a grande maioria constituída por aqueles que a constroem, ou teria sido Fernão Lopes um almocreve-das-petas quando dizia que “[...] era maravilha de ver que [...] os castelos que os antigos reis [...] não podiam tomar, os povos meúdos, mal armados e sem capitão, com os ventres ao sol, antes de meio dia, os filhavam por força [...]”⁹

Poucas críticas negativas saíram na imprensa, mas uma, de Jorge de Macedo, que apareceu no *O Diabo*, é contundente na análise que faz à história que se conta na Exposição. Diz o autor que “a[s] exposi[ções] [são] um excelente processo didáctico [mas] a exposição histórica tem contudo umas certas dificuldades inerentes aos próprios métodos históricos.” A principal dificuldade está, diz Jorge de Macedo, “[...] em que ao mesmo tempo que num quadro qualquer evocativo se deve conservar a cor do tempo, o sabor do ambiente com o máximo rigor do nosso conhecimento, temos de o tornar compreensível para os homens de hoje.” Para o autor, na Exposição do Mundo Português, “a solução que se encontrou é, na maioria das vezes, simplista: julga-se evocar mascarando uns tantos bonecos com os trajes do tempo.”

Em relação a uma das reconstituições a que alude, diz o seguinte: “o dislate chegou a século e meio: no quadro evocativo da fundação da Universidade, todos os alunos têm livros de um tamanho razoavelmente pequeno. Se nos lembrarmos que os livros eram caríssimos e enormes a maior parte das vezes e que nas Universidades medievais só o lente é que levava o livro (ou ele já lá estava) a gravura espanta-nos.”¹⁰

Que história se contava então na Exposição e qual a responsabilidade que tiveram nesse contar, para além da artística, os pintores, escultores e decoradores?

⁹ Fernão Lopes, cit. por C. M. do Seixal, in *Apontamentos sobre... 1383-1385.*, p.1.

¹⁰ Jorge Macedo, *A história na exposição de Belém.*

Do ponto de vista iconográfico, ou não souberam, ou não os deixaram fazer a contextualização que permitiria, como diz Jorge de Macedo, conservar “a cor do tempo, o sabor do ambiente com o máximo rigor do [seu] conhecimento,” tendo de ter, no entanto, a responsabilidade “de tornar compreensível para os homens de hoje” o tempo que se pretendia recriar.

Situada em Belém, a Exposição tinha como grande centro a Praça do Império que se definia entre o Mosteiro dos Jerónimos, o Tejo e dois dos principais pavilhões, perpendiculares ao Mosteiro e em face um do outro, – o pavilhão de Honra e de Lisboa do arquitecto Luis Cristino da Silva e o dos Portugueses no Mundo do arquitecto Cottinelli Telmo. Com um orçamento de trinta e cinco mil contos, muito elevado para a época, a exposição ocupava uma área de 560 mil m² tendo sido visitada por cerca de três milhões de pessoas.

À excepção de Cassiano Branco, participaram, entre outros, todos os arquitectos que constituíam a primeira geração da arquitectura moderna – Cristino da Silva, Pardal Monteiro, Carlos Ramos. Dos artistas decoradores, estiveram presentes todos os que vinham acompanhando António Ferro, alguns deles, como vimos no capítulo anterior, desde 1934, quando da realização da secção Antecedentes do 28 de Maio, integrada na exposição efectivada quando do Primeiro Congresso da União Nacional, da responsabilidade de António Ferro.

O número total dos artistas que erigiram a exposição foi constituído por doze arquitectos, dezanove escultores e quarenta e três pintores e pintores decoradores, sem contar com os milhares de operários que levantaram esta cidade de “ tijolo a meia vez, estafe e muita tinta”, como escreve Manuel Tainha.

Keil do Amaral que, como vimos, tinha ganho em 37 o concurso do pavilhão de Paris teve pouca participação. Destacamos, no entanto, de sua autoria, a Sala do Futuro, situada no pavilhão de Lisboa, que, tanto a nível de organização do espaço como do estudo dos suportes, se situava numa modernidade que em muitos casos a Exposição não possuía. O mesmo se poderá dizer do arranjo do espaço do pavilhão dos Caminhos de Ferro e Portos, projecto de Cottinelli Telmo e dos núcleos da responsabilidade de António Ferro, nos quais os artistas e decoradores que o acompanhavam tiveram maior liberdade para pôr em prática as suas colaborações, o que talvez se deva ao facto de não terem precisado de inventar uma iconografia para falsear a verdade histórica.

A Exposição era constituída por três grandes núcleos: o histórico, o da etnografia metropolitana e o da etnografia colonial. Além disso, havia o pavilhão do único país convidado, o Brasil, com projecto de Raul Lino, pavilhão que passou despercebido porque, como diz Pedro Vieira de Almeida (1933) “ [...] o seu traçado estava bem longe do possível entendimento crítico da arquitectura nacional.”¹¹ Raul Lino projectou o pavilhão, mas o seu interior foi desenhado no Brasil por Roberto Lacombe, tendo estes dois arquitectos realizado, na opinião de Margarida Acciaiuoli, “talvez um dos melhores trabalhos de equipa de toda a Exposição.”¹² Não podemos deixar de referir a presença, na colecção de pintura que o Brasil trouxe à Exposição, o quadro de Cândido Portinari premiado em Nova Iorque, *O Café*, que, gerando alguma polémica, foi importante para os pintores neo-realistas que emergiam nessa altura na cena artística portuguesa.

¹¹ Pedro Vieira de Almeida, *A arquitectura no estado novo, uma leitura crítica*, p.107.

¹² Margarida Acciaiuoli, *Exposições do estado Novo: 1934-1940*, p. 227.

A Exposição¹³ foi o núcleo central das Comemorações Centenárias que, ainda nas palavras de António Ferro, “significavam a alegria e o legítimo orgulho, sem dúvida, de completarmos oito séculos de História e quatro de restauração de uma eterna independência!”.¹⁴

A Exposição do Mundo Português constituiu o princípio do declínio de António Ferro. Tendo conseguido ultrapassar a campanha movida contra ele e contra a arte moderna por artistas que, tanto do ponto de vista estético como político, se encontravam nas posições mais reaccionárias do regime, defendendo a política cultural do nazismo, não conseguiu, contudo, ultrapassar a luta mais “surda mas real” com Duarte Pacheco,¹⁵ a quem Salazar iria confiar uma nova política de obras públicas.

Para José-Augusto França, o “sentido da exposição de 40 com ênfase confessado nos valores decorativos satisfaz-se ali com o brilho desejado e merecido. Mas [...] ali, ao projecto ainda cosmopolita de António Ferro se opõe um projecto imperialista em nova via tradicionalizante, que Duarte Pacheco necessariamente ia encarnando. A vitória deste, no domínio da arquitectura, é uma vitória total que a conjuntura político ideológica impunha.”¹⁶

À cabeça da lista daqueles que contestavam Ferro encontrava-se o coronel e caricaturista António Ressano Garcia, então director da SNBA, que nesta instituição realizou duas conferências, em 19 e 20 de Abril de 1939, onde, entre outras necedades, elogiava a política de Hitler contra a

¹³ A Exposição do Mundo Português teve a duração das *Comemorações dos Centenários* que se realizaram de 23 de Junho a 2 de Dezembro de 1940, tendo tido três milhões de visitantes.

¹⁴ António Ferro, Carta aberta...

¹⁵ Duarte Pacheco (1899-1943), engenheiro electrotécnico, professor do IST em 1925, é nomeado no ano seguinte seu director. Ministro da Instrução Pública em 1928 e ministro das Obras Públicas em 1932, cargo que exerce até 1936. Em 1938 assume a presidência da CML lugar que mais tarde acumula com o de ministro das Obras Pública e Comunicações. Durante o seu mandato como presidente da Câmara e, cumulativamente, como ministro, Duarte Pacheco tem papel importante no desenvolvimento urbanístico de Lisboa, nomeadamente na construção do Estádio Nacional, da auto estrada que vai ligar a cidade a este complexo desportivo e do aeroporto. Morre num desastre de automóvel.

¹⁶ FRANÇA, *A arte em Portugal?* , p. 225.

arte moderna e criticava a seguida por Mussolini que, como sabemos, António Ferro tanto admirava (e que entrevistara). Em defesa de António Ferro veio de imediato António Pedro (1909-1966) que, vendo recusada a possibilidade de resposta no mesmo local em que Ressano Garcia falara, a sede da SNBA, publicou um “[...] folheto de idêntica violência em que [...] denunciava os intuitos políticos do ‘acervo de dislates’ expresso em duas partes ‘desiguais nos insultos por via do susto, iguais na intenção por via da encomenda, semelhante na estupidez por via do autor [...].’”¹⁷ Por outro lado, o jornal *O Diabo* também dedicou várias páginas a depoimentos sobre o assunto, produzidos, entre outros, por Almada Negreiros, António Pedro, Arlindo Vicente (1906-1969), Casais Monteiro (1908-1972), Manuel Mendes (1906-1969), Keil do Amaral, Mário Dionísio, Frederico George e Álvaro Cunhal (1913).¹⁸ Nesse mesmo número insere, na primeira página, um texto de Keil do Amaral com o título *Sobre uma conferência de Ressano Garcia*.¹⁹

A Exposição representou, no entanto, um ponto alto do percurso iniciado por António Ferro em 1933 à frente do SPN/SNI, percurso esse marcado por várias iniciativas, algumas delas ligadas, como sabemos, às participações portuguesas no estrangeiro, nomeadamente com os pavilhões das exposições de Paris e de Nova Iorque e São Francisco.

Por outro lado, foi o último acontecimento de envergadura em que participaram os artistas que rodeavam António Ferro. Essa participação fez-se directamente, nos núcleos da sua responsabilidade, no espaço destinado à representação da obra do Estado Novo²⁰ assim como no Centro Regional (Secção etnográfica metropolitana), que integrava as

¹⁷ *Idem*, p.220.

¹⁸ Cf. *O Diabo*, 29-4-1939.

¹⁹ Keil do Amaral, *Sobre uma conferência de Ressano Garcia*.

²⁰ “[...] um grande Palácio, que constituirá um dos lados monumentais da “Praça do Império”, em frente dos Jerónimos, representará *Portugal -1940*, isto é, a projecção no Presente dos oito séculos de história que a Exposição comemora. Essa realização será confiada à incontestável competência do Secretariado da Propaganda Nacional.” Augusto de Castro, in *Declarações*, p. 9.

Aldeias Portuguesas, com projecto do arquitecto Jorge Segurado e o pavilhão da Vida Popular, projecto dos arquitectos João Simões (1908-1993) e Veloso dos Reis Camelo e, indirectamente, por toda a Exposição na idealização dos interiores dos pavilhões que os arquitectos tinham projectado e a quem competia “[...] a direcção da parte estética dos mesmos[...]”. Cabia aos “[...] Directores Coordenadores dos Pavilhões [...] a organização dos ‘recheios’ dos diferentes pavilhões e secções, de colaboração com os artistas pintores, escultores, etc.”²¹

O projecto dos interiores do pavilhão Vida Popular aproveita da experiência adquirida por António Ferro e pelos artistas e decoradores que o acompanharam em vários eventos que se realizaram a partir de 1935, como as Quinzenas de Portugal em Genebra (1935) e em Londres (1936) e também, nas áreas que ao Centro Regional diziam respeito, as representações portuguesas nas exposições de Paris e de Nova Iorque e São Francisco.

A equipa de pintores e decoradores que trabalhava com António Ferro desde 1934 constituiu, na opinião de Thomaz de Mello, um dos seus membros a partir da exposição de 1937, “[...] a ponta de lança desse monumental projecto que [foi] a Exposição do Mundo Português, realização que em alguns meses [formou] mais profissionais que qualquer escola em anos de teoria.”²²

Opinião rudimentar tinha Thomaz de Mello em relação à Escola e ao Ensino. Para aqueles que colaboraram na Exposição foi sem dúvida importante o contacto com o fazer, mas este não substituíra, nem substituiu a Escola, completa-a. Por outro lado, teria sido interessante que Thomaz de Mello nos tivesse dito a que profissionais se referia.

²¹ Cottinelli Telmo, *Exposição histórica do mundo português*, 257.

²² Thomas de Mello, “Julgo que o que vão ouvir...”, p. 30.

A Exposição do Mundo Português foi um ponto de convergência de muitos arquitectos, artistas plásticos e também decoradores, que encontraram trabalho e experiência com a realização dos projectos para o interior dos pavilhões. Aliás, como sabemos, muitos deles já traziam experiência de outras exposições, mas outros, mais novos, estavam em início de carreira, como foi o caso de Frederico George que, em parceria com o pintor Manuel Lapa, fez pintura decorativa para salas dos pavilhões da Fundação e Conquista e dos Descobrimentos. Foi também o caso de Eduardo Anahory que, com pintura, marcou presença no Centro Regional e que já em 1938 tinha ganho o concurso público para o emblema das comemorações dos centenários, perante um júri de que faziam parte António Ferro, Bernardo Marques, Emmerico Nunes, Luis de Montalvor e Raul Lino.

Os concursos públicos que então se realizaram, para além do que já referimos, foram o do cartaz e o de artigos sobre as comemorações publicados na imprensa portuguesa. No primeiro caso, não foi atribuído o primeiro prémio, mas sim dois segundos, ganhos por Roberto Araújo e pelo grafista francês Felicien Garcia e dois terceiros ganhos por Maria Keil e Keil do Amaral.

No ponto de convergência que consideramos ter sido a Exposição Histórica do Mundo Português, vamos encontrar nomes, como o de Frederico George e Eduardo Anahory, que vão ter, de modos diferentes, papel importante num período que entendemos de passagem de uma actividade pensada em termos de intervenção artística, mesmo que no âmbito das artes decorativas, para outro em que começamos a identificar preocupações de integração no projecto de diferentes áreas disciplinares concorrentes para o seu resultado final.

Para Daciano da Costa é “a partir da Exposição do Mundo Português, [que se ganhou] um certo gosto pelas exposições e é aí que o

chamado decorador começa a resolver problemas de ambientação novos, de carácter efémero, que implicavam a concepção de equipamentos específicos.” Acrescenta ainda Daciano que “é, talvez, com esta experiência (esta transição) em que a decoração se transforma numa disciplina de natureza projectual bem evidente, que se começou a exercitar o Design, revelando aptidões novas em pessoas que trabalhavam em outras áreas.”²³

Se temos como importante a Exposição do Mundo Português no caminho traçado pela actividade do design no campo específico das exposições, não nos parece ter sido nesta exposição, como afirma Daciano da Costa, “que se começou a resolver problemas de ambientação novos.” É importante sublinhar que, embora numa escala menor, esse começar já vem do pavilhão da Exposição de Paris e, em nossa opinião, de maneira mais conseguida.

Para nós, o exercício do design e a “concepção de equipamentos específicos” de que fala Daciano da Costa são mais evidentes no pavilhão de Portugal da Exposição Internacional de Bruxelas de 1958, a primeira de âmbito internacional realizada no pós-guerra, com projecto de arquitectura de Pedro Cid, onde vamos encontrar alguns dos nomes que integraram a “equipa de Ferro”, tais como Fred Kradolfer e Thomaz de Mello, assim como outros que já vinham do Mundo Português, como Frederico George e Eduardo Anahory ²⁴ e alguns novos, como Sebastião Rodrigues, Manuel Rodrigues e Daciano da Costa que vão, a partir daqui, aparecer ligados ao fazer de exposições. Por outro lado, vamos também constatar que, na colaboração dos artistas plásticos, figuram nomes que nunca tinham

²³ Daciano da Costa, Depoimento: design industria e sociedade, p.71.

²⁴ Eduardo Anahory, aliás, já tinha trabalhado no pavilhão português da exposição de Nova Iorque de 1939.

estado ligados a este tipo de acontecimentos, como os de Júlio Resende (1917), Menez, Querubim Lapa (1925) e Jorge Vieira (1922-1998).

Podemos pois considerar que a representação portuguesa na Exposição de Bruxelas constituiu um momento de passagem em que vai aparecer uma nova geração de “decoradores” – ainda assim chamados como se pode ver na revista *Arquitectura*²⁵ – e de artistas plásticos, numa continuidade já próxima da modernidade que o final da 2ª Guerra tinha trazido à Europa e que irá concretizar-se em futuras apresentações em certames nacionais e internacionais.

Embora estejamos aqui focalizados na Exposição do Mundo Português, não podemos deixar de falar do MNAA e da Exposição dos Primitivos Portugueses. Inaugurada no mesmo ano, nas renovadas instalações deste Museu era, como a Exposição do Mundo Português, também ela parte importante das comemorações do Duplo Centenário, mostrando obras da pintura portuguesa de meados do século XV, época do pintor Nuno Gonçalves, a meados do século XVI, final do reinado de D. João III.

A referência explica-se pelo que já foi dito e pelo facto de ter sido esta Exposição a justificação para a concretização do projecto do anexo poente do MNAA, datado de 1930. Explica-se ainda por este Museu ser o exemplo que marca e define, a museologia e a museografia portuguesas de 1911 até meados dos anos sessenta.

Falando, pois, do Museu, a ideia do seu alargamento sempre representou a opção do seu primeiro director, José de Figueiredo²⁶ que, já

²⁵ Cf. Nuno Portas e F. Gomes da Silva, Expo. 58, p. 23.

²⁶ Terminado o curso de Direito pela Universidade de Coimbra, profissão que nunca exerceu, José de Figueiredo (1871-1937) parte para Paris onde permanece durante seis anos, frequentando os cursos livres de Taine e Lefrenestre e visitando grandes e pequenos museus. Pública em 1901 Portugal na Exposição de Paris, onde pela primeira vez aborda o problema dos museus, assumindo uma posição crítica tanto em relação às colecções como ao estado em que se encontravam. Em 1910, quando da

em 1911, encomenda um projecto ao arquitecto Adães Bermudes,²⁷ chegando a obra a começar. São, no entanto, “[...] contraditórias as datas referentes ao início e interrupção dos trabalhos bem como as razões que levaram à sua suspensão.”²⁸ Julga-se que tenham sido iniciados em 1913 e suspensos em 1916.

O projecto do anexo poente é encomendado ao arquitecto Guilherme Rebello de Andrade²⁹ em 1930. Contudo, as obras só iriam começar em 1937, pouco antes da morte de José de Figueiredo, por vontade expressa de Salazar ao decidir que a exposição dos Primitivos Portugueses se realizasse nas novas instalações do MNAA. Salazar incluía entre as obras que deveriam estar prontas quando das Comemorações do Duplo Centenário, as do “[...] anexo do Museu das Janelas Verdes (Arte Antiga) de modo a que [ficasse] em condições de nele se poderem realizar exposições temporárias de arte.”³⁰

É, portanto, por opção de Salazar que a intenção de José de Figueiredo de aumentar o Museu passa a constituir uma das prioridades entre as obras que iriam valorizar as comemorações dos Centenários, o que se vem a concretizar.

“Este projecto, que corresponde às preferências de José de Figueiredo, define a diferença das suas concepções museológicas em

implantação da república, participa, entre outras coisas, na criação dos museus regionais e, no ano seguinte, é nomeado director do MNAA.

²⁷ Adães Bermudes (1864-1947), estudou em Paris, tendo a sua obra assumido uma linguagem “neomanuelina”. Prémio Valmor (1908) com o prédio de gaveto da Av. Almirante Reis com o Largo do Intendente e 1º prémio do monumento ao Marquês de Pombal.

²⁸ Vitor Manaças, *O Museu Nacional de Arte Antiga, uma leitura da sua história, 1911-1962*, p.49.

²⁹ Guilherme Rebello de Andrade (1891-1969) colabora com seu irmão Carlos, também arquitecto, em vários trabalhos, como o da Pavilhão Português da Exposição de Sevilha (1929) e o do restauro do Palácio de Queluz, Prémio Valmor em 1938.

³⁰ António Oliveira Salazar, Na era do engrandecimento.

relação às de João Couto”³¹ que, a partir de 1938 e até 1962, irá dirigir o MNAA.

Sentidos diferentes tiveram as direcções de José de Figueiredo e de João Couto porque diferentes eram as suas concepções museológicas e os contextos em que as puseram em prática. De sentido diferente vão ser também, como veremos no capítulo V.I., as opções de Maria José de Mendonça³² continuadora do trabalho de José de Figueiredo (com quem ainda trabalhou) e de João Couto, entendendo-se aqui continuidade não como um percurso linear mas como um referente necessário.

Assim se definiu, até hoje, a localização do Museu em desacordo com o que pensava João Couto que, na altura, escreveu: “ se este [anexo poente] não se fizesse supunha eu que ainda um dia seria possível mudar o Museu para outro lugar pois o Palácio facilmente se podia adaptar a outro qualquer serviço do Estado.”³³

Foi assim nas Comemorações dos Centenários e assim viria a ser sempre (por razões semelhantes?) nas transformações sucessivas que o Museu sofreu: em 1982, quando da XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura e, em 1994, quando da Lisboa Capital Europeia da Cultura. Sucessivas e onerosas transformações que, sem uma reflexão, não tiveram em conta as posições assumidas, já em 1937, por João

³¹ Licenciado em Direito, tal como José de Figueiredo, e depois em Letras pela Universidade de Coimbra, João Couto (1899-1968) cedo começou a preocupar-se com os problemas dos museus. Interessado pelo que se fazia em museologia na Europa e nos Estados Unidos da América, dois aspectos do seu trabalho foram pontos importantes: a função pedagógica dos museus e a formação de conservadores. Quando é nomeado director do MNAA, João Couto, admirador do trabalho do seu antecessor, não deixa de inovar as funções do museu tornando-o centro dinamizador de experiências que irão influenciar alguns dos museus portugueses desse período.

³² Maria José de Mendonça (1905-1984), licenciada em Ciências Histórico-Filosóficas, pela Faculdade de Letras de Lisboa, estagiou no MNAA a partir de 1933, sendo nomeada conservadora efectiva em 1944. Directora do Museu dos Coches de 1962 a 1967 e do MNAA de 1967 a 1975. De finais de 1956 até Fevereiro de 1961 dirigiu o antigo Serviço de Museu e Belas-Artes da FCG, tendo realizado o primeiro programa museológico do Museu Calouste Gulbenkian.

³³ João Couto, *Justificação do arranjo de um Museu*, p. 13.

Couto, nem as manifestadas, quando desses dois eventos, por técnicos do Museu ligados à museologia.

Embora inaugurado em 15 de Junho de 1948, sete anos depois do fecho da Exposição do Mundo Português, tem também aqui cabimento falarmos do Museu de Arte Popular. Por um lado, porque está localizado, desde a sua inauguração, num pavilhão dessa exposição - Vida Popular - e, por outro, porque o seu agenciamento não só reflecte muito do que foi feito nesse pavilhão, como o caminho percorrido por Ferro e por aqueles que, a partir de 1934, concretizaram todas as iniciativas importantes do SPN/SNI.

Do ponto de vista programático, o antecedente mais significativo foi a exposição de Arte Popular realizada em 1936 pelo SPN, que em parte já tinha sido apresentada, em 1935, na Quinzena de Portugal em Genebra. O etnógrafo Luis Chaves, comissário da Exposição “convidava o viajante a ‘mergulhar na alma portuguesa’, através de perto de oitocentas peças de ‘evidente essência decorativa.’”³⁴

Portanto, a ideia de um museu que representasse a arte e a vida do povo português já não era de 1948, reflectindo uma arte popular que influenciou a “política do espírito” em campos diversificados, desde o Grupo de Bailados Verde Gaio (1940) às Campanhas de Bom Gosto e ao cinema.

O filme *Ala-Ariba* (1942) de Leitão de Barros exprime bem esta ideia que, no dizer de António Ferro, “[...]procurava corresponder a duas preocupações fundamentais do secretariado que dirigia: a pesquisa etnográfica e a resenha folclórica; [acentuando] que o filme se integrava num plano de actuação que teria tido, na sua opinião, os pontos mais altos na Quinzena de Pintura de Genève, em 35, no concurso das ‘Aldeias mais

³⁴FRANÇA, *A arte em Portugal...*, p. 217.

portuguesas de Portugal' e no Centro Regional da Exposição do Mundo Português."³⁵No discurso inaugural do Museu de Arte Popular, António Ferro, ao afirmar a sua preocupação pelo futuro da arte popular, definia uma posição retrógrada em relação ao desenvolvimento industrial, atitude aliás consentânea com a política do Governo no que dizia respeito à industrialização do país, o que nos leva a sustentar que a actividade de António Ferro no SPN/SNI e a sua "política do espírito" eram o eco da "voz do dono" na área da cultura – de uma certa cultura. Dizia António Ferro: "Mais alguns anos, e muitas destas coisas, aparentemente insignificantes, mas preciosas, teriam desaparecido, levadas por essa onda de utilitarismo, de fabricação em série que sacode o Mundo."³⁶Como diz Daniel Melo, era evidente que, com este museu, António Ferro "[...] pretendia sintetizar uma política cultural assente na estetização de inspiração tradicionalizante, a via escolhida para o reconhecimento simbólico de uma imagem do mundo e para a legitimação ideológica da interpretação nacionalista do regime."³⁷

A adaptação do espaço a museu e o projecto museográfico foram de autoria do arquitecto Jorge Segurado e a assinatura da organização das colecções foi de Francisco Lage. Os murais que decoram as salas são da responsabilidade dos pintores Carlos Botelho, Manuel Lapa, Estrela Faria, Eduardo Anahory, Paulo Ferreira e Thomaz de Mello.

O Museu era formado por seis salas de exposição, correspondendo cada uma delas a uma província portuguesa: Entre Douro e Minho, Trás-os-Montes, Beira, Estremadura, Alentejo, Algarve. No piso superior localizavam-se as salas dedicadas às ilhas adjacentes.

As soluções encontradas para a organização do espaço e para os equipamentos traduzem um caminho percorrido e uma experiência que

³⁵ João Bénard da Costa, *Imagens do cinema português dos anos 40*, pp.112-113.

³⁶ António Ferro, *Discurso inaugural do Museu de Arte Popular*, cit. por A. N., *Panorama*, 36-37, 1948, s.p..

³⁷ Daniel de Melo, *Salazarismo e cultura popular: 1933-1958*, p.80.

nunca se tinha confrontado com a resolução de um problema ligado a uma exposição permanente. De facto, desde a Exposição de Paris de 1937, que a experiência dos artistas, dos decoradores e dos arquitectos que acompanhavam António Ferro sempre se processava ao nível do efémero. São disto exemplo as grandes pinturas murais que se entendem enquanto decoração num espaço de propaganda, mas que não fazem sentido num espaço museológico.

Como já foi referido, o anexo poente do MNAA construiu-se, por decisão de Salazar, com o objectivo de criar um espaço próximo de Belém para instalar a exposição dos Primitivos Portugueses integrada, como sabemos, na Exposição do Mundo português.

O Museu de Arte Popular, sonho antigo de António Ferro e uma das suas últimas acções como director do SNI, nasceu em consequência da mesma Exposição e fruto da encenação feita pelos seus colaboradores no pavilhão da Vida Popular.

Corolário das iniciativas que o SPN/SNI levou a cabo, o Museu de Arte Popular pouco aproveitou - ou António Ferro pouco quis aproveitar - da experiência de Leite de Vasconcellos que, já em 1914, escrevia: "A constituição de um museu Ethnográfico é ainda um ponto de partida para o progresso dos estudos de Anthropologia e de Ethnologia, já por assim oferecer materiaes, já por despertar nas multidões gosto científico"³⁸

Se falamos de Leite de Vasconcellos é para se poder constatar as diferenças entre um pensamento científico sobre a cultura popular, o de Leite de Vasconcellos, e outro em que esta funciona como propaganda, e que acompanhou sistematicamente, desde 1937, o trabalho de António Ferro nesta como noutras áreas.

³⁸ José Leite de Vasconcellos – *História do Museu de Etnologia Portuguesa (1893-1914)*, p.16.

Em Maio de 1949, António Ferro ainda organiza o primeiro e único Salão de Artes Decorativas e, nesse mesmo ano, a Primeira Exposição Anual de Cerâmica, que tem a presença de trinta e nove artistas. Em Novembro de 1950 é demitido.

A responsabilidade da organização do Salão de Artes Decorativas cabe a Thomaz de Mello, com a colaboração de Manuel Lapa e de Jorge Matos Chaves que, na opinião de António Ferro, “estão na linha” da equipa que fez as exposições de Paris e Nova Iorque.

Neste Salão estiveram presentes quarenta artistas, entre escultores, pintores, desenhadores e decoradores. Da equipa que acompanhou Ferro desde a criação do SPN vamos encontrar só dois nomes, o de Bernardo Marques e o de Paulo Ferreira.

O texto que António Ferro publicou sobre esta exposição, texto retrospectivo e já de balanço da sua actividade no SPN/SNI, se, por um lado, mostra o desencanto pela falta de adesão daqueles para quem a exposição tinha sido pensada, por outro, define os parâmetros em que se balizou o seu pensamento.

Em relação ao seu desencanto, António Ferro diz ter tido o Salão “[...] como principal motivo interessar os nossos comerciantes e industriais [pelo] movimento do bom-gosto actual, [fazendo-os] sentir quanto ganhariam a colaborar mais com os nossos artistas, a confiar-lhes a concepção e o desenho dalguns produtos da sua fabricação [...] para que as nossas indústrias de luxo não se atras[assem] e não [fossem] vencidas pelos artigos ou modas de Paris e Nova Iorque.”³⁹ Enumera em seguida alguns dos pontos que o levam a considerar não haver uma adesão total à sua iniciativa.

³⁹ António Ferro, *Primeira Exposição de Artes Decorativas*, p. 26.

Será interessante comparar este texto de António Ferro com o de Castro Fernandes, escrito anos mais tarde, que citamos no capítulo IV.1.2., ambos confirmando que estávamos longe da Europa nessa passagem da década de quarenta para a de cinquenta. Longe da Europa estávamos, de facto, e longe dela iríamos continuar por muito mais tempo pese embora “[...] o ‘atrevimento’ de forças internas que, a partir de 1945, mais e mais ousaram dizer *NÃO* ao modelo de Pátria petrificada em que Portugal se transformara.”⁴⁰

⁴⁰ Joel Serrão, *Condicionalismos gerais. Um testemunho. Uma aproximação*, p. 28

III. O ENSINO

III.1. O ensino: preocupações iniciais, (1900-1949)

É principalmente a partir de 1851, ano da primeira Exposição Universal, que os países industrializados começam a preocupar-se com o ensino da arte aplicada à indústria. De uma maneira geral, são criados na Europa dois ramos de escolas de arte: um da arte aplicada à indústria e outro das academias de belas-artes. Só em França se estabeleceu, segundo Lucília Verdelho da Costa, "(...) uma espécie de compromisso entre ambos os domínios, devido não só à actuação do governo, como devido à acção desenvolvida nesse sentido pela iniciativa privada."¹

Embora seja necessário situar no tempo o ensino que, neste período, se fazia em Portugal tendo em vista a preparação de pessoas para dar resposta às necessidades da indústria, não podemos deixar de notar o desfasamento entre os problemas a que se pretendia dar resposta e os resultados práticos que se alcançavam.

Já na primeira metade do século XIX se tinham realizado "[...] tentativas sérias para introduzir, em Portugal, um ensino técnico-profissional com o objectivo de fomentar o desenvolvimento industrial do país [...],"² mas foi só no início da sua segunda metade que as preocupações com este tipo de ensino se aprofundaram, com a criação, em 1852, do Instituto

¹ Lucília Verdelho da Costa, *Ernesto Korrodi, 1889 – 1944. Arquitectura, ensino e restauro do património*, p. 24.

² *Idem*, p. 30.

Industrial de Lisboa e da Escola Industrial do Porto. Posteriormente, e até à implantação da República em 5 de Outubro de 1910, outras reformas se foram fazendo como a de 1864, sob o ministério de João Crisóstomo, que determina a criação de escolas industriais. No entanto, estas escolas só se concretizariam com as reformas de 1883 e 1884, quando era ministro das Obras Públicas António Augusto de Aguiar, fundando-se, então, uma escola industrial na Covilhã e escolas de desenho industrial em Lisboa, no Porto, em Coimbra e nas Caldas da Rainha. Na sequência desta reforma, houve necessidade de contratar professores especializados que, se não existissem no país, podiam ser contratados no estrangeiro. Entre 1888 e 1889 leccionaram em Portugal cerca de trinta professores oriundos de vários países, nomeadamente da Itália, da Suíça e da Alemanha, a maioria dos quais vieram ensinar desenho como, por exemplo, o suíço Ernesto Korrodi (1870-1944) e o italiano Nicola Bigaglia (-1908).

Em 1886, nova reforma se realiza, a de Emídio de Navarro, que, entre outras coisas, cria o ensino profissional feminino. Em 1898 é decretado o *Inquérito técnico e económico para a remodelação do ensino industrial e comercial* que, aliás, nunca se chega a concretizar, não tendo a comissão então nomeada reunido uma única vez. A última intervenção legislativa antes de 1910 realizou-se em 1893.

Sem pôr de lado a importância que estes factos tiveram para Portugal no âmbito do ensino técnico-profissional, não podemos subscrever a opinião de Lucília Verdelho da Costa, quando afirma: “[...] temos a sensação de nos encontrarmos perante um período decisivo para uma

possível implantação do *design* industrial no nosso país e [de] uma ‘renascença’ artística, com base no progresso das artes industriais.”³

E não a subscrevemos, por nos parecer evidente que a implantação do design industrial – mesmo considerando um contexto de finais do século XIX – não se faz em Portugal, como em qualquer outro país, só com a criação de um ensino vocacionado para a indústria, mas, e fundamentalmente, com uma indústria suficientemente desenvolvida que solicite a sua criação.

Nem em 1948, decorridos mais de cinquenta anos sobre a reforma de Emídio de Navarro, o problema da implantação do design industrial em Portugal passava pelo ensino industrial que, ainda nessa data, se regia por um decreto de 1931⁴ “[...] que previa 46 cursos industriais para profissões operárias, além de um curso de mestre de obras; 15 cursos femininos, fortemente hierarquizados pelas profissões que prepara[vam], com directa tradução nos currículos onde encontramos desde sete disciplinas não aplicadas até apenas uma ou duas para tecedeiras, rendeiras, etc. [...]”⁵

É com as escolas Soares dos Reis e António Arroio, de que falaremos no capítulo VI.3., que essa aproximação realmente se virá a fazer.

Recuemos a 1911, ano em que o Governo da República encomenda um relatório sobre o *Ensino Elementar Industrial e Comercial* ao engenheiro

³*Idem*, p. 42.

⁴ Cf. Decreto-lei 20420, 21-10-1931.

⁵ Sérgio Grácio – *Política educativa como tecnologia social. As reformas do ensino técnico de 1948 e 1983*, pp. 42-43.

António José Arroio⁶ que, em 1901, no governo de Hintze Ribeiro, tinha visitado a Alemanha, a França, a Bélgica e a Inglaterra para estudar nesses países a evolução dos sistemas de ensino técnico e que, na sequência dessa investigação, elaborara um extenso relatório no qual descreve e analisa os resultados da sua viagem. Ao relatório que dirige ao ministro do Fomento em 15 de Abril de 1911, António Arroio anexa o que tinha feito em 1901, após a referida viagem, por considerar que nele se encontravam tratados muitos dos assuntos que sentia dever abordar neste novo documento.

No *Plano da missão de estudo* que realizou em 1901, António Arroio afirma que “Portugal não é, nem [supõe] que poderá jamais ser, um país de grande indústria, tomando este termo na sua acepção mais larga; faltam-lhe para isso as indispensáveis condições do solo. País agrícola e de costa marítima, é dentro do respectivo condicionalismo que o nosso problema tem de ser resolvido.”⁷

É esta a razão que o leva a pensar que, em Portugal, só se poderiam desenvolver com “vantagem geral” indústrias como as caseiras ligadas à agricultura do litoral, a do ferro e da madeira e algumas das indústrias de arte.

⁶ António José Arroio (1856-1934) era formado em Engenharia Civil de Pontes e Estradas pela Academia Politécnica do Porto. Terminado o curso, entra “[...] para o Corpo de Engenheiros do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria.” In Maria Helena Lisboa, *António Arroio e o ensino artístico*, p. 5. Criado por Fontes Pereira de Melo, em 1852, este corpo tinha como uma das “[...] principais linhas de orientação ‘instituir o ensino profissional e técnico, sem o qual as indústrias dificilmente pode[riam] progredir, porque não saber[iam] melhorar os seus processos aproveitando as lições da ciência.’” *Idem, ibidem*.

⁷ António José Arroio, *Relatórios sobre o ensino elementar industrial e comercial*, p. 233.

Considerando “[...] muito vasto o campo de acção que [lhe] fora indicado, e impossível absolutamente dominá-lo por completo numa viagem de poucos meses [...]”⁸ dá preferência, nas visitas que realiza, às escolas em que são leccionados cursos ligados às indústrias mais desenvolvidas em Portugal como, por exemplo, as de tecelagem, de fiação, de latoaria, as de indústrias de arte “e principalmente a *cerâmica*”.

A viagem que fez em 1901 permitiu-lhe o contacto com os países mais industrializados e, nos quais, por esta razão, “[...] o ensino propriamente industrial e o das artes industriaes [...]” estava mais desenvolvido. De notar a análise que António Arroio faz daquilo que viu e as relações que estabelece com o caso português, nomeadamente com a nossa representação na Exposição Universal de 1900, em que “[...] varios jurys viram que não haviamos acompanhado o movimento europeu, que estavamos immobilizados e, naturalmente, não ligaram importancia ao que expunhamos.”⁹

Face aos produtos que, de uma maneira geral, as outras nações apresentavam e, em particular, em relação à cerâmica, o autor critica duramente a representação portuguesa afirmando que “[...] em frente do conjunto de productos expostos, [viu] apenas que a ceramica portuguesa [carecia] de uma completa e radical transformação, já na technica mas principalmente sob o ponto de vista decorativo.”¹⁰

⁸ *Idem*, p. 235.

⁹ *Idem*, p. 278.

¹⁰ *Idem*, p.275.

Pelo contrário, para António Arroio, a representação francesa na mesma exposição “[...] acarretou, no domínio da arte decorativa, um triunfo que para muitos estrangeiros, e até para muitos franceses, foi uma surpresa completa.”¹⁰ O autor sente a necessidade de comparar esse triunfo com o caso português “[...] para bem aquilatar a importancia de uma tal victoria e o que ella synthetisa.”¹¹

As opiniões que expressa acerca da decadência das “indústrias de arte” francesas das últimas três décadas do século XIX não andam longe das de alguns dos autores que, na época, se pronunciaram desfavoravelmente em relação aos produtos industriais europeus e elogiaram, em diferentes exposições universais, as qualidades formais, entre outros, dos produtos americanos. Estão neste caso, por exemplo, F. Reuleaux (aliás, citado no seu relatório de 1901)¹², cientista e responsável da delegação alemã na exposição de Filadélfia (1876), Gottfries Semper, arquitecto alemão refugiado em Inglaterra e fundador, neste país, da primeira escola de desenho e Lessing, primeiro director do Museu de Artes industriais de Berlim.

Entre as opiniões de António Arroio, citaremos aquela em que diz assistir-se a uma tentativa dos “industriales de arte” franceses para encontrarem um estilo novo, depois de terem experimentado uma “[...] sucessão de varios e antigos aspectos da Moda, renovando os estilos de

¹¹ *Idem*, p. 276.

¹² Refere-se António Arroio aos relatórios das missões de estudo que os países enviavam às exposições universais.

Luis XIV, XV e XVI, Directorio e Imperio, nos moveis, pratas, tecidos, etc., sem atingir o fim almejado. A vida febril da moderna civilização esgotara, em limitado numero de annos, as commoções que, em tempos mais tranquillos, haviam levado dois seculos a succeder-se.”¹³

Encontramos de novo uma relação com o caso português quando refere a Arte Nova, dizendo que “[...] finalmente chega o estilo novo, que para muitos todavia ainda é uma chimera inconsistente. *L’art nouveau, the modern Style* apparece-nos com as características de uma expressão de vida que não é a nossa, de portugueses”, acrescentando que “esse movimento de civilização não se reflectiu na indústria portuguesa, porque quasi nada influiu na nossa vida nacional; não nos sentimos atacados da nevrose geral.”¹⁴

São correctas as suas preocupações sobre o ensino industrial português, nomeadamente quando defende o seu desenvolvimento em todo o país e a sua adaptação às necessidades de cada região, no entanto, já não nos parece tão correcta a sua afirmação de que é “[...] preciso pois que o industrial adapte a sua fabricação ao mau gosto do comprador. Quantas vezes o artigo allemão de má arte e de pequena duração encontra mais largo mercado do que o artigo de bom gosto francês, ou ainda o artigo inglês de superior distincção e sobriedade de linha!”¹⁵ António Arroio abdica, desta forma, dos objectivos de educação do gosto que os produtos de uso quotidiano podem ter em relação aos seus utilizadores,

¹³ ARROIO – *Relatórios sobre o ensino?* , p. 276.

¹⁴ *Idem, ibidem.*

¹⁵ *Idem*, p. 135.

contrariando, por outro lado, as posições de William Morris que o autor considera ter, juntamente com Burne Jones e Walter Crane “[...] obra eminentemente patriótica e elevada [...] que foram realizadas em grande parte sob a inspiração e influxo das ideias Ruskianas.”¹⁶

Um dos aspectos importantes que António Arroio aborda no seu relatório de 1911 é o da separação do ensino técnico em dois sectores diferentes – o industrial e o artístico –, separação que se vem a concretizar “[...] nas reorganizações feitas em 1914 e 1918 e confirmada pelas seguintes.”¹⁷

António Arroio afirma que o ensino industrial artístico deveria ser ministrado em duas escolas só para este sector do ensino, uma no Porto e outra em Lisboa. Esta sua proposta vem a concretizar-se em 1914, com a criação, no Porto, da Escola de Arte Aplicada que, meses depois, passa a denominar-se Escola de Arte Aplicada Soares dos Reis, enquanto em Lisboa, as disciplinas equivalentes às da Soares dos Reis são, no princípio, leccionadas na então formada Escola Industrial Fonseca Benevides. Só em 1934 é criada nesta cidade uma escola de arte aplicada: a Escola Industrial António Arroio (Arte Aplicada).

Contributo inegável para o ensino industrial em Portugal, do seu início até à implantação da república, e para a sua compreensão actual, estes dois relatórios do engenheiro António José Arroio dão-nos ainda o seu ponto de vista em relação à evolução que se processou na Europa na

¹⁶ *Idem*, p. 275.

¹⁷ LISBOA, *António Arroio e o ensino?*, p.46.

segunda metade do século XIX com o desenvolvimento industrial. De sublinhar a análise que faz dos relatórios que os governos franceses mandavam fazer sobre o ensino no estrangeiro, referindo-se “[...] especialmente a um que se ocupava da reorganização inglesa dos estudos d’ arte decorativa, movimento operado em redor de *South Kensington*”, acrescentando que “exaggeradas ou não, essas apreciações foram bemfazejas para as industrias francesas de arte; como o foram para a industria geral allemã as que o illustre professor Reuleaux fez d’ella em 1876 na Exposição de Philadelphia, e o mantiveram em *disgrâce* durante muitos annos, mas que lhe valeram afinal o reconhecimento dos industriaes do imperio quando passado annos o successo revelou todo o bem que o estimulante do commissario official lhes fizera [...]”.¹⁸

São notáveis, como notável é todo o conteúdo destes seus relatórios, as apreciações que António Arroio tece em relação à importância do ensino das artes decorativas em Inglaterra e a referência que faz a Reuleaux que, como vimos em I.1., é citado por Giedion.

De sublinhar ainda a referência a William Morris, Burne Jones, Walter Crane e outros, laborando “em grande parte sob a inspiração e o influxo das ideias Ruskianas” e a ideia que nos transmite da “incontestável” influência que o movimento inglês exerceu “[...] na renovação da arte decorativa de todos os países e da própria França, como o revelou a ultima Exposição Universal de Paris.”¹⁹

¹⁸ ARROIO – *Relatórios sobre o ensino?* , p.275.

¹⁹ *Idem, ibidem.*

2ª PARTE – PERCURSOS DO DESIGN

*Chegou a hora de fugir para dentro de casa, de nos barricarmos dentro dela, de construir com constância o país **habitável de todos** nós, sem esperar de um eterno **lá-fora** ou **lá-longe** a solução que como no apólogo célebre está enterrado no nosso exíguo quintal. Não estamos sós no mundo, nunca o estivemos. As nossas possibilidades económicas são modestas, como modesto é o nosso lugar no concerto dos povos. Mas ninguém pode viver por nós a dificuldade e o esforço de uma promoção colectiva do máximo daquilo que adentro dessa modéstia somos capazes. Essa promoção passa por uma conversão **cultural** de fundo susceptível de nos dotar de um olhar crítico sobre o que somos e fazemos, sem por isso destruir a confiança nas nossas capacidades de criação autonomizada, dialogante como tem sido sempre, mas não sob a forma de uma adaptação mimética, oportunista, das criações alheias e da sua vigência de luxo entre nós enquanto os problemas de base do País não recebem um começo de solução.*

(Eduardo Lourenço, 1978)

ANTELÓQUIO

Terminada a Guerra em 1945, decorreram os anos eufóricos em que se acreditou que a vitória dos aliados iria modificar a política de Salazar. Tal não aconteceu e os anos cinquenta, ao marcarem o início da segunda metade do século XX, marcaram também o retorno à “ordem” que se julgou ter podido mudar. Em Portugal, politicamente, tudo ficou na mesma.

Mas, como vimos, houve alguns acontecimentos com relevância no campo da cultura no período que mediou o termo da Guerra e o início dos anos cinquenta, como, por exemplo, em 1946, a 1ª EGAP realizada pelo MUD e, em 1948, o 1º Congresso Nacional de Arquitectura que, embora com o patrocínio oficial, foi manifestamente afirmativo na recusa da arquitectura do “português suave” por parte da grande maioria dos seus participantes.

Nas EGAP estiveram presentes muitos dos artistas que tinham exposto no SPN/SNI e que, desta maneira, se distanciavam de António Ferro, assim como, logo na primeira exposição, alguns dos jovens arquitectos que dois anos depois participaram no Congresso, vindo a dar alguns deles, como veremos em próximos capítulos, contributos significativos para os percursos do design. Outros acontecimentos tiveram lugar na segunda metade dos anos quarenta, aos quais já nos referimos no capítulo II.1., como, ainda no campo da arquitectura, o aparecimento do ICAT em Lisboa e da ODAM no Porto.

Num mundo em que se operavam modificações significativas, Portugal, não podendo continuar fechado sobre si mesmo, aderiu a

organismos internacionais e abriu as suas fronteiras à entrada de capitais estrangeiros. Esta abertura permitiu um desenvolvimento que veio a acentuar-se na década seguinte em diferentes campos da indústria. Foi este desenvolvimento, juntamente com a necessidade de tornar mais competitivos os produtos nacionais, na perspectiva de lhes encontrar novos mercados, que constituiu a razão para o interesse pelo design manifestado por organismos oficiais e que vem a dar origem às iniciativas a que assistiremos na segunda metade dos anos sessenta.

Anos de passagem, a década de cinquenta foi o período em que germinou muito do que levou a novos caminhos em áreas que consideramos no âmbito do design. Anos em que se passou de uma prática não entendida ainda como uma actividade desligada do fazer artístico – referimo-nos ao trabalho desenvolvido por aqueles que, com formação artística, acompanharam António Ferro nas iniciativas levadas a cabo pelo SPN/SNI – para outra em que, progressivamente, vamos encontrar preocupações de natureza diferente e que se aproxima do exercício projectual do design.

Estamos convictos, como afirmámos no Capítulo I.5., de que a colaboração dos “artistas decoradores” nos projectos dos pavilhões para as representações portuguesas e noutros trabalhos deste âmbito se situaria apenas ao nível do design gráfico, não se prolongando para o estudo do espaço e dos equipamentos – mesas, cadeiras ou objectos de suporte. Esta convicção é partilhada por Fernando Azevedo¹ que trabalhou e conviveu com muitos dos que integraram a equipa de decoradores e artistas plásticos que acompanharam António Ferro, de entre os quais mencionamos Bernardo Marques, José Rocha e Carlos Botelho.

¹ Cf. Conversa com Fernando Azevedo, p. 100.

Foram anos de transição, mas também de confluência da geração que vinha dos anos trinta e quarenta e de alguns que, embora já em actividade nessa época, só nos anos cinquenta se afirmaram mais claramente em áreas que também constituem território do design.

Neste contexto, justo será destacar o nome de Frederico George (que já tinha trabalhado na Exposição do Mundo Português), por ter sido mentor de alguns daqueles que vão constituir a primeira geração portuguesa de designers e pela mais valia que representou a convivência que acontecia no seu atelier entre arquitectos, artistas plásticos e aqueles que já se interessavam pelo design. Esta posição, aliás, é partilhada por alguns dos que, como Sena da Silva, Daciano da Costa e Rogério Ribeiro,² com ele conviveram nessa época.

Estes anos reflectem também o que se passou noutras áreas do design, nomeadamente no campo da museografia, sinalados que foram por exposições que, como veremos, determinaram rupturas com o que se vinha fazendo, aproximando o design de exposições das novas tendências museográficas.

Em relação ao design industrial, é na década de sessenta que vamos encontrar as repercussões da referida abertura, estimuladas principalmente pelo desenvolvimento do turismo e pela inteligente posição assumida por alguns (poucos) industriais que apostaram no design que, na altura, dava os primeiros passos em Portugal.

Nos anos setenta, mais precisamente em 1973, teve lugar a 2ª Exposição de Design Português que vai definir o termo de um período em que sobressaem as iniciativas do Núcleo de Design do INII, iniciativas essas que contribuem, como veremos, para o assumir da actividade do design por

² Cf. Vol. II, pp. 23, 24, 54, 67, 121, 122.

um grupo de pessoas, de entre as quais algumas vão ser determinantes para aquilo a que vamos assistir depois de 1974.

Os anos que se seguiram à revolução de Abril foram decisivos para a consolidação desta actividade, para a qual contribuiu, em nosso entender, dois acontecimentos relevantes: a criação dos cursos de design a nível oficial e superior e a fundação da Associação Portuguesa de Designers (APD).

Só que o design chegou tarde a Portugal. Não chegou na segunda metade do século XIX, quando não estivemos nas exposições universais, ou estivemos pouco e mal. Não chegou, ainda nesse tempo, quando o Arts and Crafts liderado por William Morris reagiu à má qualidade dos artefactos produzidos industrialmente. Nem tão-pouco na Arte Nova que, entre nós, como sabemos, não passou praticamente de efémeras decorações de fachadas.

E nos finais dos anos cinquenta, depois de passarmos por uma certa actualização, embora um pouco serôdia, dão-se o que podemos considerar os primeiros passos no caminho do design que se consolidam na década seguinte, determinando a 1ª e 2ª exposições de design português em 1973.

1974 apareceria como uma definitiva ruptura - pensávamos nós, pensámos todos - não com todo o passado, mas com um passado recente e longo de quarenta e oito anos. Aqui podemos escrever a palavra abertura como sinónimo de ruptura mas, neste contexto, com o significado de corte, prelúdio, também de ingenuidade e de começo, começo de um processo que era político, cultural e de liberdade, e no qual, de maneira diferente do que acontecia até aí, o design tinha uma palavra a dizer.

1950, 1960 e 1970 são três décadas a definirem três períodos de evolução no percurso do design português que não podem, contudo, ser espartilhados nos limites temporais de cada uma delas. Em todas vamos encontrar acontecimentos que firmam momentos importantes para uma leitura diacrónica desse percurso. Acompanhemos pois o seu evoluir nestas décadas, convictos que estamos de que, mau grado as vicissitudes que têm acompanhado o seu trajecto, o design tem hoje um lugar indiscutível na cultura portuguesa.

IV. DELIMITAÇÕES

IV.1. Enquadramento histórico

IV.1.1. Epítome

A década de cinquenta com que iniciámos a segunda parte deste trabalho foi, por um lado, de continuação e, por outro, o avolumar dos esforços para a reconstrução dos países beligerantes. Mas essa reconstrução não dizia só respeito aos aspectos materiais, tinha a ver também com o repensar, o reconstruir das relações entre os povos num clima de paz e de desenvolvimento, de que a criação da ONU foi um dos exemplos.

No entanto, nem todos os acontecimentos que tiveram lugar nas décadas abrangidas pelos parâmetros cronológicos desta parte do trabalho se pautaram pelo entendimento entre os povos. Ao longo desses anos, várias guerras vão acontecer em diferentes partes do globo – da Coreia e do Vietname, guerras pela independência dos povos africanos. Contudo, segundo Jocelyn de Noblet “[...] é durante os anos cinquenta que o século rompeu definitivamente as amarras com o passado e tomou forma. Um novo estilo de vida tornou-se possível tanto pela elevação do nível de vida como pelas profundas mudanças nos costumes.”¹ É ainda nos anos cinquenta que se inicia a conquista do espaço: em 1957, os soviéticos lançam o primeiro satélite artificial da Terra, em 1959, colocam em órbita um foguetão com a função de fotografar e transmitir para a Terra imagens televisivas da face escondida da lua e, em 1961, o cosmonauta Yuri Gagarine

¹ Jocelyn de Noblet, *Styles optimistes ou la mise en forme de la joie de vivre*, p.208.

realiza o primeiro voo do homem no cosmos, com a duração de 108 minutos; em 1958, os americanos lançam o primeiro satélite, em 1965, Edward White realiza os primeiros passeios pelo espaço (o que já tinha acontecido meses antes com o russo Aleksei Leonov) e, em 1966, enviam o seu primeiro satélite à lua.

Em Portugal, o final da década de cinquenta é marcado pelo 1º Congresso Democrático de Aveiro (1957) e pelas eleições presidenciais de 1958, nas quais é candidato pela oposição o general (no activo) Humberto Delgado (1906-1965), que tinha sido figura significativa do regime de Salazar e participante activo do movimento do 28 de Maio. Estas eleições “[...] são como um marco simbólico do principio da (longa) fase final do regime.”² Convém ainda registar dois outros acontecimentos da década de cinquenta: as primeiras emissões da televisão portuguesa e a constituição da Fundação Calouste Gulbenkian que vai ter papel determinante no desenvolvimento cultural de Portugal, quer no domínio da arte, quer no da ciência.

Entre 1961 e 1974, Portugal envolve-se numa guerra colonial contra os movimentos de libertação de Angola, Guiné e Moçambique que levou à mobilização de um número superior a oitocentos mil homens, “[...] enquanto algumas dezenas de milhares se furtaram a participar na guerra colonial, emigrando clandestinamente ou exilando-se voluntariamente no estrangeiro.”³

Também os estudantes se afirmam contra a ditadura: em 1962, tendo o Governo proibido o Dia do Estudante, estes têm a primeira grande tomada de posição contra o regime, reunindo-se em várias assembleias plenárias que congregam milhares de participantes; em 1969, sendo então ministro da Educação

² Fernando Rosas, O País, o regime e a oposição nas vésperas das eleições de 1958, p.15.

³ Joel da Silveira, As guerras coloniais e a queda do império, pp. 71-72.

José Hermano Saraiva, tem lugar nova crise académica e realiza-se em Coimbra uma assembleia das três academias (Lisboa, Porto e Coimbra) onde é aprovado um documento designado por *Declaração de Coimbra*, em que se reivindica, entre outras coisas, a suspensão de toda a legislação contra o associativismo estudantil e a eleição de estudantes para participar na gestão da Universidade.

A morte de Salazar e a subida ao poder do seu delfim, Marcelo Caetano, em 1968, não modificou em nada a política até aí seguida: a “primavera marcelista” não passou de uma “[...] trégua táctica com todas as forças políticas, incluindo a oposição democrática, e de que o discurso de tomada de posse de Caetano é uma habilidosa ilustração.”⁴

IV.1.2. Enquadramento

Quão longe estávamos da Europa, quando Castro Fernandes, ministro da Economia entre 1948 e 1950, afirmava: “Procuremos conseguir, pela fecunda colaboração dos nossos artistas e dos nossos artífices, que os produtos sejam obras de gosto, em que se espelhe a nossa originalidade. Ressuscitemos a tradição do artesanato para as indústrias de luxo, em que a alta distinção resulta do enlevo em que as formas foram imaginadas e do trabalho amorosamente prosseguido ao longo dos dias que as tocou da graça do pormenor e as vincou de um sentido humano. De tudo isto depende a possibilidade da indústria portuguesa se afirmar no mercado mundial e nele conquistar posição condigna.”⁵ Este conceito de indústria

⁴ António Reis, *A abertura falhada de Caetano: o impasse e a agonia do regime*, p. 47.

⁵ Cit. por Fernando Rosas, in *O Estado Novo (1926-1974)* p. 455.

redu-la, afirma Fernando Rosas, “[...]a uma caricatura sem directrizes consequentes e no meio de vários apelos à iniciativa privada, o processo de industrialização ficou a marcar passo”⁶

Tendo mesmo em consideração as modificações que se vieram a concretizar nas duas décadas seguintes, as declarações de Castro Fernandes tornam bem visível o desconhecimento das potencialidades da indústria e da importância do design na afirmação de Portugal nos mercados mundiais por parte da maioria dos responsáveis governamentais e, por outro lado, para além do que afirma Fernando Rosas, as palavras do ministro de Salazar denotam uma falta de cultura e de sentido das realidades e necessidades efectivas do país, que se prolongará em muitos dos seus sucessores nesta e noutras pastas ministeriais.

No entanto, já nos anos 40 tinha havido uma importante medida legislativa no sentido de, embora lentamente, industrializar o país, medida que determinou a sua electrificação e que, juntamente com a implantação de alguma indústria, se vai repercutir em modificações que se começam a sentir desde o início da década de 50. O país que até então tinha vivido em autarcia vai, principalmente com o 1º Plano de Fomento, abrir a economia portuguesa ao exterior, o que influencia a industrialização. Na verdade, nas décadas de cinquenta e sessenta, assiste-se a um crescimento industrial que se vai intensificando progressivamente. Em 1958, termina o 1º Plano

⁶ *Idem, ibidem.*

de Fomento ⁷ e, em 1960, concretiza-se a adesão à EFTA⁸; o III Plano de Fomento (1968-1973) vai preconizar a adaptação global da economia portuguesa aos “condicionalismos decorrentes da sua integração em espaços mais vastos” e à “expansão e diversificação das exportações, que se desejarão mais exigentes em qualidade e mais densas em valor acrescentado e em tecnologia”⁹; em 1972, realiza-se o acordo comercial com a Comunidade Económica Europeia (CEE).¹⁰

Como dissemos, na primeira metade do século XX Portugal passou ao lado dos acontecimentos que levaram ao aparecimento do design industrial, não só porque a sua incipiente indústria sempre o colocou fora dos centros onde os grandes acontecimentos se deram, mas também porque os movimentos ou as instituições que contribuíram para a discussão das problemáticas que a industrialização e o objecto industrial traziam ou não tiveram repercussão significativa entre nós, caso do movimento inglês Arts and Crafts e da Arte Nova, ou pura e simplesmente não chegaram a

⁷ Intervenção do Estado na planificação global da economia. Existiram quatro Planos de Fomento: o I, de 1953 a 1958; o II, de 1959 a 1964; o III; entre 1968 e 1973 ; o IV, que não chegou a ser levado à prática por ter acontecido o 25 de Abril de 1974.

⁸ A Associação Europeia de Comércio Livre (EFTA) foi fundada ao abrigo da Convenção de Estocolmo, assinada em Janeiro de 1960. Era composta inicialmente por seis países - Austria, Dinamarca, Noruega, Portugal, Reino Unido e Suíça; mais tarde, entraram a Finlândia e a Islândia, tendo sido em 1973 que a Dinamarca e o Reino Unido passaram a ser membros da CEE. A EFTA foi um dos mais significativos contributos para o desenvolvimento da economia portuguesa entre 1960 e 1973.

⁹ Américo Ramos dos Santos, *Abertura e bloqueamento da economia portuguesa*, p. 112.

¹⁰ A Comunidade Económica Europeia foi fundada em 1957 ao abrigo do Tratado de Roma e era composta inicialmente por seis países, Bélgica, França, Holanda, Itália, Luxemburgo e República Federal da Alemanha (RFA)

Portugal no tempo em que aconteceram, como é o caso, por exemplo, da Bauhaus.

Como vimos, já na década de quarenta vamos encontrar alguns acontecimentos importantes que se opunham, também no campo da cultura, às posições tomadas pelas instituições oficiais e que estavam ligadas às expectativas que a vitória dos aliados tinha gerado relativamente a uma democratização de Portugal e que, do ponto de vista político, se consubstanciou na formação do MUD e na candidatura do general Norton de Matos à Presidência da República (1948), como candidato de toda a oposição.

Algumas das iniciativas que tiveram início nessa década prolongam-se pela seguinte. É o caso das EGAP e de algumas das revistas como a *Vértice* e a *Seara Nova*. Esta última, vindo já de 1921, revitaliza-se.

Do ponto de vista cultural, a década de cinquenta é marcada, no seu início, pelo afastamento de António Ferro da direcção do SPN/SNI, facto que põe termo a um período significativo para a arte moderna nas suas relações com o regime. A saída de António Ferro é, com efeito, o fim de um período em que os artistas modernos têm uma presença constante nos salões do Palácio Foz. Por outro lado, é a António Ferro que se deve a aproximação à modernidade possível das representações portuguesas em exposições internacionais e também a qualidade de alguns sectores da Exposição do Mundo Português, de autoria dos “artistas decoradores” que ficaram conhecidos como a “equipa de António Ferro”.

No início da década, é de sublinhar, no campo do ensino artístico, a nomeação do arquitecto Carlos Ramos, em 1952, para Director da ESBAP, onde já era professor desde 1941. A sua direcção assume “[...] o mais sério arranque para um ensino oficial qualificado, no único estabelecimento que durante décadas teve verdadeiro prestígio pedagógico.”¹¹ Esta nomeação permite o ingresso na Escola, como professores, dos arquitectos Viana de Lima, Lixa Filgueiras, Fernando Távora e outros, assim como, alguns anos depois, de gente de uma nova geração de que fazem parte o arquitecto Álvaro Siza Vieira (1933) e os pintores Angelo (1938), Armando Alves (1935), Jorge Pinheiro (1931) e o escultor José Rodrigues (1936).

Segundo António Lixa Filgueiras, “o primeiro acto público bem esclarecedor dos caminhos por que ele pretendia conduzir a ESBAP concretiza-se logo a seguir à posse, em Outubro, com a inauguração da 1ª Exposição Magna”¹², exposição que veio a realizar-se anualmente, entre 1952 e 1968, e [...] que [reunia] os trabalhos dos alunos mais classificados durante o ano lectivo anterior a par dos professores a quem [competia] o ensino daquelas especialidades.”¹³

A nomeação de Carlos Ramos para director da ESBAP marcou, e acentuou, a diferença em relação à Escola de Lisboa, onde continuaram a doutrinar as figuras tutelares de Mestres como Cristino da Silva, Leopoldo de Almeida ou Varela Aldemira que recusavam a entrada no convento de São Francisco a qualquer ideia que cheirasse, por pouco que fosse, a

¹¹ Pedro Vieira de Almeida, José Manuel Fernandes, *A Arquitectura Moderna*, p.149.

¹² António Lixa Filgueiras, *O Pedagogo*, s.p.

¹³ Carlos Ramos, cit. por Lixa Filgueiras, in *O Pedagogo*, s.p.

modernidade. “E, nem a reforma de 57 (Carlos Ramos), nem mais tarde a refrescante e voluntariosa passagem de N. Portas, nem o arcaboço reformista de F. George serão capazes de [a] sacudir. Na sua ideologia de catástrofe o Estado Novo só se compraz na mediocridade.”¹⁴ O que era interessante saber, como pergunta Manuel Tainha, era “quais as causas desta diferença acontecida no mesmo tempo político e cultural do país?”¹⁵

Esta diferença não impede, no entanto, que da Escola de Lisboa tenham saído alguns nomes, também eles significativos, da terceira geração de arquitectos modernos, como Carlos Roxo (1935), Manuel Vicente (1934) ou Pedro Vieira de Almeida (1933) que, embora tenha defendido tese na Escola do Porto, realizou todo o seu curso em Lisboa.

Esta geração irá também marcar, como veremos, os caminhos do design, nomeadamente nos equipamentos integrados em projectos que realizaram para estabelecimentos comerciais e agências bancárias onde, em muitos casos, solicitaram a colaboração de designers.

Não cabendo neste Enquadramento Histórico a referência exaustiva a obras de arquitectura, não podemos deixar de referir algumas das que sobressaíram nestas décadas, tornando clara a evolução da arquitectura moderna em Portugal que, nos anos oitenta, vai ter protagonismo a nível internacional.

Citaremos em primeiro lugar a igreja de Águas de Penamacor (1950) de Nuno Teotónio Pereira que, segundo Pedro Vieira de Almeida e José

¹⁴ Manuel Tainha, *Arquitectura em questão*, p. 40.

¹⁵ *Idem, ibidem.*

Manuel Fernandes, “[...] exprime uma vontade de uma nova linguagem arquitectónica mais plástica, quer pela tentativa de controlo de problemas de espaço e da luz, quer pela utilização expressiva de materiais construtivos, aí manifestando um diferente tipo de preocupações sintácticas e estruturais.”¹⁶ Anos mais tarde, estas preocupações vão ser abordadas pelo Movimento de Renovação de Arte Religiosa, o que conduzirá também a um reformular dos objectos litúrgicos. De Teotónio Pereira citaremos ainda o bloco das Águas Livres (1953), projectado em colaboração com o arquitecto Bartolomeu Costa Cabral (1929) e mais tarde, em 1971, o prédio da Rua Braancamp que ficou conhecido pelo nome de “franjinhas”.

Deste período são também os projectos do arquitecto Conceição Silva para a loja Rampa (1955) e para o Hotel do Mar (1956) e os de Victor Palla e Bento de Almeida para o Pique-Nique (1951), de que falaremos no capítulo V.1.

No Porto, referiremos, de Fernando Távora, o Mercado de Vila da Feira (1953-1959) considerado uma das suas obras mais importantes: “onde alguns lêem uma influencia Aaltiana, se por um lado utiliza ainda materiais e pormenores racionalistas, por outro acusa já uma concepção espacial liberta desse espírito [...]”.¹⁷ Do mesmo arquitecto, mencionaremos também a Casa da Covilhã (1973-1976), acerca da qual ele diz terem sido “[...] dez anos de muitos longos gestos e de algum pouco papel, dez anos

¹⁶ALMEIDA, *A arquitectura...*, p. 148.

¹⁷ Bernardo Ferrão, *Tradição e modernidade na obra de Fernando Távora, 1947-1987*, p. 29.

fixando e decidindo com cautela transformações que ambos – ela e eu – íamos amorosamente aceitando.”¹⁸

Neste apontar de referências da arquitectura portuguesa das décadas em que o design ganha alguma visibilidade, cabe ainda aludir a obras de arquitectos da terceira geração. Da equipa constituída por Carlos Tojal, Manuel Moreira e Carlos Roxo citamos como exemplo a loja de artigos electrónicos Rualdo (1964-1967) que tem colaboração plástica de Rogério Ribeiro. De Álvaro Siza Vieira, registamos dois dos seus trabalhos, ainda dos finais dos anos cinquenta princípios de sessenta: a casa de chá e restaurante Boa Nova (1958-1963) e as piscinas de Leça de Palmeira (1961-1966), projectos em que o arquitecto é também o autor do mobiliário.

No final da década de cinquenta principio da de sessenta, alguns jovens artistas emigram: o gravador Bartolomeu Cid (1931) para Londres, os restantes para Paris e Munique, estando neste caso os pintores René Bértholo (1935), Lourdes Castro (1930), Gonçalo Duarte (1935-1986), Costa Pinheiro (1932), José Escada (1934-1980) e João Vieira (1934) que, em 1959, formam com o alemão Jan Voss e o Búlgaro Christo Javacheff o grupo KWY. Esta presença portuguesa no estrangeiro dá uma nova visibilidade à arte portuguesa na Europa. Embora em momentos diferentes, todos eles irão regressar a Portugal depois do 25 de Abril.

¹⁸ Fernando Távora, Casa da Covilhã: Guimarães, 1973-1976, p. 130.

A actividade editorial nos anos cinquenta e sessenta portugueses era reduzida no que dizia respeito a livros de arte e arquitectura e, em relação a textos relacionados com o design, era praticamente nula.

Talvez o primeiro livro publicado em português focalizando problemas de design tenha sido o de autoria de Nikolaus Pevsner, *Os pioneiros do desenho moderno*, editado pela Ulisseia [1962] com prefácio do autor para a edição portuguesa. Foi livro de cabeceira para muitos daqueles que, como nós, se iniciavam nas coisas do design. No ano seguinte, por iniciativa dos Livros do Brasil e com prefácio de José-Augusto França, é publicado *Arte e técnica* de Pierre Francastel que, na 4ª parte, analisa a estética industrial, termo que os franceses utilizavam para designar o design industrial.

Também fundamental nestes primórdios do design em Portugal foi o livro de Gillo Dorfles, *Evolução das Artes*, publicado pela Arcádia sem data de edição, mas que julgamos ser de meados dos anos sessenta (em 1988, o livro foi reeditado pela Dom Quixote com o título *O devir das artes*). Esta obra está integrada numa colecção sobre temas de cultura e arte que a editora publicou na década e da qual fazem parte, na área do cinema, nomes como os de Sergei Eisenstein, Pudovkine e Guido Aristarco. Outro interesse desta colecção está no seu projecto gráfico, de autoria de Sebastião Rodrigues.

Em meados dos anos cinquenta, mais precisamente em 1955, um grupo de alunos da ESBAL integrando representantes de todos os cursos

fez publicar a revista *Ver*,¹⁹ com os primeiros números copiografados. Embora as motivações não faltassem, era publicada ao sabor das disponibilidades financeiras e debruçava-se, por um lado, sobre os problemas da Escola e do ensino, assumindo-se integrada nas lutas estudantis da altura e, por outro, tentava suprir a falta de qualidade do ensino teórico ministrado na Escola. Nela estão transcritos textos de Gropius, Aldo Rossi e outros, assim como originais de, por exemplo, José Júlio Andrade dos Santos (1916-1963)²⁰ e do então aluno do curso de Arquitectura, Nuno Portas (1934).

A fundação, em 1956, da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses – Gravura foi sem dúvida, do ponto de vista cultural, um dos acontecimentos significativos das décadas que tratamos. Significativo tanto do ponto de vista da democratização da arte, como do da redescoberta das técnicas da gravura e, ainda, pela troca de experiências que proporcionou aos artistas gravadores, quando realizavam os seus trabalhos nas oficinas da Cooperativa; teve também uma função cultural e de divulgação da gravura importantes, muito especialmente pelas exposições que organizou em diversos pontos do país, trazendo a esta prática novos artistas.

De referir ainda a importância das I e II Exposições de Artes Plásticas da FCG realizadas em Lisboa nos anos de 1957 e 1961, tendo sido a primeira repetida no Porto em 1958. Nessas exposições, para além dos

¹⁹ Cf. vol. IV, Anexos I a VII.

²⁰ Cf. vol. IV, Anexos V, VI e II.

artistas plásticos, também estiveram representados arquitectos, mas não, naturalmente, os designers. Esta iniciativa da FCG só muito tardiamente teve continuidade, já que a III Exposição veio a concretizar-se em 1986, já com a presença de designers, embora só três aí tenham estado presentes: Jorge Alves (1952), Miguel Arruda (1943) e Virgínio Moutinho (1952).

Esta última exposição já está fora dos limites cronológicos do nosso trabalho, no entanto, não podemos deixar de referir a falta de critério dos organizadores ao constituírem um júri sem a presença de um designer para atribuição de um prémio de arquitectura/design (não de design).

Refira-se ainda três outros acontecimentos editoriais: a publicação em fascículos, entre 1952 e 1962, do livro *A paleta e o mundo* de Mário Dionísio que, na opinião de José-Augusto França “[...]não é uma ‘história’ nem um ‘tratado’ mas uma ‘longa’ conversa sobre problemas de arte no seu tempo social [...]”²¹; a publicação a partir de 1962, também em fascículos, pelos Estúdios Cor, do *Dicionário da pintura Universal*; a edição em 1961, pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, do livro *A arquitectura popular em Portugal*, fruto do Inquérito à arquitectura regional portuguesa. Na opinião de Nuno Portas, “para o Ministério que o apoia, trata-se de fomentar o ‘desejado aportuguesamento da arquitectura’; para Keil e boa parte dos que nele colaboraram, tratava-se de armadilhar um documentário explosivo que mostrasse à evidência que em vez do estilo genuinamente

²¹José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, p. 377.

português pregado por Lino e seus sequazes havia afinal tantas 'tradições' quantas as regiões."²²

Tanto do ponto de vista político, como cultural, outros acontecimentos marcaram a nível internacional as décadas abrangidas pela segunda parte deste trabalho e, embora Portugal deles se encontrasse isolado, os seus desenvolvimentos não deixaram de preocupar o pensamento de muitos portugueses. Alguns desses acontecimentos tiveram influência sobre o design, como é o caso da actividade de Gui Bonsiepe no início dos anos setenta no Chile, quando da subida ao poder do governo democrático de Salvador Allende, actividade que vai posteriormente desenvolver noutros países da América Latina como, por exemplo, no Brasil e no México.

Bonsiepe esteve em Portugal algumas vezes, onde realizou palestras e conviveu com alguns dos designers portugueses. Também por cá passaram, com experiências semelhantes, Sergio Asti e Enzo Mari, este último já depois do 25 de Abril.

²² Nuno Portas, *A evolução da arquitectura moderna em Portugal, uma interpretação*, pp. 735-736.

IV.2. Noutros países, outro design

O final da 2ª Guerra Mundial e o início dos anos 50 determinam para o design novos pontos de partida que se concretizam de maneira diversa nos diferentes países em que o design vai ter, na segunda metade do século XX, papel significativo.

Recuando aos anos quarenta, não podemos deixar de registar a iniciativa do governo britânico em 1944, portanto ainda no período da Guerra, de formar o Council of Industrial Design “[...] encarregado de promover a qualidade técnica e o design de produtos de série.”¹ Já na década de cinquenta, em 1957, é fundado, depois de um congresso realizado em Aspen, no Colorado, o International Council of Societies of Industrial Design (ICSID) onde, desde o princípio, estão representados não só países industrializados, como do leste europeu e, ainda, do chamado terceiro mundo.

Ao ICSID se deve a primeira definição de design industrial, expressa logo no ano da sua fundação e rectificada no seu primeiro congresso realizado em Estocolmo em 1959, definição que, apesar de ter sofrido várias alterações, se mantém válida até 1969. Na sua versão inicial dizia o seguinte: “O designer industrial é uma pessoa que é qualificada pela sua formação, o seu conhecimento técnico, a sua experiência e a sua sensibilidade visual, por forma a determinar os materiais, a estrutura, os mecanismos, a forma, o tratamento das superfícies e a roupagem (decoração) de produtos fabricados em série através de processos industriais. Segundo as circunstâncias, o designer industrial pode tratar um ou todos estes aspectos. Para além disso pode tratar dos problemas de embalagem, da publicidade, das exposições e do marketing, pois que a solução destes problemas requerem não só um conhecimento técnico e

¹ Raymond Guidot, *Histoire du design, 1940-2000*, p. 55.

uma experiência técnica mas também a capacidade de avaliação ('appreciation') visual.²

Em 1969, esta definição é substituída por outra que, nas suas linhas gerais, segue a que Tomas Maldonado apresentou no Congresso do ICSID, realizado em Veneza em 1961, e onde se afirma que: " O design industrial é uma actividade projectual que consiste em determinar as propriedades formais dos objectos produzidos industrialmente. Entende-se por propriedades formais não só as características exteriores mas também, e sobretudo, as relações funcionais e estruturais que tornam o objecto uma unidade coerente, quer do ponto de vista do produtor quer do utente."³

Não cabe neste capítulo examinar as limitações que hoje podemos encontrar nesta definição mas, sim, registar a importância que o design teve nos anos do pós-guerra, na medida em que procurou dar resposta aos problemas resultantes, entre outras coisas, da situação de destruição e de carência em que se encontravam os países beligerantes, transportando para a vida quotidiana, em tempo de paz, os desenvolvimentos científicos e tecnológicos que os tempos de guerra haviam gerado. Essas preocupações, que passaram ao lado de Portugal, deram aso também à necessidade que se fez sentir a nível mundial de uma discussão e de uma reflexão em comum que, aliás, levou à formação de organismos internacionais de que o ICSID é um exemplo.

Mas voltemos ainda à definição, para referir que Tomas Maldonado considera que, "mau grado o seu carácter genérico, continua válida até agora", afirmando que "no entanto devemos acrescentar: é válida apenas na condição de se admitir que a actividade de coordenar, integrar e articular os diversos factores está sempre fortemente condicionada pelo modo como a produção e o consumo de bens se manifestam numa determinada sociedade. Por outras palavras, é necessário admitir que o *design* industrial,

² *Industrial Design, Na International Survey*, UNESCO/ICSI, 1967, p. 3, cit. por Gui Bonsiepe, in *Teoria e prática do design industrial. Elementos para um manual crítico*, pp. 35-36.

³ *Idem*, p. 37.

contrariamente ao que haviam imaginado os seus precursores, não é uma actividade autónoma.”⁴

Outro dos pontos de partida vamos encontra-lo no campo do ensino com a fundação em 1953, na Alemanha, da Hochschule für Gestaltung de Ulm (conhecida como Escola de Ulm), que foi para os anos cinquenta e sessenta o que foi a Bauhaus para os anos vinte. Ambas nasceram em imediatos pós-guerras e ambas trouxeram mensagens e práticas de modernidade e de democracia.

A Escola de Ulm nasce por iniciativa de Inge Scholl e Otl Aicher, em homenagem a Hans e Sophie Scholl, irmãos de Inge; os homenageados eram membros do grupo de resistência alemã Rosa Branca, tendo sido fuzilados pelos nazis em 1943.

O projecto que tinha como intenção “(...) fundar um centro internacional de criação com o fim de participar, num plano ao mesmo tempo crítico e construtivo, na evolução da sociedade foi baptizado, na fase inicial, com o nome de Escola Superior Hans e Sophie Scholl.”⁵

Um dos primeiros textos de apresentação, citado por Meurer, diz que a Escola “[...] incitará os seus alunos à reflexão política e contribuirá para a constituição de uma elite democrática. Enquanto herdeira do movimento de resistência de Hans e Sophie Scholl, dará um lugar às forças políticas progressistas. Graças ao seu corpo internacional de professores, estabelecerá contactos com outros povos. Enquanto escola da nova geração, formará a juventude nas responsabilidades políticas. Ensinará aos seus alunos matérias que favoreçam uma atitude política construtiva. A Escola [...] visa uma universalidade conforme à sua época. Reunirá saber fazer, cultura geral e sentido das responsabilidades. Contribuirá para superar o hiato entre inteligência e cultura por um lado, a vida e o quotidiano por outro, familiarizando pessoas dotadas para a criação de

⁴ Tomas Maldonado, *Design industrial*, p.14.

⁵ Bernd Meurer, *Modernité – l'école d'Ulm – la création réflexive*, p. 231.

tarefas da vida prática. Influenciará sobretudo a criação de produtos manufacturados [...]. A Escola será independente. A Escola será administrada por si mesma de maneira democrática.”⁶

O ensino começa a ser ministrado, em instalações provisórias, no ano de 1952, sendo a escola oficialmente inaugurada em 1955, juntamente com o novo edifício – projecto de Max Bill (1908-1994) –, com um discurso de Walter Gropius. Max Bill⁷ é nomeado seu director nesse mesmo ano, lugar que iria ocupar até 1956 e donde sairia por desacordos com os seus colegas mais novos. A partir da sua saída, a Escola passa a ser dirigida colegialmente por Tomas Maldonado, Hans Gugelot e Otl Aicher. Para Max Bill, os objectivos da Escola de Ulm consistiam em continuar a tradição da Bauhaus: “A Escola é a continuação da Bauhaus (Weimar, Dessau, Berlim). Encara novas tarefas que há vinte, trinta anos, no âmbito da criatividade, não eram consideradas tão importantes como hoje.”⁸

“ [...] Quais eram essas ‘novas tarefas,’ que deveriam, por assim dizer, legitimar historicamente a continuação da Bauhaus?”⁹ Diz Tomas Maldonado: “Embora Max Bill não tenha sido muito explícito nos seus escritos a este respeito, sabe-se que ele desejava uma Hochschule für Gestaltung capaz de desenvolver, com todos os enriquecimentos possíveis, a orientação estético-formal da Bauhaus.”¹⁰ Tomas Maldonado, definindo de certa maneira quais seriam alguns dos pressupostos do programa da sua direcção, diz: “Já vimos, porém, que esta orientação apresentava aspectos demasiado vulneráveis para constituir de *per se*, a força motivadora do novo instituto. [...] Na Hochschule für Gestaltung daqueles anos aceita-se, em princípio, a tese da continuação, mas recusa-se entendê-la em termos de mera restauração. Ou seja, de acordo sobre a Bauhaus, mas só depois de

⁶ Cit. por Bernd Meurer in *Modernité, L'école d'Ulm...*, p. 231.

⁷ Pintor, arquitecto e designer, Max Bill foi aluno da Bauhaus entre 1927 e 1929. Frequentava portanto a Escola no último ano da direcção de Gropius e no primeiro de Hannes Meyer.

⁸ Max Bill, cit. por Tomas Maldonado in *Design...*, p.74.

⁹ MALDONADO, *Design...*, p.74.

¹⁰ *Idem, ibidem.*

uma rígida verificação da utilidade dos seus pressupostos didácticos, culturais e organizativos.”¹¹

Para Maldonado, embora não se tenha verificado “uma mudança em bloco na orientação que [Max Bill] tinha imprimido à escola, na sua origem,” muda-se, no entanto, entre outras coisas “[...] o programa da secção de *design* industrial, que se orienta para o estudo e o aprofundamento da metodologia da criatividade. Aquilo que, mais tarde, se chamará o ‘conceito de Ulm’ e que exercerá profunda influência sobre todas as escolas de *design* industrial do mundo, deriva exactamente destas mudanças.”¹²

Tal como a Bauhaus, embora noutro contexto político, “a ideologia progressista da Escola inquieta as forças conservadoras da Alemanha dos anos sessenta. [...] A Hochschule fur Gestaltung de Ulm fecha definitivamente as suas portas em 5 de Dezembro de 1968. A sua duração foi de treze anos, o que corresponde sensivelmente à da Bauhaus, e como ela a sua fama póstuma será considerável.”¹³

A Escola influenciou e incentivou a indústria da, então, Alemanha Federal, incentivo que se concretizou na prática em diversos produtos projectados por alguns dos seus professores e alunos. O caso da colaboração da Escola com a Braun aparece como uma aplicação exemplar do ideal funcionalista por ela defendido.

A sua influência fez-se também sentir tanto na Europa ocidental como na de Leste, assim como em alguns países da América Latina – no Chile de Allende, no Brasil e no México –, através do trabalho de, por exemplo, Gui Bonsiepe.

A Itália, como vimos, já no início dos anos trinta e até ao começo da segunda Guerra Mundial, tinha trazido ao design importantes contributos

¹¹ *Idem*, p.75.

¹² *Idem*, pp. 75-76.

¹³ GUIDOT, *Histoire ...*, p. 126

tanto do ponto de vista dos objectos, alguns deles ícones da História do design, como do ponto de vista teórico, com os artigos que aparecem nas páginas das revistas *Domus* e *Casabella*. A partir do final da segunda Guerra, sendo esses anos tempos de reconstrução para a Europa, a Itália torna-se um dos centros importantes do design mundial. É então que se começa a falar mais de design, assumindo este, nessa reconstrução, um papel significativo. Neste 2º pós-Guerra, o design italiano "...segue os princípios ditados pelos movimentos modernos dos anos 20 e 30 saídos da Bauhaus e dos construtivistas: economia de materiais, estrita adaptação da forma à função e às possibilidades das ferramentas para a produção." ¹⁴

O design italiano procura desde então integrar-se no mercado mundial, rivalizando com a concorrência internacional através da sua maneira diferente de olhar e resolver o projecto, tanto na grande indústria, como recorrendo às oficinas artesanais, nomeadamente as de cerâmica e do vidro.

Muitos arquitectos, homens de esquerda, conscientes dos problemas sociais, consagram-se ao projecto de objectos para o quotidiano. O lema de então era: "novas formas para uma nova sociedade."

São privilegiados nesta época dois sectores de intervenção: a industrialização da construção e o equipamento da casa popular. É então que Ernesto Roger afirma que "no futuro o arquitecto conceberá, 'da colher à cidade, ' todo o ambiente humano." Segundo Olivier Boissière trata-se "[...] de participar no melhoramento do ambiente humano em todos os seus aspectos tanto quanto lhe permite a aliança com as forças produtivas. O design italiano funda-se num compromisso que deixa o debate em aberto. Coloca-se de imediato num plano cultural e assume um papel de intermediário entre a produção e o utilizador." ¹⁵

¹⁴ Olivier Boissière, *Point de repère*, p.13.

¹⁵ *Idem*, pp. 15-17.

Nos anos 50, acentua-se a ligação do design e dos designers à indústria, embora, em casos particulares, ela já viesse dos anos 30 com, por exemplo, o projecto de uma máquina de escrever que Marcello Nizolli (1887-1985) realizou para a Olivetti e cuja produção começou em 1939, ou o conhecido Fiat 500 "Topolino" projectado pelo engenheiro Dante Giacosa para a Fiat, que começou a ser produzido em 1936. Essa ligação vem a afirmar-se com o aparecimento de novas empresas e de novos materiais que, nos finais da década, princípio da seguinte, democratizam alguns dos objectos projectados pelos designers desse período.

Podemos referir como exemplos paradigmáticos dessa democratização do pós-Guerra, ainda no final dos anos quarenta e no princípio dos cinquenta, o aparecimento da "scooter", designadamente da Vespa (1945) e da Lambretta (1947), ambas projectos de engenheiros aeronáuticos, Corradino D'Ascanio e Cesare Pallavicino, e produzidas, respectivamente, pela Piaggio e pela Innocenti. Constituem dois projectos com uma mesma filosofia: baixo custo, economia de combustível e a possibilidade de poder circular pelas estradas italianas deterioradas pela Guerra.

Dois outros acontecimentos definem a importância que, já nos anos 50, o design tinha em Itália: um foi a criação, em 1954, do prémio Compasso d'oro, instituído pelos armazéns La Rinascente e destinado a galardoar designers, produtos, serviços e projectos de investigação, o que demonstra bem o relevo que já nessa altura a indústria dava ao design; o outro acontecimento foi a formação, em 1966, da Associazione per il Disegno Industriale (ADI), tendo por objectivos "favorecer os contactos entre os designers e a indústria trabalhando também com instituições culturais (exposições, congressos, seminários)."¹⁶ A ADI integra designers de produtos industriais, de móveis e gráficos, assim como empresas interessadas pelo design, incluindo também jornalistas e críticos de design.

¹⁶ Claudia Neumann, *Dictionnaire du design*, p. 366.

Em meados dos anos sessenta, o design italiano passa por uma grande contestação, principalmente “[...] da parte dos defensores da ‘arquitectura radical’, expressão inventada pelo autor do manifesto ‘L’Arte povera’, Germano Celan, crítico de arte muito influente”¹⁷ na Itália desse período. Aparecem os primeiros grupos de contestação como o Archizoom (1966-1974) ou o Superstudio (1966-1978), muito preocupados com os problemas teóricos e apostados em elaborar projectos utópicos de transformação do mundo, do habitar e do consumo. Anos mais tarde, aparecem o Alchimia (1976-1990) e o Memphis (1981-1988), entre outros.

Tomas Maldonado no seu ensaio cujo título em italiano é *Disegno industriale: un riesame*, (Feltrinelli, 1976) – em português, *Design industrial* – afirma o seguinte: “Nos últimos tempos, especialmente em Itália, tem sido teorizada com frequência uma contraposição entre dois tipos de *design*: por um lado, o ‘*design* frio’ endereçado à produção industrial e destinado ao consumo de massas; por outro, o ‘*design* quente’, feito por poucos, com poucos meios e destinado à fruição artístico-cultural de alguns poucos sujeitos culturais.” Para Maldonado o que é apresentado como uma novidade radical já vem do século XIX, princípio do século XX, tendo estado no centro do debate arte/indústria que “[...] congregou homens da envergadura de W. Morris, F. L. Wright, A. Loos, H. Muthesius e H. van de Velde.”¹⁸

Maldonado não quer tirar “[...] legitimidade à exigência de qualquer indivíduo ou de qualquer grupo em poder projectar objectos de uso fora da produção industrial, inspirando-se em valores artísticos mais ou menos tradicionais.”¹⁹ Mas, ainda para ele, “ as coisas complicam-se quando se verifica que os defensores de um presumível *design* quente avançam, do

¹⁷ Nally Bellati, *Le nouveau design italien*, p. 21.

¹⁸ MALDONADO, *Design...*, p. 83.

¹⁹ *Idem*, p. 84.

seu canto, com uma pretensão de absoluta hegemonia em relação a qualquer outra visão que não seja a sua.”²⁰

Na opinião dos defensores “de um presumível design quente” o “[...] ensino deveria ser ministrado em pequenas comunidades de natureza informal, a funcionar à semelhança das tradicionais oficinas: lugares de formação e de produção artístico-artesanais sob a orientação iluminada (e iluminante) de um ou de alguns poucos ‘mestres.’” Segundo Tomas Maldonado, propõem “o regresso, não isento de nostalgia, a uma espécie de oficina ‘Arts and Crafts’, na pegada de ‘Morris, Marshall, Faulkner Co’, de vitoriana memória.”²¹

Esta clivagem que se operou nos anos sessenta em Itália determinou, tal como o styling no princípio dos anos trinta, rupturas significativas nos percursos do design que se reflectiram também em Portugal, embora em desacerto de datas, nas gerações que se formaram a partir dos anos noventa.

Observando agora o que se passa em França neste período, para Raymond Guidot “[...] a primeira tentativa no pós-Guerra [...] para pôr em evidência as virtudes da ‘estética industrial’²² vem da Union des Artistes Modernes (UAM)²³ que em 1949 apresenta no Museu das Artes Decorativas uma exposição cujo tema [era] ‘Formes utiles, objets de notre temps’[...]”²⁴ No entanto, só bastante mais tarde, em 1964, o governo reconhece a importância do design quando “(...) André Malraux, Ministro da Cultura, e Georges Pompidou, criam no ‘Mobilier national’ um Atelier de

²⁰ *Idem, Ibidem.*

²¹ *Idem, Ibidem.*

²² A palavra design só entra no vocabulário francês depois de 1965, ano em que a revista *Esthétique Industrielle* muda o seu nome para *Design Industrie*.

²³ A UAM foi criada em 1929 e reunia aqueles que, “considerando que a modernidade e sobretudo a necessidade de uma larga difusão passam pela utilização inteligente e racional dos materiais e dos meios da indústria” (Guidot, 2000), se opõem ao estilo Art Déco que se desenvolveu a partir do final da 2ª Guerra mundial, sendo a Exposição Internacional de Artes Decorativas realizada em Paris em 1925 o acontecimento que lhe deu mais visibilidade. A UAM desaparece em 1958 e “(...)Formes Utiles, que deu o nome à exposição de 1948, torna-se associação independente em 1950 e proporá todos os anos até 1987, no quadro do salão das ‘arts ménagers’ e com temas renovados todos os anos, selecções de objectos industrializados para a habitação”. *Idem*

²⁴ GUIDOT, *Histoire...*, p. 157.

criação contemporânea [...].”²⁵ É assim que a década de 60 passa a ser importante para o design francês.

Figura de referência do design em França, Jacques Viénot (1893-1959) realiza um trabalho muito importante de sensibilização para o design, então aí designado ‘esthétique industrielle’, junto das instituições. Em 1951, funda a revista *Esthétique Industrielle* e o Institut de Esthétique Industrielle que, tal como o Council of Industrial Design na Grã-Bretanha, vai ter em França acção directa sobre a qualidade dos produtos. Em 1956, participa no congresso de Aspen no Colorado e colabora na fundação do ICSID. Já em 1930 Jacques Viénot tinha criado a associação internacional Porza que, na opinião de Denis Huisman e George Patrice Contribuiu para “[...] retomar as ideias da Bauhaus e, principalmente, as de Le Corbusier que, desta maneira, penetraram cada vez mais no público. Uma das divisas da associação era uma frase de André Malraux: ‘A fábrica actualmente catacumba tornar-se-á um dia catedral.’”²⁶

É no ano de 1956 que, após se ter realizado em 1953 um congresso internacional, se inaugura em França o primeiro curso superior de “estética industrial” na Escola de Artes Aplicadas à Indústria.

Em 1969 é criado o Centre de Création Industrielle (CCI), sediado desde 1976 no Centre Pompidou em Paris e que, desde o seu início, tem tido papel significativo na abertura da França ao design.

Roger Tallon²⁷ (1929) – que define design como “não [sendo] nem arte nem um modo de expressão, mas uma procura criativa metódica que pode ser generalizada a todos os problemas de concepção”²⁸ – diz, em entrevista

²⁵ Françoise Jollan, *Le design telle qu'on parle*, p.8.

²⁶ Denis Huisman e Georges Patrice, *L'Esthétique industrielle*, p. 33.

²⁷ Roger Tallon nasceu em França em 1929 e estudou engenharia electrotécnica (1947-1950). Em 1953 entra para a agência de Jacques Viénot, Technès (1949), contribuindo para a sua internacionalização e para a ideia de design industrial que progressivamente substitui a de ‘esthétique industrielle’. Na Technès projecta, entre outros, os seguintes produtos: o torno *Gallic 16* (1957), a moto *Le Taon* (1957) e o televisor *Téléavel* (1963). Em 1973 forma o seu próprio atelier de design multidisciplinar, projectando para a *SNCF* vários comboios, entre os quais, o comboio de alta velocidade *TGV Atlantique* (1988).

²⁸ Roger Tallon citado por Reymond Guidot in *Histoire...*, p. 12.

a Catherine Millet, que “os anos de 1950... foram [para o design] os das primeiras tentativas, o verdadeiro arranque teve lugar nos anos 1960 e partiu de Inglaterra.”²⁹

Nos países do Norte da Europa, como na Finlândia, em que a industrialização não teve a importância que teve noutros lados, nomeadamente na Grã-Bretanha, na Alemanha e em França, vamos também encontrar um contributo significativo para a história do design que se deve, em grande parte, à qualidade do seu artesanato, isto é, à qualidade das suas Artes e Ofícios e à produção de séries reduzidas produzidas por pequenas unidades industriais.

São estas especificidades, designadamente o trabalho realizado, entre outros, por Alvar Aalto e Tapio Wirkkala (1915-1985) que, no pós-Guerra de 1945, impõem o design nórdico tanto na Europa como nos Estados Unidos da América, principalmente a partir da Trienal de Milão de 1951, onde os finlandeses foram muito premiados. Esta outra maneira (que vamos encontrar também na arquitectura) de pensar e fazer o design é o contributo que os nórdicos deram para a sua história, contributo esse que, aliás, se inicia nos anos trinta, nomeadamente com os pavilhões finlandeses das exposições de Paris (1937) e Nova Iorque (1939), tanto do ponto de vista dos projectos como dos seus conteúdos.

Em Espanha, para substituir a palavra inglesa design, aplica-se o termo “diseño”, “[...] que já era utilizado na linguagem comum muito antes do próprio ‘movimento design’ se ter estabelecido com esta denominação na cultura ocidental.” Segundo André Ricard o termo “[...] ‘diseño’ sempre significou, em castelhano, o traço criador que define as formas das coisas. Quer dizer o momento decisivo em que as ideias se fixam numa forma e tomam consistência, o instante em que a essência de um conceito se transforma em presença material.”³⁰

²⁹ Roger Tallon, Entrevista de Catherine Millet, p.692.

³⁰ André Ricard, *Hablando de diseño*, p. 109.

Neste país, “[...] nas horas cinzentas da sua história, o franquismo, como todas as ditaduras, impôs um estilo oficial parado, ao mesmo tempo monumental e banal.”³¹

Quando em 1957 é proibida a formação do Instituto de Diseño de Barcelona, os seus promotores conseguem fundá-lo, no entanto, como departamento de design de uma associação que se chamava Fomento das Artes Decorativas (FAD), instituição privada criada em 1903, em plena época do modernismo, que tinha como função a promoção das Artes e Ofícios. Aparecia assim a ADI/FAD pela mão, entre outros, de André Ricard.

Como em Portugal, também em Espanha não existia um mercado capaz de dar resposta às necessidades postas pelos equipamentos para a casa, razão pela qual muitos arquitectos e decoradores tinham de desenhar o mobiliário e outros equipamentos para os seus projectos. Foi o trabalho de divulgação feito pela ADI/FAD através, por exemplo, das suas exposições anuais que permitiu inverter esta situação, começando progressivamente o design espanhol a ter uma maior aceitação tanto em Espanha como no estrangeiro. Em 1967, é criado o Barcelona Centre de Disseny que vai provocar uma maior aceitação do design por parte dos industriais espanhóis.

Até finais dos anos setenta, na opinião de Bernhard Burdek, o design sistemático, no sentido que lhe deu a HFG de Ulm ou a Braun AG, determinou “[...] a imagem do design de produto em Espanha. Por outro lado, ainda segundo o mesmo autor, “graças à grande influência cultural exercida pela Itália, em princípio dos anos oitenta desenvolveu-se um movimento de vanguarda de características claramente neo-modernas.”³²

³¹ *Idem*, p. 111.

³² Bernhard E. Burdek, *Diseño. Historia teoría e práctica del diseño industrial*, p.104.

V. OS ANOS 50

“Tal como o do arquitecto (ele também um projectista), o produto do trabalho do designer materializa-se em objectos, cumprindo programas e satisfazendo uso e fruição. Os erros aí estarão, não em palavras encerradas em ‘dossiers’, mas sim em evidência, de forma palpável e visível na envolvente material.”

(Daciano Monteiro da Costa, 1990)

V.1. Contribuições significativas

Os anos cinquenta representam para a arquitectura portuguesa a abertura ao movimento moderno, pela afirmação de uma jovem geração, a segunda da arquitectura moderna, que sucede à de Keil do Amaral e Januário Godinho (1910-1990), considerando Nuno Portas a obra destes arquitectos como «charneira de duas gerações (as dos formados em 1920 e a dos nascidos a partir desse ano)»¹. A esta geração pertence também Frederico George, diplomado em pintura em 1937 e posteriormente, em 1950, em arquitectura, um dos primeiros divulgadores do design entre nós.

Assim como algumas das obras de arquitectos portugueses pertencentes à 1ª geração moderna são importantes, como afirmámos, para traçar alguns dos aspectos do percurso do design em Portugal na primeira metade do século XX, assim o são também, de uma maneira progressiva e teoricamente mais assumida, as de Keil do Amaral ou de Chorão Ramalho e as de arquitectos que nascem à volta dos anos 20. Estão neste caso a dupla Bento de Almeida (1918-1997) / Victor Palla (1922) e Conceição

¹Nuno Portas, A evolução da arquitectura moderna em Portugal: uma interpretação, p.736.

Silva (1922-1982) que, de maneira diferente, deixaram trabalhos significativos em áreas do design, pois muitos deles estavam ligados a novas propostas de concepção global de espaços comerciais e de unidades hoteleiras, áreas onde os referidos arquitectos deixaram obras de referência.

A esta geração pertence o arquitecto Sena da Silva que, com António Garcia, Daciano da Costa, Cruz de Carvalho² e outros (poucos mais), integra aquela que consideramos ser a primeira geração de designers portugueses.

Os espaços comerciais de Keil do Amaral,³ “ [...] seguramente o primeiro autor a introduzir novos códigos formais no desenho de interiores com a série de novas sapatarias que projecta para a Baixa lisboeta [...]”,⁴ juntamente com os paradigmáticos projectos de Victor Palla/Bento de Almeida [Pique-Nique⁵ (1951) e outros] e de Conceição Silva [Hotel do Mar (1956), Rampa (1955) e várias lojas na Baixa pombalina], tiveram equipamentos por eles concebidos que constituíram, muitos deles, projectos de design. Nesses projectos encontramos um dos pontos de referência para um dos caminhos que o design português irá percorrer, caminho esse em que a importância do arquitecto é significativa. Na verdade, esta geração de arquitectos, muitos deles já em actividade quando do 1.º Congresso Nacional de Arquitectura, cruza-se com o design moderno e com a primeira geração de designers portugueses que, no início dos anos 60, começa a equacionar os problemas dos objectos com uma metodologia

² Cf. Biografias, vol. II, pp. 136 a 139; 133 a 135; 140 a 144 e 166 a 169.

³ Há que considerar na obra deste arquitecto o trabalho que realizou para o Metropolitano de Lisboa onde concebeu o projecto-tipo das estações e estudou os respectivos equipamentos: bilheteiras, papelarias, bancos e o espaço destinado ao responsável da estação.

⁴ Ana Tostões, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, p. 121.

⁵ Em 1961, Sena da Silva escrevia, na revista *Arquitectura*: “O Pique-Nique apareceu em Lisboa com a designação inglesa de ‘Snack-Bar’ e uma clientela de formação cinematográfica. Existe agora no Rossio como coisa que faltava e não podemos pôr em dúvida a sua integração perfeita naquela zona nem a justificação da modalidade de refeições rápidas que se propunha fornecer.” Formas utilitárias industriais e artesanais, equipamento e pormenorização decorativa, in *Um snack-bar no Rossio*, 36.

projectual diferente da utilizada nos trabalhos que, neste campo, realizavam os arquitectos que temos vindo a citar.

De referir ainda, dos inícios dos anos sessenta, a pastelaria Mexicana (1961-1962) com projecto do arquitecto Jorge Chaves (1920-1981). Situada na Praça de Londres, uma zona da cidade onde existiam dois outros estabelecimentos significativos para a história recente deste tipo de projecto – o Tique Taque e o VáVá, respectivamente de Victor Palla-Bento de Almeida e de Eduardo Anahory –, a Mexicana, nas palavras de Michel Toussaint, “desenvolve um sentido fenomenológico do conceber a arquitectura que atinge um ponto alto, até excepcional, na História da Arquitectura em Portugal.”⁶ Na Mexicana e no VáVá vamos encontrar painéis cerâmicos, respectivamente, de Querubim Lapa e de Menez.

A geração seguinte, a 3ª da arquitectura moderna – que integra, entre outros, Álvaro Siza Vieira, Carlos Roxo, Nuno Portas, Pedro Vieira de Almeida – também, se vai cruzar com a 1ª geração de designers portugueses. De entre os citados, julgamos pertinente destacar Nuno Portas pelo papel importante que, na época, alguns dos seus escritos assumem do ponto de vista da teoria do design, como, por exemplo, um de 1971, *Duas ou três considerações pessimistas sobre o designer e os seus produtos*, ao qual voltaremos no próximo capítulo.⁷

Tal como os espaços comerciais, outra das áreas em que, como referimos na Introdução, se define o percurso do design português é a do estudo dos equipamentos e da organização de espaços museográficos.

Foi em 1958 que, em Portugal, teve lugar a primeira experiência dentro das novas tendências museográficas, à semelhança das que, nos anos 50, se desenvolveram em Itália e de que são exemplo as obras de

⁶ Michel Toussaint, *A pastelaria Mexicana e o lado expressionista da arquitectura moderna*, p. 23.

⁷ Cf. Cap. VI, pp. 174-175.

Franco Albini (1905-1977), de Carlo Scarpa (1906-1978) ou de Ignazio Gardella (1905-). Referimo-nos à Exposição evocativa da obra da Rainha D. Leonor, no convento da Madre de Deus. Esta exposição, com projecto de Conceição Silva, teve colaboração dos arquitectos José Santa Rita (1929), Raul Santiago Pinto e ainda de Manuel Rodrigues,⁸ com programação realizada por Maria José de Mendonça, Maria Teresa Gomes Ferreira e Artur Nobre de Gusmão.

Sobre esta exposição, que teve o patrocínio da FCG, escreveu Frederico George, na revista *Arquitectura*:⁹ “É evidente ser tarefa difícil fazer coincidir as necessidades funcionais de um convento com as de uma exposição comemorativa de uma personagem ainda ligada em parte da sua vida a esse edifício. Se a exposição ganha em poder evocativo, fatalmente perde em precisão exposicional, Conceição Silva conseguiu no entanto estabelecer um equilíbrio desses dois valores, ou melhor, utilizou esses valores mantendo uma tensão quase constante no decorrer da exposição.”⁹

Embora não tivesse sido pensada como exposição permanente e a parte histórica constituísse factor significativo no seu programa, foi ponto de referência importante para novas experiências museográficas que anos mais tarde se vieram a concretizar em Portugal como, por exemplo, a Sala Calouste Gulbenkian, inaugurada em 1970, que, a convite de Maria José de Mendonça, Cruz de Carvalho projectou para o MNAA.¹⁰

⁸ Manuel Rodrigues – fez o curso da EADAA. Iniciou a sua actividade em 1939. Fez trabalhos para o SNI, inicialmente sob a direcção de Roberto Araújo e Tom, onde decorou montras, realizou figurinos e cenários para o Grupo de Bailados Portugueses “Verde Gaio,” projectou várias exposições e representações portuguesas em feiras internacionais. Trabalhou com Sebastião Rodrigues e com Conceição Silva nomeadamente na Papelaria Progresso, em Lisboa, da qual fez a linha gráfica, tendo também sido seu director artístico. Tem trabalhos seus reproduzidos em vários números da *Graphis*.

⁹ Frederico George, Exposição comemorativa da obra da Rainha D, Leonor, p. 42.

¹⁰ Já em 1955 Cruz de Carvalho tinha tido a sua primeira experiência museográfica, também no MNAA, a convite do Dr. João Couto então director do Museu. Diz-nos Cruz de Carvalho: “A museografia começou quando estava na Escola de Belas-Artes. Em 1955, houve uma exposição, da Lourdes Castro, do Escada, da Teresa de Sousa e minha no MNAA. A exposição era composta por cinco estudos sobre o tema Anunciação. Esta foi, também, a primeira exposição que organizei.

Co-autora do programa da Exposição Evocativa da Rainha D. Leonor e mais tarde responsável pelo do Museu Calouste Gulbenkian (fase inicial), cabe aqui uma referência a Maria José de Mendonça, figura significativa da nossa museologia que representa a “conclusão, o fechar de um período [...]” da “[...] Museologia portuguesa e simultaneamente a abertura a novas concepções,” que passaram, entre outras coisas “pelo reconhecimento da importância da representação de outras disciplinas profissionais no fazer do museu” ¹¹, o que Maria José de Mendonça leva à prática ao convidar Cruz de Carvalho para fazer o projecto museográfico da citada Sala Calouste Gulbenkian.

Em 1960, teve lugar, no Museu da Marinha e no Mosteiro dos Jerónimos, a Exposição Henriquina comemorativa do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, com projecto de Frederico George, realizado com a colaboração de Daciano da Costa. Também esta exposição constituiu referência incontestável daquele que consideramos o primeiro período da moderna museografia portuguesa, fruto, como dissemos, das experiências que se concretizaram em Itália nos anos a seguir à 2ª Guerra Mundial. Este período termina, já em 1969, com a inauguração do Museu Calouste Gulbenkian, que teve projecto museográfico de Sommer Ribeiro (1924), que coordenou a equipa, Rogério Ribeiro (1930) e Vitor Manaças (1934).

O Museu Calouste Gulbenkian constituiu para os autores do projecto e, concerteza, para todos que nele colaboraram, uma experiência que marcou o percurso das suas práticas neste campo do design.

Como sabe, o Dr. João Couto era uma pessoa bastante aberta e deu-me grande liberdade para montar a exposição. Foi o meu primeiro trabalho, que aliás, foi realizado em paralelo com a Galeria Pórtico, para a qual realizei os equipamentos em 1955, ou talvez fins de 1954. E aí começa a minha actividade museográfica. In *Conversa com Cruz de Carvalho*, vol. II, p. 36.

¹¹ Vitor Manaças, *Museu Nacional de Arte Antiga. Uma Leitura da sua história*, p.151.

Mas comecemos, se bem que concisamente, por atentar no conjunto da Sede, Museu e Auditório da FCG porque, para além do mais, nele colaboraram alguns dos designers que referimos ou referiremos ao longo do trabalho, como Daciano da Costa, Rogério Ribeiro, Eduardo Anahory.

Inaugurados em 1969, com projecto de arquitectura de Alberto Pessoa (1919-1985) Pedro Cid e Rui Athouguia (1917) o conjunto de edifícios da FCG constituíram em Portugal a consolidação e a “presença” de “uma nova arquitectura”¹², sendo, por outro lado, um bom exemplo de integração urbana, porque não procurando uma relação directa com a zona da cidade que os enquadra, assumem-se dentro do espaço verde que os rodeia. É este que estabelece a ligação à envolvente urbana. Por outro lado a sua procura de horizontalidade permite deixar “[...] ler para lá deles, e em todas as direcções, a continuidade do Parque”,¹³ e este “deixar ler” é a conseguida integração do conjunto no espaço urbano.

Em relação ao Museu são significativas as afinidades que se estabelecem entre o espaço/arquitectura e os objectos artísticos, ou melhor entre o objecto/arquitectura e os outros objectos artísticos, os dois em diálogo com o Homem, porque o que distingue a arquitectura “[...] das outras actividades artísticas, está no modo como ela funciona, com um vocabulário tridimensional que inclui o Homem.”¹⁴

O espaço do Museu foi pensado para a colecção que ia conter, o que não acontece, obviamente, no espaço das exposições temporárias que se

¹² “Noutra perspectiva, que não esta, ao nível das realidades do nosso país, este projecto vem consolidar a presença de uma nova arquitectura, cujos passos mais firmes foram antes dados no sector turístico e no da habitação. Em todo o caso, que poucos reflexos teve no sector público, como os casos da Cidade Universitária de Lisboa e da Biblioteca Nacional (ou outros de fresca data), facilmente poderiam exemplificar.” In Carlos Duarte, A Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, p. 211.

¹³ R. Athouguia, P. Cid e A. Pessoa, A concepção arquitectónica do edifício, descrita pelos autores do projecto, p. 231.

¹⁴ “ A pintura funciona a duas dimensões, a despeito de poder sugerir três ou quatro. A escultura funciona a três dimensões, mas o homem fica de fora, desligado, olhando do exterior as três

transforma. Situado ao mesmo nível do Parque, abre-se sobre ele numa relação interior/exterior que só uma cortina de vidro separa, quando separa. No Museu é diferente a relação interior/exterior, pois neste a cortina de vidro enquadra, dá a ver, criando uma distância – a abertura no muro é a vitrina do que está fora.

Mas em ambos se olha e se frui os objectos expostos e o espaço exterior – o que nele acontece.

Segundo os autores do projecto de arquitectura, “as galerias [do Museu] foram concebidas como grandes espaços capazes de garantirem a necessária elasticidade de arranjo de pormenor. [Tiveram] todavia em vista a criação de ambientes diversificados, com um permanente sentido de escala humana, acentuado por uma sucessão de contactos com o exterior quer para o Parque quer para os pátios ajardinados.”¹⁵

O projecto final de museografia teve em consideração a experiência adquirida em exposições temporárias de obras da colecção, nomeadamente a sua instalação provisória no Palácio de Pombal, em Oeiras, de 1965 a 1969, no entanto, os contextos eram outros pois, no Museu, tratava-se de a instalar definitivamente num edifício pensado em função das obras de arte que a constituem e que Calouste Gulbenkian (1869-1955) considerava como suas “filhas”.

Os primeiros estudos do projecto final de museografia, com a participação de técnicos das diferentes áreas que convergem na concretização de um projecto museológico¹⁶/museográfico, iniciaram-se no ano de 1965.

dimensões. Por sua vez a arquitectura é como uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha. Bruno Zevi, in *Saber ver a arquitectura*, pp., 19-20.

¹⁵ ATHOUGUIA, A concepção arquitectónica? , p. 231

¹⁶ O programa museológico, como sabemos, foi numa primeira fase de autoria de Maria José de Mendonça, tendo o programa definitivo sido realizado por Maria Teresa Gomes Ferreira, Maria Helena Soares Costa, Maria Manuela Mota e Glória Riso Guerreiro

O projecto assume a sua individualidade no tratamento espacial e na qualidade do desenho dos diferentes equipamentos museográficos mas não se sobrepõe aos objectos em exposição.

É o primeiro museu, em Portugal, a ser pensado em sintonia com as modernas tendências museográficas, principalmente a italiana.¹⁷

Os quatro projectos que citámos – Exposição Evocativa da Obra da Rainha D. Leonor, Exposição Henriquina, Museu Calouste Gulbenkian e Sala Calouste Gulbenkian do MNAA – são o reflexo, em Portugal, das modificações por que passaram na Europa depois da Guerra a museologia e a museografia.

Em Portugal, a partir dos anos oitenta, tanto do ponto de vista museológico como do museográfico, inicia-se outro período de renovação de museus e realização de exposições. São os casos, por exemplo, dos projectos de remodelação do Museu Amadeu de Souza-Cardoso (1980) em Amarante e do Museu Nacional Soares dos Reis (1988-2001) no Porto, respectivamente de Alcino Soutinho (1930) e Fernando Távora.

Outros aspectos significativos para o evoluir da actividade do design estão ligados, por um lado, a algumas das figuras que temos vindo a destacar e, por outro, às modificações operadas em diferentes áreas da vida portuguesa a partir dos anos cinquenta e intensificadas a partir de sessenta que permitiram o arranque das iniciativas que, no campo do design, tiveram lugar na segunda metade dessa década e nos primeiros anos da de setenta e a que nos referiremos no próximo capítulo.

No que diz respeito às figuras, citaremos duas por as considerarmos, neste contexto, paradigmáticas as suas contribuições: os arquitectos

¹⁷ Abra-se aqui um parêntese para podermos afirmar que as modificações por que passou o Museu em 2001, não sendo um novo projecto, em muitos pontos adultera aquele que pretende remodelar;

Frederico George e Francisco Conceição Silva. O primeiro, pelo aspecto pedagógico, formativo que assumiu a sua relação, o seu convívio, com alguns dos protagonistas da primeira geração de designers – Sena da Silva e Daciano da Costa¹⁸serão os exemplos mais marcantes. Não só por isso, mas também porque pelo seu atelier passaram, numa profícua convivência, muitos dos nomes da arte moderna portuguesa como os de Jorge Vieira, Rolando Sá Nogueira ou José Dias Coelho. O segundo, por um lado, pelo significado que teve o design desde o início da sua vida profissional (no começo, sem trabalho, Conceição Silva, não porque tivesse encomendas mas porque tinha que “utilizar o [seu] tempo”, desenhou móveis) e, por outro, pela importância que tiveram, na modernização da cidade de Lisboa, as numerosas lojas que projectou, principalmente para a baixa pombalina. A sua relevância para o design ficou ainda marcada, mais tarde, pela criação de um gabinete de projecto de mobiliário¹⁹com expressão própria e por outro de design gráfico, o que levou à participação nos seus projectos de outros profissionais para além daqueles que normalmente integravam os ateliers de arquitectura, como é o caso do designer Eduardo Afonso Dias (1938) e de pintores como Sá Nogueira ou Espiga Pinto.

Outro acontecimento importante dos anos cinquenta portugueses foi a criação da Altamira, por Cruz de Carvalho, em 1957, empreendimento que realiza em parceria com outros, dos quais salientamos Romão Pintão, um dos sócios dos Móveis Bela Vista (que antecede o aparecimento da Altamira) e profundo conhecedor da sua profissão, no âmbito da

se a elas não nos referimos é porque se encontram muito longe dos parâmetros cronológicos deste trabalho.

¹⁸ “[...] a primeira vez, talvez...talvez não, de certeza a primeira vez que ouvi a palavra ‘design’ foi o Frederico George que a pronunciou[...]”. In Daciano da Costa, Entrevista, 129, p.4.

¹⁹ “Na verdade, nunca mais deixei de desenhar móveis, na verdade também todo esse trabalho de arranque de uma profissão, considero-o extraordinariamente importante. Até porque apreendi, naturalmente que à minha custa e com esforço que durou, de facto, alguns anos, e criei até as condições para que esse trabalho viesse a ter um prosseguimento como hoje tenho aqui, neste ‘atelier’ um gabinete já com expressão própria – quase com independência – de equipamento só de móveis. In Francisco Conceição Silva, Entrevista, p.44.

marcenaria, e com um percurso académico que o levou da EADAA à ESBAL. Romão Pintão foi também figura significativa no êxito que a Altamira obteve em classes diversificadas de clientes, nomeadamente arquitectos, artistas plásticos e médicos.

Segundo Cruz de Carvalho, a ideia da Altamira não foi só a de desenhar móveis pois, embora fosse esse o objectivo primeiro, havia sobretudo a preocupação de “[...] criar condições para desenhar móveis de determinada maneira [...]”²⁰ Era muito importante o facto de, na Altamira, se poder estar ligado à indústria.

Cruz de Carvalho não se limita a estudar e a projectar os móveis que a Altamira comercializava. É também seu o projecto da fábrica e da loja “ [...] em contacto estreito, é claro com o Pintão que era o homem que sabia de tudo, das madeiras e das máquinas e ?ele? isso não conhecia; foi por aí que [começou]. Essa articulação com a produção [foi] basilar, fundamental.”²¹

Para Daciano da Costa “o exemplo do Zé Maria [Cruz de Carvalho], a figura do Zé foi determinante [...]. O primeiro a fazer a síntese da produção globalizada do objecto foi de facto o Zé Maria. E tanto o fez, com o seu próprio património, a sua pequena fortuna, que fez uma fábrica, fez uma loja, criou uma marca, uma imagem, criou os modelos e começou a comercializar.”²²

Para nós, jovens estudantes (sem dinheiro) da ESBAL, a loja da Altamira, na Rua Viriato, era como que uma galeria onde íamos ver as mesas, as cadeiras, os candeeiros, as estantes e os outros artefactos, como se de objectos artísticos se tratasse. Não temos dúvidas quanto à

²⁰ Cf. Conversa com Cruz de Carvalho, vol. II, p. 39.

²¹ *Idem, Ibidem.*

²² Cf. Conversa com Daciano da Costa, vol. II, p. 75.

importância que assumiu esse ‘ver’ para a definição de opções profissionais posteriores.

Estes jovens estudantes, na primeira metade dos anos cinquenta, frequentavam os cursos de Pintura ou de Escultura da Escola e, uma década mais tarde – acompanhando a primeira geração –, iniciavam carreira numa actividade que não era reconhecida em Portugal, pese embora as iniciativas realizadas, na sua maioria pelo Núcleo de Design do INII, a partir de 1965, e que terminam com a 2.^a Exposição de Design Português realizada em 1973. Esta exposição, como veremos, corresponde ao fecho de um período que, apesar das suas contradições, constituiu o arranque de uma actividade que, também com muitas contradições, se desenvolve depois da revolução de Abril. Registemos alguns dos nomes relevantes neste campo, para deles falarmos mais à frente: Eduardo Afonso Dias, Luis Ralha (1935), José Santa-Bárbara (1936).

Concordamos com António Sena da Silva quando, ao evocar personagens com quem trabalhou e conviveu, diz ser necessário conhecer-lhes o perfil, mas que não temos o direito de os converter num “escasso número de ‘heróis’ que – por comodidade de abordagem – elegemos como representantes de um grupo ou até de uma geração.”²³ Embora de facto concordemos com esta posição, não podemos, contudo, deixar de considerar a maior importância que, em determinado contexto, algumas “personagens” tiveram em relação a outras. Vem isto justamente a propósito de Daciano da Costa, de Cruz de Carvalho e de Sena da Silva e do relevo que tiveram as suas contribuições no dealbar do design em Portugal.

Apesar das suas contribuições não se situarem nos anos cinquenta, mas sim nas décadas seguintes, o que é certo é que, ligados, embora em

²³Sena da Silva, *Modos de aprender*, p.14.

momentos diferentes, à “personagem” de Frederico George, iniciaram a sua actividade nos anos cinquenta.

Daciano da Costa faz o seu arranque profissional no atelier de Frederico George em 1947, vindo a colaborar em diferentes projectos, nomeadamente no da exposição 15 Anos de Obras Públicas (1948) no Instituto Superior Técnico (onde conhece Fred Kradolfer e Eduardo Anahory), nos dos pavilhões de Portugal nas exposições de São Paulo (1954) e Bruxelas (1958) e no importante projecto que Frederico George realiza para a Exposição Henriquina (1959) no Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa, trabalho com que termina a sua colaboração permanente no atelier. No mesmo ano, monta atelier próprio em Belém, na Avenida Brasília, onde vai iniciar actividade por conta própria. Em 1963 Daciano da Costa começa a sua colaboração com a Metalúrgica Longra, naquela que considera ser a “primeira experiência” em que teve a oportunidade de “trabalhar como ‘designer.’ ”²⁴

Sena da Silva juntamente com António Garcia, seu companheiro de muitos trabalhos, “[...] seduzidos por obras recentes de George Nelson²⁵ e Marcel Breuer²⁶ no West Coast Americano, [produziram] os [seus] primeiros projectos de mobiliário para escritório.”²⁷ Em 1957, colabora com Conceição Silva na concepção do pavilhão de Portugal da Feira de Lausanne e, em 1959, com António Garcia, projecta o Pavilhão Comemorativo dos 25 anos de Refinação de Petróleo em Portugal, na Feira

²⁴ Daciano da Costa, Entrevista, p.6.

²⁵ George Nelson (1904-1986), arquitecto americano, foi director comercial, de 1946 a 1972, da firma Herman Miller onde projectou mobiliário moderno. Entre 1952 e 1955 projectou, para a Prophy-Lac-Tic-Brush Co., vários serviços de jantar em melamina *Prolon*. Cf. Charlotte e Peter Fiell, *Design industrial A-Z*, p.387.

²⁶ Marcel Breuer (1902-1981) estuda, entre 1920 e 1923, na Bauhaus onde começou a ensinar a partir de 1925. Projecta vário mobiliário em tubo metálico, nomeadamente as cadeiras *B1*, *B3* e *B18* que mais tarde serão produzidas pela *Thonet*. Em 1937 parte para os EUA e, a convite de Gropius, vai ensinar para *Escola de Design da Universidade de Harvard*, em Cambridge. Em parceria com Gropius projecta o pavilhão da *Pennsylvania* na *Feira Internacional de Nova Iorque* de 1939. Cf. Charlotte e Peter Fiell, *Design industrial A-Z*, pp. 112-114.

²⁷ Sena da Silva, in *Sena da Silva 60 anos de ofícios*, p. 26.

das Industrias Portuguesas (FIL) em que também intervém, entre outros, José Cutileiro que elabora o Guião e as legendas do Pavilhão.

Nos anos cinquenta, o começo da actividade profissional de Sena da Silva e de Daciano da Costa facultam-lhes um contacto profissional e uma convivência com alguns dos protagonistas de uma geração mais velha, a daqueles que, nos anos trinta e quarenta, modernizaram as representações portuguesas nos certames internacionais, como é o caso das exposições de 1937 em Paris e de 1939 em Nova Iorque e São Francisco, e em exposições nacionais, designadamente a Exposição do Mundo Português, realizada em 1940. De referir nomes como os de Bernardo Marques, José Rocha, Tom, Fred Kradolfer com quem, por exemplo, Daciano da Costa trabalha no Pavilhão de Portugal em Bruxelas, no sector Ciências e Arte, da responsabilidade daquele e de Frederico George.

A geração daqueles que participaram activamente nas transformações que aconteceram a partir da segunda metade dos anos trinta no âmbito da decoração, das exposições, do grafismo e da publicidade e que culminam na Exposição do Mundo Português (1940) prolonga a sua actividade pela década seguinte e alguns mesmo, como José Rocha, Tomas de Mello, Fred Kradolfer e Roberto Araújo, mesmo até bastante mais tarde.

Oriundos quase todos das Belas Artes, com formação escolar ou sem ela, o seu percurso pelas actividades ligadas às então ainda chamadas entre nós artes decorativas tinha como primeira justificação, na maioria dos casos, a impossibilidade de “[...] viver exclusivamente da venda dos seus *quadros* ou *esculturas*,”²⁸

Geração fundamental para a compreensão dos percursos do design em Portugal, em algumas das suas áreas, ela não pode, no entanto, ser

²⁸ SILVA – Modos de..., p. 15.

considerada, como afirma, Sena da Silva,²⁹ a primeira geração de designers portugueses, se admitirmos que subjacente a uma prática existe uma metodologia projectual e um pensamento teórico que ela, naturalmente, não podia ter.

Portanto, não devemos considerar esta geração como a primeira do design português, nem aquela a que pertencem António Sena da Silva e Daciano da Costa deve ser considerada, como afirmou Sena da Silva, “geração intercalar”, quanto mais não fosse porque intercalar é estar de permeio³⁰ e, neste sentido, a geração que Sena da Silva considera “intercalar” deveria estar entre aquela que considera ser a primeira e outra que o autor não definiu.

Por outro lado, o que distingue estas duas gerações não é só a “[...] adopção generalizada – na década de 70 – do vocábulo ‘designer’ para identificar os *decoradores* e os *artistas gráficos*, [...]”.³¹ Consideramos mesmo que o vocábulo designer não identifica *decoradores* nem *artistas gráficos*, mas sim profissionais que exercem a sua actividade em diferentes áreas do projecto e com metodologias apropriadas. Parece-nos estar aqui – sem esquecer toda a importância daqueles que fizeram as exposições de Paris e Nova Iorque, e muitos outros que vieram depois – uma das diferenças fundamentais entre a geração que inicia a sua actividade em meados dos anos trinta e aquela que a inicia em meados de cinquenta.

²⁹ Cf. SILVA, Modos de..., p. 14.

³⁰ “Intercalar: meter de premeio; interpor; inserir no meio”, in J. Almeida Costa e A. Sampaio e Melo, *Dicionário da língua portuguesa*, p. 941.

³¹ SILVA – Modos de? , p. 14.

VI. OS ANOS SESSENTA E SETENTA

“O consumidor pode contentar-se com um produto menos bom, se não conhecer melhor; e é ao design que compete, continuamente, procurar esse melhor que proporcione maior satisfação àqueles a quem se destinam esses produtos.”

(Fernando Seixas, 1971)

VI.1. Formas de afirmação.

Podemos dividir o percurso do design em Portugal em dois períodos: um situado entre os anos sessenta e meados de setenta e outro (já fora dos limites cronológicos deste trabalho), que tem o seu ponto de partida nos finais dos anos oitenta, princípios de noventa.

O primeiro período integra aquelas que consideramos ser a primeira e segunda gerações de designers portugueses. A primeira geração é constituída por os que nasceram entre 1925 e 1930 e a segunda, por os que nasceram entre 1935 e os primeiros anos da década de quarenta e, ainda, por aqueles que, nascidos em finais do anos quarenta princípio de cinquenta, vão também dedicar a sua actividade ao design.

O segundo período, que, como dissemos, se encontra fora dos limites cronológicos do nosso trabalho, terá como protagonistas os licenciados pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, que iniciam a sua actividade profissional já nos anos noventa.

No primeiro período considerado, temos dois acontecimentos importantes a delimitá-lo: a 1ª Quinzena de Estética Industrial (1965), por ter sido a primeira iniciativa com visibilidade organizada pelo INII, e a 2ª

Exposição de Design Português (1973), por ter sido o último evento ligado ao design antes de Abril de 1974.

Podemos, no entanto, encarar como parâmetros mais definidores da evolução do design português deste período dois outros acontecimentos: a 1ª Exposição de Design Português (1971) e a Exposição Design e Circunstância (1982) realizada pela Associação Portuguesa de Designers (APD). A Exposição de 1971, porque pela primeira vez se reúne numa iniciativa deste tipo muitos daqueles que, nesse tempo, se dedicavam à actividade do design; a de 1982, porque de certa maneira encerra esse período, o que, aliás, é confirmado pelos seus organizadores quando exprimem no catálogo a intenção de “glosar alguns motes sugeridos pelas primeiras Exposições de Design Português, tratando-se de uma manifestação relativamente conformista, em que são apresentados alguns dos exercícios com que os designers têm de se conformar para assegurar a sua subsistência.”¹ Nela estiveram presentes, para além de alguns (poucos) que não estiveram representados nas exposições anteriores, os que voltaram a Portugal depois do 25 de Abril de 1974 e que iniciaram as suas actividades na Grã-bretanha.

De facto, esta exposição de 1982 foi menos interessante do que as duas primeiras realizadas em 1971 e 1973 dado, entre outras coisas, o simbolismo com que recuperava não só o grafismo dos catálogos anteriores, como também a maioria dos seus conteúdos. Organizada pela APD, associação fundada depois do 25 de Abril com o esforço de um grupo de profissionais, não faz muito sentido que os seus organizadores se tenham virado para o passado em vez de terem questionado o futuro. Sem

¹ Advertência, p.16.

sequer fazer um balanço daquilo que tinha sido o design português até aí (salvo alguns dos artigos inseridos no catálogo), a exposição podia perfeitamente ter sido realizada no contexto político, social e económico das outras duas. Neste sentido, esta exposição constitui, com efeito, a última manifestação, no que ao design diz respeito, de um país que tinha acabado com o 25 de Abril.

Mau grado as limitações das duas primeiras exposições, elas constituíram as primeiras mostras públicas do trabalho de um conjunto de profissionais que exercia uma actividade que era desconhecida da grande maioria dos portugueses.

Em Portugal, para além de um grupo restrito de pessoas, só a partir dos anos 60 se começa a falar de design, quando o então chamado Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial (só mais tarde se passou a denominar Núcleo de Design Industrial) do INII², dirigido pela escultora Maria Helena Matos,³ e do qual tinha sido primeiro director o arquitecto Rui Guerra,

² O INII foi criado em finais dos anos 50, tendo “[...] a sua instalação [vindo] a concretizar-se no início do período de vigência do II Plano de Fomento (1959-64) do qual fazia parte como um dos instrumentos de uma política industrial que se anunciava mais activa. [...] “Cabiam a este instituto as funções de ‘promover, auxiliar e coordenar a investigação e a assistência que interessam ao aperfeiçoamento e desenvolvimento industrial do País.’” José Torres Campos, in Instituto Nacional de Investigação Industrial (INII), p. 485. O INII teve como primeiro director e principal dinamizador o engenheiro António Magalhães Ramalho.

³ Maria Helena Matos nasceu em Lisboa no ano de 1924, frequentou a EADAA onde tirou o curso de Pintura Cerâmica e, a partir de 1945, é mestra de cerâmica da mesma Escola. Frequentou o curso de Escultura da ESBAL, diplomando-se em 1945. Foi bolseira da FCG (1958-1959) com o propósito de estudar, na Marinha Grande, as possibilidades de renovação dos objectos em vidro. Colabora, a partir de 1959, com a Fábrica-Escola Irmãos Stephens, colaboração que se intensifica a partir de 1969. Em 1960 entra para o INII, assumindo a direcção do Núcleo de Design de 1969 a 1976 em substituição do arquitecto Rui Guerra. À frente do Núcleo teve papel significativo para a divulgação do design em Portugal.

tomou algumas iniciativas no sentido de dar a conhecer uma actividade que considerava significativa para o desenvolvimento e inserção da indústria portuguesa nos mercados internacionais. Constituíram a equipa do Núcleo, em diferentes períodos, Alda Rosa (1936), Cristina Reis (1945), Conceição Espinho, Eduardo Sérgio (1937), José Santa-Bárbara, Margarida Reis (1947) e Regina Andrade.

Assim, a partir de meados dos anos sessenta, as iniciativas levadas a cabo no campo do design estão ligadas a algumas modificações operadas na política económica portuguesa, o que é confirmado por António Amaro de Matos, presidente do Fundo de Fomento de Exportação, num dos textos publicados no catálogo da 2ª Exposição de Design Português, ao falar da necessidade “[...] de um serviço de apoio à indústria exportadora nacional [...] em perfeita articulação com os próprios industriais exportadores, e tendo em vista a análise e captação dos grandes mercados externos.”⁴

No mesmo sentido vão outras afirmações feitas no referido catálogo, como as contidas num pequeno texto em que se analisa e justifica a exposição. É preocupante o facto de essas afirmações continuarem válidas passados que são quase trinta anos em que se operaram profundas modificações políticas, sociais e económicas, no Mundo e em Portugal, tais como a de que o design pretende responder “...a problemas mais sérios que o alindamento gratuito ou a competição comercial do equipamento doméstico,”⁵ ou que o “design é uma actividade que compromete

⁴ António Amaro de Matos, O design e a exportação, p. 7.

⁵ Cf. Exposição de Design Português, 2, p.10.

indiscriminadamente tanto os industriais, quanto os quadros técnicos, os responsáveis políticos, os consumidores ou os profissionais do design [...] O design que há reflecte a responsabilidade de todos eles.”⁶

Estes anos são ainda caracterizados pelos investimentos de grandes grupos económicos privados e pelo recurso a capitais estrangeiros⁷, factores que vão intensificar a procura dos promotores turísticos. Aparece então ao arquitecto e ao designer um novo tipo de cliente: as imobiliárias. Segundo Luís Salgado de Matos, “ [...] de 1961 a 1967 as entradas em Portugal de capitais a longo prazo do sector privado subiram a 20 milhões de contos, enquanto de 1943 a 1960 essas entradas em pouco ultrapassaram os 2 milhões de contos.”⁸

As iniciativas realizadas pelo INII – exposições nacionais e internacionais, colóquios, conferências, concursos – ficaram como momentos significativos do esforço para legitimar o design em Portugal.

Em 1965, realizou, de 15 a 30 de Junho, no Palácio Foz (SNI), a 1ª Quinzena de Estética Industrial, composta por uma série de conferências em que se procurou “ [...] dar a todos os que se [interessavam] pelo assunto uma visão tão completa quanto possível das actuais tendências do ‘industrial design’ em alguns países europeus que ao problema mais se têm

⁶ *Idem*, p.11.

⁷ “Em finais de 1973 existiam em Portugal cerca de 270 empresas participadas ou controladas por capital de unidades multinacionais” das quais vinte investem na especulação imobiliária, turismo e hotelaria (Grão-Pará, Costain...).” Fernando Rosas, in *O Estado Novo (1926-1974)*, pp.482-483.

⁸ Luís Salgado Matos, *Investimentos estrangeiros em Portugal*, p. 99.

dedicado"⁹, e por uma exposição em que participaram a Finlândia, a França, a Inglaterra, Itália e Portugal, este representado por firmas como a Longra, a Secla, a Autosil, a Altamira, a Mague, a Viste Alegre e a Fábrica-Escola Irmãos Stephens.

Os especialistas que proferiram as conferências foram Henri Vienot, engenheiro, director da revista *Design Industrie* e do atelier Technès e vice-presidente do Institut d'Esthétique Industrielle de Paris, Mandini-Moretti, arquitecto e professor da Escola de Arquitectura de Milão, James Noel White, director adjunto do ICSID de Londres, Sergio Asti, arquitecto, Olof Gummerus, director da Finnish Society and Design de Helsinquia e Xavier Auer, presidente da Color Activ de Zurique. Foram os seguintes os temas abordados: Rentabilidade do industrial design (Henri Vienot); Novas tendências do "design" na industria italiana (Mandini-Moretti); A empresa e o industrial "design" (James Noel White); A problemática do "design" (Sergio Asti); "Design" e artesanato (Olof Gummerus); As cores na indústria (Xavier Auer). Destas conferências publicou o INII uma brochura com o título *Tradução das conferências proferidas durante a 1ª Quinzena de Estética Industrial*.

Esta quinzena constituiu a primeira de um conjunto de iniciativas ligadas ao design industrial que se realizaram em Portugal, possibilitando, não só ao restrito público interessado, mas a todos, o contacto com

⁹ António de Magalhães Ramalho, Apresentação, s.p.

objectos de produção industrial, num local habitualmente destinado à exposição de objectos artísticos.

Alguns dos produtos apresentados constituem hoje ícones da história do design, dos quais sublinhamos produtos projectados por designers tão significativos como os finlandeses Timo Sarpaneva (1926) e Tapio Wirkkala, o francês Roger Tallon e o italiano Marcello Nizzoli. Dos portugueses citaremos a presença de Cruz de Carvalho, de Daciano da Costa e do Gabinete de Estudos das Construções Metalomecânicas Mague, com direcção do engenheiro A. Sousa Catita, que apresentava, em projecto e documentação fotográfica, os guindastes portuários em produção desde 1963.

Afirmava o director do INII, engenheiro António de Magalhães Ramalho, na brochura em que eram divulgados os textos das conferências, que tinha sido preocupação dessa instituição “[...] tornar facilmente acessível a todos os dirigentes, técnicos e artistas as mais modernas ideias e processos de trabalho que interessam ao progresso e expansão das actividades industriais [...]”. Dizia ainda ter tido a iniciativa “[...] o melhor êxito e [correspondido] a uma verdadeira necessidade da indústria nacional na fase de expansão internacional em que se [encontrava] [...]”¹⁰

Em 1966 tem lugar o primeiro curso de design realizado em Portugal, no Laboratório Nacional de Engenharia Civil, dirigido pelo arquitecto italiano

¹⁰ *Idem, ibidem.*

Sergio Asti (1926)¹¹, que já tinha participado nas conferências realizadas quando da 1ª Quinzena de Estética Industrial.

Em 1971, realiza o INII a 1ª Exposição de Design Português nas instalações da FIL, mostra que será apresentada no final desse ano, no Palácio da Bolsa do Porto. A 2ª Exposição terá lugar em Lisboa, em 1973, também nas instalações da FIL.

A comissão executiva da 1ª Exposição de Design Português era formada pelo INII e pela Interforma – Equipamento de Interiores, Lda., tendo a sua organização e montagem sido realizada, por parte do INII, por Maria Helena Matos, Alda Rosa, Eduardo Sérgio, José Santa-Bárbara e Cristina Reis e, por parte da Interforma, por Cruz de Carvalho e João Constantino.

Num texto inserido no catálogo em que se destacam as principais actividades do Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial do INII, os organizadores afirmavam poder a exposição ser, “simultaneamente, um apanhado do que está feito e a primeira arrancada para o muito mais que há a fazer.”¹² No mesmo texto, afirmavam ainda significar o design “[...] a democratização do útil-agradável, do útil-confortável, que deixa de ser um privilégio de escóis para se tornar acessível ao grande público.”¹³

¹¹ Medalha de ouro na IX Trienal de Milão em 1957 e Prémio Compasso D’oro em 1962, Sergio Asti desenvolve intensa actividade na área do design a partir de meados dos anos 50, participando nos finais da década no movimento do design italiano Neo-Liberty onde também se encontram, entre outros, Gae Aulenti e Aldo Rossi. Sergio Asti é membro fundador da Associação de Design Industria (ADI)

¹² Cf. Exposição de design português, 1, p. 115.

¹³ *Idem, ibidem.*

Nesta exposição estiveram presentes quarenta e três expositores com diferentes formações, das quais destacamos 15 arquitectos, 8 escultores, 8 pintores, 2 engenheiros e 9 diplomados com cursos ministrados na EADAA, embora haja a considerar que muitos dos formados pelos cursos da ESBAL passaram pela EADAA. Estiveram ainda presentes um expositor com o curso de formação artística da SNBA e outro do IADE e os restantes ou não tinham formação académica, ou esta se situava em áreas diferentes das apontadas. Participaram também na exposição a firma de material eléctrico J.F. de Azevedo e Silva & C. Lda. e o Gabinete de Estudos e Empreendimentos Técnicos, S.A.R.L., Gefel.

O design de objectos tridimensionais e o design gráfico constituíam os dois núcleos da exposição. No primeiro, embora muitos dos projectos apresentados não tivessem passado de protótipos, vamos encontrar objectos que tiveram produções significativas no mercado português, tais como os de Daciano da Costa para a Longra, os de António Garcia para os Móveis Sousa Braga ou o estirador de José Espinho produzido pela Casa Olaio. O núcleo de design gráfico era marcado não só pela qualidade, como pelo número de trabalhos apresentados, estando nele presentes nomes como o de Manuel Rodrigues e de António Garcia que, aliás, encontramos também no núcleo dos objectos tridimensionais e onde este último apresenta, entre outros produtos, a cadeira Osaka-70 projectada para o pavilhão português da Exposição Universal de Osaka realizada em 1970, e que consideramos um dos ícones do design português. Esse pavilhão, com projecto geral de arquitectura de Frederico George, teve a arquitectura de

interiores e o design da exposição a cargo de Daciano da Costa em parceria com António Garcia e ainda com a colaboração de Jorge Vieira e Carlos Costa (1924).

O catálogo então publicado reproduzia todos os objectos expostos e fornecia os dados técnicos de cada uma das peças, além de uma nota biográfica de cada um dos expositores e uma resenha bibliográfica dos artigos publicados sobre design em revistas portuguesas. No entanto, este catálogo quase só nos permite voltar a “olhar” a exposição, sem os contextos em que esta teve lugar. Para além do texto introdutório de autoria de José de Melo Torres Campos, director do INII, e das biografias dos designers, só contem um interessante mas curto texto de autoria de Frederico George, que afirma, entre outras coisas, não ser “[...] fácil o entendimento entre os artistas [os designers, dir-se-ia hoje] e industriais. De facto, só agora estes começam a sair do seu imobilismo acicatados pela necessidade de projectar o seu produto fora das nossas fronteiras.”¹⁴ Acrescenta que, na exposição, [...] “muitas coisas belas estarão presentes, peças de design português, mas ainda poucas serão as que resultam de uma indústria atenta ao fenómeno do “industrial design”, e essa é a caminhada que os ‘designers’ portugueses terão de percorrer de mãos dadas com os industriais, compreendendo o consumidor, estudando as tecnologias e métodos de fabrico e planificando o seu trabalho.”¹⁵

¹⁴ Frederico George, Introdução, p. 11.

¹⁵ *Idem, ibidem.*

Na 2ª Exposição de Design Português estiveram presentes cento e seis participantes, dos quais vinte e nove já tinham estado na primeira. Por outro lado, também estiveram representados os gabinetes de design das seguintes firmas industriais: Fábrica Raul da Bernarda & Filhos, Lda., Mague, FOC e Metalúrgica Casal, S.A.R.L.. A Exposição foi organizada pelo Núcleo de Design do INII e nela participaram, entre outros, Maria Helena Matos, Alda Rosa, Cristina Reis e Margarida Reis. Tanto o programa, como o projecto e a montagem foram realizados pela Praxis – Cooperativa de Estúdios Técnicos, S.C.A.R.L., tendo integrado a equipa, entre outros, Sena da Silva, Tomás Xavier de Figueiredo, Assunção Cordovil (1947) e Luís Carrôlo (1946). Esta exposição, tal como a primeira, estava dividida num núcleo de objectos tridimensionais e outro de design gráfico, apresentando este uma maior unidade na qualidade dos trabalhos expostos, a evidenciar um maior enraizamento desta área do design em Portugal. De notar, no entanto, tanto na primeira como na segunda exposição, a ausência de Sebastião Rodrigues,¹⁶ um dos nomes mais significativos, senão o mais significativo, da história do design gráfico português.

¹⁶ Sebastião Rodrigues (1929-1995) inicia em 1940 o curso de Serralheiro Mecânico na Escola Industrial Marquês de Pombal, onde teve como professor de desenho Frederico George. Abandona o curso e emprega-se na Electrolux. Em 1945 entra para a Agência de Publicidade Artística (APA) onde trabalha com Manuel Rodrigues. A partir de 1948 trabalha para o SNI, onde conhece, entre outros, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Eduardo Anahory e Maria José de Mendonça. Em 1954 inicia a sua colaboração com a Editora Ulisseia e em 1955 participa na 9ª EGAP. Com Manuel Rodrigues, organiza o sector IV do pavilhão de Portugal na Exposição de Bruxelas (1958). É autor do design gráfico do *Almanaque* (1960) do qual saem 14 números e em que colaboram nomes como os dos escritores José Cardoso Pires, Augusto Abelaira, Alexandre O'Neil e Luis Sttau Monteiro, do pintor João Abel Manta e do arquitecto Sena da Silva. Participa, em 1957 e 1961, nas I e II

O catálogo da 2ª Exposição apresenta uma melhoria muito significativa em termos de conteúdo, não só pela quantidade e qualidade dos textos que apresenta, como também pelas temáticas abordadas. Para além da reprodução de todas as peças e dos respectivos dados técnicos, das biografias dos participantes, da resenha bibliográfica enriquecida com artigos sobre design, ou a ele ligados, que apareceram na imprensa diária, o catálogo inclui ainda um capítulo dedicado a “Escolas de design”, onde se refere o AR.CO – Centro de Arte e Comunicação Visual, o Curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas Artes e o IADE – Instituto de Arte e Decoração. Mesmo considerando que já estamos em 1973, é inexplicável a ausência de uma referência à EADAA, dada a importância que ela teve, nomeadamente para muitos dos participantes na exposição a que o catálogo diz respeito.

Em relação aos artigos de fundo, de notar a participação de técnicos de outras áreas, como a arqueóloga Maria Adília Moutinho de Alarcão e o cirurgião F. Gomes Rosa. De sublinhar também o artigo, ainda hoje actual, “Duas ou três considerações ‘pessimistas’ sobre o designer e os seus produtos”, de autoria do arquitecto Nuno Portas, em que o autor aborda a actividade do designer de um ponto de vista social, afirmando que “a qualificação dos produtos pela intervenção esclarecida do designer tende a ser um factor mais de discriminação sócio-cultural” ou porque “os produtos *designados* introduzem outros critérios de qualidade (logo para clientes

exposições de artes plásticas da FCG, realizando para esta instituição, a partir de 1961, vários trabalhos gráficos, nomeadamente em publicações e cartazes.

mais exigentes)”, ou porque sendo [...] séries relativamente modestas serão destinados a ‘consumidores mais ricos’”, ou por terem “formas muito ‘diferentes’ e culturalmente familiares a certas camadas (logo para consumidores mais cultos) [...]”.¹⁷ Segundo Nuno Portas, o “designer debate-se” entre a “ilusão tecnográfica da maior integração na produção e a marginalidade profissional decorrente da crítica ao ‘sistema’ e ao ‘modo de produção.’”

São evidentes as diferenças contextuais entre o tempo em que este texto foi escrito (1973) e os dias de hoje. Não temos dúvidas de que as opiniões do autor eram discutidas entre um número restrito de pessoas directamente interessadas, não tendo sequer impacto nos públicos considerados cultos de então. Mas também sabemos que as transformações por que passou Portugal, assim como aquelas por que também passou, a nível mundial e nestes últimos trinta anos, a ideia de design não levaram, aqui e agora, a um aprofundamento teórico que nos conduzisse a um entendimento da função e da importância do design, assim como da responsabilidade que diríamos social, política e cultural do designer na sociedade em que se insere. Quando se descentraliza a problemática, sem a ter resolvido, recorre-se geralmente a subprodutos que apenas adiam e escondem a realidade.

Em 2000, Sena da Silva considerava que “(...) depois de ter percorrido quase toda a Europa e de ter visitado exposições ambiciosas como ‘Design

¹⁷ Nuno Portas, Duas ou três considerações “pessimistas” sobre os designers e os seus produtos, p.14.

Miroir du Siècle', em Paris, no Grand Palais) seria excesso de modéstia não reconhecer que a Segunda Exposição de Design Português permanece como paradigma de uma atitude crítica que se pode introduzir numa exposição de Design aparentemente inocente."¹⁸

A partir dos anos oitenta, há uma vulgarização da palavra design em Portugal. Essa vulgarização, no entanto, não significou um melhor entendimento da actividade do designer, nem sequer conduziu a um maior aprofundamento do conceito de design, mesmo pelo cada vez maior número de profissionais saídos dos diferentes cursos existentes no país.

Retomando as iniciativas do INII, vai repetir-se, em 1971, no Palácio da Bolsa do Porto, a 1ª Exposição, que é organizada e montada por Cristina Reis, Margarida Reis e Vítor Manaças, cabendo a Sena da Silva a concepção de uma introdução à exposição, que se montou na Biblioteca do Palácio com o propósito de questionar muito do que ali era apresentado e onde se dizia, por exemplo, "[serem] inúteis as diversificações formais de um objecto, se não corresponderem a variações efectivas dos meios de produção ou das exigências de utilização."¹⁹ Os textos presentes nos painéis eram acompanhados da representação de artefactos que iam dos fogareiros de barro e de petróleo, da pá do lixo em folha de zinco, às então modernas embalagens para ovos ou à lâmpada "Atralux". "Cada um destes objectos procurou [ou procura] responder a determinadas aspirações mais

¹⁸ SILVA, " Agradeço aos meus pais os brinquedos que...", p.124

¹⁹ Sena da Silva, Subsídios para a história do design.

ou menos respeitáveis. A sua presença à nossa volta não é gratuita, nem inofensiva.”

Tanto em relação à primeira, como à segunda exposição, poucas referências apareceram nos jornais e revistas da época e mesmo essas, de uma maneira geral, tiveram impacto reduzido nos seus leitores. No que respeita à primeira, saliente-se, no entanto, o artigo “A palavra é design”²⁰ que a ela dedicou o *Diário de Lisboa*, assim como um outro que apareceu no suplemento *A mosca* intitulado “2ª exposição de design português”²¹ onde, em quatro páginas e de forma humorística, se faz a análise de alguns dos graves problemas dos bairros de lata de Lisboa. Neste último, depois de definir design como “[...] uma forma de entender e produzir objectos tendo em vista, fundamentalmente, a sua eficácia” afirma, ironicamente, que Portugal “tem todo o aspecto de ter sido dos países precursores do ‘design’. Lisboa, por exemplo, transborda de ‘design’”. E o artigo apresenta alguns dos “bons” exemplos que se encontravam nos tais bairros de lata.

Quando da 1ª Exposição de design no Palácio da Bolsa, no Porto, a únicas referências que lhe são feitas na imprensa diária é no *Primeiro de Janeiro*, no dia seguinte ao da sua inauguração²² e dois dias depois do seu fecho.²³ Deste facto, aliás, dão conta os organizadores da 2ª Exposição ao

²⁰ Cf. A palavra é design (2).

²¹ Cf. 2ª Exposição de design português.

²² No Palácio da Bolsa está patente ao público a 1ª Exposição de design português.

²³ Algumas considerações a propósito da 1ª Exposição de design português ontem encerrada no Palácio da Bolsa.

escreverem no catálogo que, quando da repetição da 1ª Exposição, no Porto, “mais uma vez” falhou a cobertura da imprensa que se limitou a noticiar os nomes das personalidades presentes à inauguração e a deturpar alguns esclarecimentos dados por elementos do Núcleo durante a apressada reportagem. Para cúmulo da ironia, o único texto preparado no Núcleo e fornecido ao *Primeiro de Janeiro*, só já saiu com o seguinte título: ‘Encerrou-se ontem no Palácio da Bolsa a 1ª Exposição de design português.’”²⁴

Nessa referência se afirma que a exposição “foi uma contribuição honesta mas não sabemos até que ponto pôde ser correctamente interpretada. O material (da ‘exposição’ propriamente dita) refere-se a sectores perigosamente particularizados (mobiliário e equipamento doméstico) escassos exemplos de outros objectos de produção industrial e exercícios de ‘graphic-design.’”²⁵

O *Primeiro de Janeiro* fala ainda da introdução à exposição realizada na Biblioteca do Palácio, dizendo que “este sector pretendia pôr em causa a infinidade de aspectos insólitos provocados pelo ‘design’ na vida de todos nós. E [que] uma ideia aparecia como dominante: a de que o ‘design’ não é só uma intervenção no estudo da forma dos objectos, mas, sim, um modo de estabelecer relações coerentes entre os homens e as suas cercanias”, acrescentando que a introdução à exposição “[...] podia permitir uma

²⁴ Exposição de design português, 2, p. 10.

²⁵ Algumas considerações...

compreensão diferente dos objectos expostos e também definir coordenadas mais sãs para integrar a disparidade ou sectorismo de grande parte da informação mais divulgada sobre 'design' e 'industrial design'." ²⁶

As exposições de que temos vindo a falar são objecto de opiniões pessimistas por parte de Sena da Silva, em artigos publicados em 1975 no *Sempre Fixe*. Aí afirma, em relação à 1ª, ter "[ficado] efectivamente – junto do 'público' – apenas uma imagem fútil de um novo 'estilo' para interiores burgueses." E em relação à 2ª, embora diga que "era consideravelmente mais ambiciosa", refere que "o material exposto estava praticamente ao mesmo nível da primeira, isto é: os mesmos exercícios insípidos sobre as mesmas imagens de revistas destinadas ao mesmo público fútil e desatento."²⁷ Trata-se de um texto muito datado, atendendo a que, no dia da sua publicação, se comemorava o primeiro aniversário do 25 de Abril. Numa linguagem polémica, o seu autor mete no mesmo saco o que de mau e de bom estas exposições nos deram a ver. Em nossa opinião, numa análise bastante apressada, Sena da Silva passa por cima de algumas peças que marcaram o panorama do design português, como a cadeira Osaka-70 de António Garcia, a linha Dfi de mobiliário de escritório projectada por Daciano da Costa com a colaboração de Cristovão Maçara (1930) e Carlos Costa para a Metalúrgica Longra (com a primeira produção em 1971), os guindastes produzidos pela Mague, ou as motorizadas da firma Casal.

²⁶ *Idem, ibidem.*

²⁷ Sena da Silva, Subsídios para a história do design.

No ano de 1972, realiza-se o Congresso Internacional de Vidro Manual por iniciativa do Grémio Nacional da Industria Vidreira e, no mesmo âmbito, o Concurso Internacional para Vidraria Manual, a que se seguiu a Exposição Internacional de Vidro Manual que, com projecto de Vitor Manaças, teve lugar na sala de exposições temporárias da FCG. Nesta exposição foram integradas as peças apresentadas a concurso.

O concurso tinha como objectivos “promover o trabalho do vidro manual e as suas qualidades específicas, revelar a acção criadora e as tentativas de aperfeiçoamento artístico que nele se processam, valorizar a mão de obra altamente especializada e abrir novas perspectivas tanto na utilização como na expressividade do vidro manual.”²⁸ Apresentaram-se 105 concorrentes da Alemanha, Áustria, Bélgica, França, Inglaterra, Itália, Suécia, Suíça e Portugal e estiveram presentes dezassete designers com vinte e quatro trabalhos²⁹. O júri de selecção, constituído por Júlio Mateiro (Portugal), Sergio Asti (Itália), Lord Queensberry (Inglaterra), Franz Dreier (Alemanha) e Tapio Wirkkala (Finlândia), atribuiu o primeiro prémio, no valor de cinquenta mil escudos, ao francês Robert Rigot, que apresentou uma peça de cristal – Da terra à lua – executada em França, nas Cristalleries de Baccarat. Não foram atribuídos os dois segundos prémios previstos no

²⁸ João Constantino, *Design*, 167-168, p. 377.

²⁹ Os designers portugueses presentes foram os seguintes: Abel Agostinho, Eduardo Marinho, Espiga Pinto, Fernando Conduto, Gerald Gullota, João Bento de Almeida, João Gouveia Valente, José Aurélio, José Barros Gomes, Luis F. Rodrigues, Manuel Alvarez de Melo, Margarida de Ávila, Maria Amélia Serra, Teresa Saporiti, Virgilio Marques, Vitor Manaças e Vitor Manuel Reis.

regulamento, tendo, no entanto, sido concedidas três menções honrosas no valor de dez mil escudos.

Não integrando os prémios internacionais, embora os trabalhos tenham sido analisados pelo júri internacional, foram distinguidos com um prémio do Fundo de Fomento de Exportação no valor de dez mil escudos, os designers portugueses Abel Agostinho, Gerald Gulotta, José Barros Gomes, José Eduardo Marinho e Vitor Manaças.

“E deste modo terminou [na opinião de João Constantino] uma iniciativa pioneira no género, que ao nosso país coube a honra de realizar.”³⁰

Ainda em 1972, o design vai aparecer de novo em exposição, mas, dessa vez, ao lado da arquitectura e do objecto artístico. Foi a convite da secção portuguesa da Associação Internacional dos Críticos de Arte (A.I.C.A.), que organizou, em Junho desse ano, uma exposição na SNBA “[...] constituída por dez secções, tantas quanto o número de críticos³¹ que levaram a cabo a sua participação.”³² Cada crítico participante teve “[...] inteira liberdade de concepção [tomando] por isso inteira responsabilidade individualmente: pelo tema, pela escolha das obras, pela atitude assumida

³⁰ *Idem, ibidem.*

³¹ Organizaram as secções as seguintes críticas: Mário de Oliveira, Fernando Pernes, Rocha de Sousa, Rui Mário Gonçalves, Egídio Álvaro, Ernesto de Sousa, José-Augusto França, Carlos Duarte, Sallote Tavares e Pedro Vieira de Almeida.

³² In catálogo da exposição *AICA SNBA 1972*, p. 6.

através disso, pelo texto que redigiu, pelas coordenadas que adoptou para se exprimir”.³³

O arquitecto Carlos Duarte apresentou um sector a que chamou “O lugar do ‘design’” que incluía trabalhos de Daciano da Costa e Sena da Silva. Carlos Duarte “adianta” no texto que escreveu para o catálogo “[...] não [ter sido sua] intenção mostrar um panorama do desenho industrial no país, ou sequer ilustrar quaisquer tendências particulares que nele se definam. Nela se incluem apenas trabalhos de dois profissionais – Daciano da Costa e Sena da Silva – que, para lá do trabalho produzido, têm em comum o facto de entenderem o desenho industrial como estudo e elaboração técnica e económica de base, e não como um mero exercício de formas, marginal ao processo de produção.”³⁴

Neste referenciar de acontecimentos que consideramos importantes para o percurso do design em Portugal, é de salientar a exposição de design industrial italiano Compasso D’Oro promovida pela Câmara de Comércio Italiana, pelo Banco Português do Atlântico e pela Olivetti Portuguesa, organizada em colaboração com a ADI e apresentada na FIL em Dezembro de 1971, com montagem dirigida por Rogério Ribeiro. Foi a primeira vez que, em Portugal, se teve oportunidade de observar objectos projectados por alguns dos grandes nomes do design italiano, tais como Antonio Botta, Ettore Sottsass, Joe Colombo, Mario Bellini, Marco Zanuzo, Rodolfo Bonetto, Sergio Asti, Tobia Scarpa ou Vico Magistretti, e de tomar

³³ *Idem, ibidem.*

³⁴ Carlos Duarte, O lugar do design, p. 40.

contacto com produtos de firmas que, já então, tinham grande importância no design e nos mercados internacionais, das quais citamos Arflex, Artemide, Brionvega, Cassina, Kartell e Olivetti.

Pela mesma altura e organizado pelas mesmas entidades, teve lugar o Colóquio sobre Design Industrial, com a participação, entre outros, de Fernando Seixas, então presidente do Conselho de Administração da Metalúrgica Longra, que falou da experiência de uma empresa portuguesa no domínio do design industrial ³⁵e de Nuno Portas cuja comunicação tinha por título “Política e formação no campo do design”, na qual o autor considerava dois pressupostos, o primeiro dos quais era a necessidade de se “(...) requerer uma fórmula clara de ensino – investigação que produza designers e bases críticas para o design ao mesmo tempo que forme ou treine os solucionadores de problemas que são os designers.”³⁶ Estes textos constituem duas contribuições importantes para a curta bibliografia existente sobre o design em Portugal.

No primeiro texto referido, encontramos um empresário pouco comum, pelo menos entre nós, com uma perspectiva completamente diferente daqueles que, sem assumirem uma análise crítica do mercado,

³⁵ Este texto foi republicado nos *Cadernos de Design*, nº 2 de Junho de 1992, pp. 121-127, com o título “Indústria e design” sem referência à sua primeira publicação e com alterações em relação àquela, nomeadamente a supressão do último parágrafo em que Fernando Seixas diz: “ Entre o Estado (formação de designers) e iniciativa privada muito há a fazer; mas só da colaboração íntima destas entidades se poderá compatibilizar – em termos nacionais, bem entendido – a opção de desenvolvimento proposta, com a possibilidade real e duradoira da sua efectivação, porquanto um bom ‘design’ é condição fundamental para a conquista de novos mercados.”

³⁶ Nuno Portas, *Política e formação no campo do design*, p. 21.

vêm na resposta imediata e sem critérios de qualidade às exigências dos consumidores a melhor maneira de rentabilizar a sua empresa, o que se vai reflectir no resultado final dos artefactos que produzem. Fernando Seixas, pelo contrário, mostra uma “preocupação de compreender o consumidor, de se meter na sua pele, de partilhar a sua apetência ao objecto [...]”.³⁷

Fernando Seixas diz que “a Empresa deverá partir dos estudos das necessidades do consumidor procurando o maior grau possível de satisfação. É uma óptica de direcção que encara a gestão de Empresa como uma filosofia, aliás correspondente à actual filosofia do ‘marketing’”.³⁸”

Reportando-se à empresa de que era presidente de administração, Fernando Seixas diz: “O público a quem se dirigem as nossas produções nem sempre está atento às necessidades das mesmas, competindo-nos, portanto, ajudá-lo a concretizar e a consciencializar a melhor forma de as satisfazer.” Assim sendo, a empresa é confrontada com outro tipo de problemas, nomeadamente “o da criação em termos funcionais, formais e tecnológicos dos produtos capazes de dar aquela satisfação; é o domínio do design industrial.”³⁹

Em relação ao arquitecto Nuno Portas, é de realçar a extrema importância que ainda hoje tem o seu texto, sempre que os problemas do ensino do design são equacionados, nomeadamente em Portugal.

³⁷ Fernando Seixas, A experiência de uma empresa portuguesa no domínio do design industrial. p. 29.

³⁸ *Idem, ibidem.*

³⁹ *Idem*, p. 31.

Depois de dizer que “ a tese que desejava apresentar... é a de que a forma de resolver o problema da formação dos designers, sobretudo num país onde tal não existe ainda, depende basicamente da função que se lhes deseja atribuir ou de outro modo, do até onde se quer que eles vão na resolução dos problemas”⁴⁰, Nuno Portas define três tipos de designers: o primeiro é o do cosmetista ou maquilhador que o autor identifica com o styling; o segundo, o dos designers que trouxeram para o “[...] primeiro plano em certos países – na Grã-Bretanha, na Itália, na Checoslováquia e em certas indústrias norte americanas e alemães – uma outra tendência de design que se ia fazendo à margem da maioria da produção desde os tempos áureos da teoria do design da Europa Central do primeiro pós-guerra, lançada sobretudo pela influência da escola alemã Bauhaus”⁴¹; o terceiro, que “[...] resulta do alargamento da visão do designer funcionalista - o designer ‘sistémico’ ou ecologista como lhe queiramos chamar”. É este, diz Nuno Portas, “[...] se o deixarem desempenhar a sua função, refrescar a visão dos problemas e a sua resposta em forma, o mais necessário e o mais realista do ponto de vista da colectividade [...]”⁴²

Não querendo prolongar uma citação que já vai longa, gostaríamos, no entanto, ainda de transcrever o 1º parágrafo da 2ª parte da “Formação no campo do design”, em que o autor afirma: “A ampliação dos conhecimentos sobre os objectivos do design de produtos, a crítica sobre

⁴⁰ PORTAS, Política e formação..., p.8.

⁴¹ *Idem*, pp. 9-10.

⁴² *Idem*, p.14.

as suas tendências, a investigação dos produtos ou 'standers' ou de especificações de qualidade em que aqueles objectivos se desdobram e explicitam, a racionalidade dos meios de produção e o seu reflexo económico e ecológico podem e devem ser a própria matéria de trabalho de um centro de ensino que forme e treine designers à medida que investiga os fundamentos sócio-económicos e sociais do design."⁴³

Nos anos sessenta, começa-se a falar de design em Portugal, identificando-o com uma actividade profissional que, embora de fronteiras mal definidas, dizia principalmente respeito aos objectos fabricados industrialmente e às então denominadas artes gráficas. Convém, no entanto, notar que muitos dos objectos fabricados industrialmente ou não passavam de fases embrionárias, ou a sua concretização raramente levava a uma produção em grande série.

Foi também nos anos 60 que apareceram os primeiros textos a abordar problemas do design industrial, em secções para isso criadas nas revistas *Arquitectura* e *Binário*. Em Maio de 1963, no seu número 78, a revista *Arquitectura* inicia uma secção com o título "Desenho industrial" da responsabilidade de Manuel João Leal, afirmando este, no texto de apresentação, pretender a revista (dirigida por uma comissão directiva constituída pelos arquitectos Carlos Duarte, Daniel Santa Rita, Nuno Portas, Rui Mendes Paula e Vasco Lobo) contribuir "[...] para a formação entre nós de um ambiente onde a arte e a indústria sejam verdadeiramente factos de

⁴³ *Idem*, p.21.

civilização”. Consciente da importância do design no “esforço de recuperação do atraso económico” em que o país se encontrava “em relação às sociedades europeias mais evoluídas”, João Leal considera, para não comprometer “a evolução futura da política de desenvolvimento económico”, a necessidade de o “encarar como peça básica do desenvolvimento num ‘plano cultural’, não só para a formação de técnicos indispensáveis, mas ainda como único impulsionador duma verdadeira transformação social e económica.” E, sublinhando o papel do designer, termina com a seguinte afirmação: “Ele tem de ser um verdadeiro criador”, competindo, “no entanto aos produtores e industriais... o mais decisivo dos papeis,” sendo “no binómio Produção Cultura que reside a verdadeira natureza do desenho, do desenho industrial”.⁴⁴

Por outro lado, a revista *Arquitectura* aparece, a partir do seu número 108, de Março/Abril de 1969, com o subtítulo *Arquitectura, Planeamento, Design e Artes Plásticas*. Por essa altura, apareceu também na *Binário* o primeiro artigo sobre design, de autoria de João Constantino.

Em 1966, surge pela primeira vez na imprensa diária portuguesa um texto de autoria de um italiano, Sergio Asti, arquitecto e designer que, como vimos, tinha vindo a Portugal a convite do INII dirigir o já citado curso de design industrial. Trata-se de uma entrevista concedida ao *Diário de Lisboa*,⁴⁵ onde pode ler-se que o “[...] aspecto social mais importante do ‘industrial design’ nos nossos dias é o da possibilidade de se realizarem e

⁴⁴ João Leal, *Desenho industrial*, p. 37.

⁴⁵ Sérgio Asti, O “industrial design” e o desenvolvimento técnico-económico.

produzirem, em grande escala, objectos que até certa época estavam apenas ao alcance de uma pequena elite, devido ao alto custo e dificuldades da respectiva execução.” Do mesmo autor, a revista *Arquitectura* publicou, em 1967, um artigo intitulado “Definição de design”⁴⁶, artigo controverso que provocou, dois números depois, na revista,⁴⁷ uma resposta de Gunter Weimer, arquitecto brasileiro com uma especialização em design industrial na Escola de Ulm.

O que ficou dito neste capítulo pretende ser uma súpula do que de mais marcante aconteceu, nos anos sessenta e setenta, nos caminhos traçados pelo design português, reflectindo globalmente uma certa aridez e uma lenta evolução em relação ao que, no mesmo período, se ia passando lá fora. As razões encontramos-las, já antes do período em questão, nas circunstâncias que temos vindo a analisar ao longo deste trabalho. São razões de índole económica, social e cultural e também há a considerar o isolamento em que o nosso país se encontrava em relação à Europa e ao mundo, claramente acentuado durante o período da ditadura.

A componente política, e também cultural, que enformava o pensamento de alguns levou-os a tentarem (talvez romanticamente), através do design, facultar a um número alargado de pessoas o acesso a objectos bem desenhados e com custos razoáveis, isto é, resultantes de projectos devidamente pensados. Intenção idêntica está na base da

⁴⁶ Cf. *Arquitectura*, 95, pp. 35-37.

⁴⁷ Gunter Weimer, *Algumas considerações sobre a Bauhaus*, 97.

fundação da Cooperativa de Gravadores Portugueses – Gravura, na medida em que um dos seus objectivos também era o do acesso, neste caso, à fruição do objecto artístico.

Esqueceram-se, no entanto, os designers de que, ao contrário dos gravadores, não eram produtores dos seus objectos e de que, entre eles e o utilizador, existia o industrial cujas preocupações, na maioria dos casos, não se situavam a esse nível.

Concluamos este capítulo, contudo, com um pensamento positivo: o de que, em contexto hostil, os anos sessenta e setenta foram anos de afirmação do design, sem os quais seria por certo mais difícil a sua implementação, diria imediata, no pós 25 de Abril.

199VI.2. Os protagonistas

O arquitecto **Frederico George** é tido por alguns dos designers da primeira geração como um mestre incontestado. Assim o consideram, por exemplo, Sena da Silva e Daciano da Costa que, no seu atelier, com ele conviveram e trabalharam no início das suas carreiras, o primeiro de 1948 a 1959 e o segundo de 1947 a 1959¹. Aí tiveram oportunidade de conhecer nomes que viriam a ser determinantes na história da arte moderna portuguesa, como o do pintor Sá Nogueira ou o do escultor Jorge Vieira. Frederico George foi o elo de ligação com a geração que trabalhou para o SPN/SNI de António Ferro, nomeadamente na Exposição do Mundo Português, onde, enquanto jovem pintor, já tinha, como vimos, convivido e colaborado com aqueles que, para além das exposições, modernizaram as então chamadas artes gráficas. Fred Kradolfer, José Rocha, Bernardo Marques são alguns dos nomes que referimos e aos quais António Ferro confiava a missão de dar, lá fora, uma aparência de modernidade ao governo de Salazar.

Da sua formação inglesa Frederico George trouxe o conhecimento do movimento Arts and Crafts e da obra de William Morris e da sua viagem aos Estado Unidos da América, no início dos anos cinquenta, o contacto com alguns dos professores da Bauhaus que à altura já aí viviam há mais de uma década, nomeadamente Mies van der Rohe. Esta experiência e este conhecimento soube mestre Frederico George transmitir àqueles que iriam,

¹ Sena da Silva afirma em relação a Daciano da Costa nunca terem sido “[...] nem companheiros de carteira, nem sócios, nem [pertencerem] a uma mesma equipa, [limitando-se] a trabalhar com Frederico George, debaixo do mesmo tecto em períodos desfasados[...]”. In *Modos de aprender*, p. 16. No entanto, na sua biografia afirma-se [no capítulo 2. Formação Complementar (mestres) em 2.3. Arquitectura e Cenografia], ter frequentado o atelier de Frederico George de 1948 a 1959. Período igual ao da passagem de Daciano da Costa pelo mesmo atelier. In *Sena da Silva, 60 anos de ofícios*, p. 174.

de outra maneira, dar continuidade ao trabalho que os homens dos anos trinta e quarenta tinham realizado.

Diz Sena da Silva que foi “[...] o descontentamento gerado pelos programas da ESBAL [que] levou um pequeno grupo de dissidentes (aliás naquele tempo, não havia grupos grandes...) a procurar no atelier de Frederico George, um espaço de aprendizagem suplementar mais compatível com as [suas] aspirações.”²

Para Daciano da Costa, “[...] Frederico George teve a vantagem de um grande contacto com a Inglaterra. Seu pai era inglês, e a ele não foi estranho o Arts and Crafts (foi a ele que, pela primeira vez ouvi falar de Ruskin e de William Morris) cujos ensinamentos permitiram introduzir, entre nós, o conceito de design chegando a encontrar uma palavra portuguesa para o definir – ‘risco.’” Acrescenta ainda Daciano da Costa que o seu atelier “[...] à época, era uma espécie de atelier-escola, onde se juntava muita gente. Nessa altura, o Design foi surgindo no âmbito do trabalho para exposições: pavilhões, stands, etc. Aí se fizeram os primeiros grandes exercícios de design.”³

Por outro lado, em Portugal, os percursos do design também se fizeram através do ligar de gerações e de experiências, por vezes vividas em comum. Sena da Silva e Daciano da Costa destacam como mestre Frederico George. De 1947 a 1959, António Garcia trabalha com Sena da Silva em projectos de design industrial, enquanto Rogério Ribeiro participa, não só enquanto artista plástico mas também como designer em vários projectos da equipa de arquitectos constituída por Carlos Tojal, Manuel Moreira e Carlos Roxo (as experiências vividas em comum). Eduardo Afonso Dias, que inicia a sua actividade profissional nos ateliers de Frederico George e de Sena da Silva, é colaborador de Daciano da Costa de 1964 a 1970 e considera ter

² Sena da Silva, Modos de aprender, p.15.

³ Cf. Daciano da Costa, Depoimento: design industria e sociedade, p.71.

sido este “[...]a pessoa que mais [o] marcou”⁴, tendo, por outro lado, trabalhado no atelier de Conceição Silva de 1970 a 1976 (o ligar de gerações de que falávamos).

Ao analisarmos as biografias daqueles que integram a primeira e segunda gerações de designers, verificamos que foi diferente a maneira como cada um deles iniciou o seu percurso, como igualmente foram diferentes os sectores do design em que intervieram, do industrial ao gráfico, passando pelo design de interiores e por outras áreas que são também territórios desta disciplina.⁵ No entanto, a grande maioria deles teve uma formação que passou pela Escola António Arroio e pelas Belas-Artes, completada numa experiência quotidiana que, como dissemos, passava muitas vezes pelos ateliers de arquitectura.

No que diz respeito ao design industrial, avançamos as seguintes vertentes no relacionamento da indústria com o designer e com o design: a indústria procura o designer; o designer participa na indústria; estudo dos equipamentos para integrarem grandes projectos de arquitectura.

Daciano da Costa encontra no primeiro trabalho que realizou para a Metalúrgica Longra a primeira oportunidade de intervir como designer. Tratava-se de uma fábrica de móveis “dirigida por um homem inteligente e que teve a noção do que era o ‘design’ mais cedo do que qualquer outro industrial, um homem chamado Fernando Seixas”⁶ (a indústria procura o designer).

Cruz de Carvalho integrou a própria indústria quando, em 1957, é um dos fundadores da empresa Altamira e, dez anos mais tarde, da Interforma, tendo sido, durante a sua permanência nestas empresas, responsável pelos

⁴ Eduardo Afonso Dias, designer, p. 55.

⁵ Cf. Biografias, vol. II.

⁶ Daciano da Costa, Entrevista, p. 6.

projectos de mobiliário de série por elas produzido e vendido (o designer participa na indústria).

Em Francisco **Conceição Silva** vamos encontrar uma experiência pioneira em Portugal: a de dar resposta total, do edifício aos equipamentos, nos grandes projectos concebidos pelo seu atelier e de que é exemplo paradigmático o Hotel Balaia (estudo dos equipamentos para integrarem grandes projectos de arquitectura).

Ao percorrermos os caminhos traçados pelo design português, não é nossa intenção dar demasiado relevo a determinadas personagens, pois corremos o risco de pôr em segundo plano figuras que, se numa primeira análise nos parecem menos importantes, em muitos casos se tornam significativas para a compreensão desses caminhos. Estamos de acordo com Sena da Silva quando este diz, como já referimos, que não temos o direito, por comodidade de abordagem, de limitar a “um escasso número de ‘heróis’” os representantes de um grupo ou até de uma geração, embora seja necessário conhecer-lhes o perfil para “dar sentido à sucessão dos ‘factores históricos.’”⁷

Também estamos de acordo com Daciano da Costa, quando afirma ser “terrível quando se individualiza a história, porque, evidentemente, se tem tendência para implantar um jet set, o que é extremamente injusto. As contribuições dadas por algumas pessoas que se mantiveram agarradas ao ofício e que, por vezes, serviram como correia de transmissão da tradição artesanal para o projecto, da unidade para o projecto, são da maior importância na própria evolução da ideia de design.”⁸

⁷ SILVA, Modos..., p.14.

⁸ Cf Conversa com Daciano da Costa, vol. II, p. 2.

Mesmo concordando com as opiniões de Sena da Silva e de Daciano da Costa não podemos, aliás tal como eles, deixar de referir algumas das personagens que, por uma razão ou outra, tiveram papel relevante e que, em alguns casos, influenciaram as gerações seguintes. É nessa perspectiva que sublinhamos alguns dos nomes da primeira geração, precisamente Sena da Silva e Daciano da Costa, assim como Cruz de Carvalho e António Garcia.

Sena da Silva, uma das figuras referência para muitos que, como nós, chegaram ao design anos mais tarde, aliava a uma prática do design em áreas muito diversificadas, que iam do gráfico ao industrial, uma reflexão teórica dispersa por jornais e revistas em textos que podemos considerar dos primeiros, senão os primeiros, que aparecem na imprensa. É o caso de um, não assinado e já referido por nós no capítulo VI.I, que apareceu no suplemento *A Mosca*, do *Diário de Lisboa*, em Abril de 1971⁹ e que tem como título “2ª exposição de design português”. Outro, “O ‘design’ ao serviço da criança”, saiu no mesmo jornal e também em Abril do mesmo ano.¹⁰ Um outro ainda, escreveu-o Sena da Silva em 1957 para a revista *Arquitectura*, sob o título “Formas utilitárias industriais e artesanais, equipamento e pormenorização decorativa”.¹¹

No último texto mencionado, Sena da Silva afirma: “No industrialismo o ‘design’ sucede ao artesanato. Ao aperfeiçoamento total da forma de unidade para unidade sucede a alteração de milhão para milhão. A necessidade de uma estrutura técnico-cultural universalizada está implícita para o ‘designer’ na sua qualidade de artífice à escala dos milhões e dos continentes.” Esta afirmação constitui uma abertura aos problemas do design numa perspectiva que consideramos avançada tendo em conta o tempo e o lugar em que foi feita e sê-lo-ia ainda que tivesse sido proferida em qualquer outro país da Europa.

⁹ Cf p. 177.

¹⁰ Sena da Silva, O design ao serviço da criança.

¹¹ Sena de Silva, Formas utilitárias industriais e artesanais? , p. 31.

Ao reler os textos que António Sena da Silva deixou até finais do século XX, não podemos deixar de lembrar o seu contributo para a edição da 1ª Exposição de Design Português, realizada em 1972, no Palácio da Bolsa no Porto, na medida em que esse contributo esteve muito ligado à mensagem escrita. Quando da primeira reunião da equipa que Maria Helena Matos formou para projectar e montar essa exposição – equipa da qual faziam parte Cristina Reis, Margarida Reis, Sena da Silva e Vítor Manaças – alguém sugeriu que se organizasse paralelamente uma outra, de carácter pedagógico, que explicasse aos visitantes o que era realmente o design e que, no fundo, contestasse a grande maioria dos objectos que eram mostrados nessa 1ª Exposição de Design Português.

Hoje, a trinta anos de distância, podemos garantir que nenhum de nós se lembrará de quem teve a ideia, se o Sena da Silva ou se outro qualquer, mas de uma coisa estamos certos, é de que, naquele momento, todos pensaram que quem melhor passaria a mensagem seria o Sena da Silva. Ele fez a exposição e as mensagens que queríamos passar passaram, como a que apareceu num dos painéis aí presentes que dizia que o design era uma “[...] resposta a problemas mais sérios que o alindamento gratuito ou a competição comercial do equipamento doméstico.”

Sena da Silva realizou os primeiros projectos de design de mobiliário, como já referimos, em colaboração com António Garcia, para a Autosil, firma de seu pai. No entanto, outro projecto constitui, no campo do design industrial, exemplo mais significativo: a cadeira empilhável Sena (já exposta na 1ª Exposição de Design Português, com o nome de “cadeira empilhável para escolas primárias, modelo CMD-1”), com produção, na altura, da firma Fernando Rodrigues Lda. Construída, mais tarde, em madeira de faia pelas firmas Olaio e FOC (Fábrica Osório de Castro),¹² teve uma produção de cem

¹² A FOC foi fundada, em 1930, por Jerónimo Osório de Castro, apresentando, já em 1932, “os seus modelos de mobiliário escolar” na Exposição Industrial Portuguesa realizada em Lisboa. Neste

mil exemplares. A versão que a FOC produziu esteve representada em Paris, na Feira Internacional do Móvel que se realizou em 1988. Juntamente com a cadeira Sena esteve, na mesma Feira e em representação da mesma fábrica, a cadeira Osaka 70 projectada por António Garcia para o pavilhão português da Feira Internacional de Osaka, realizada no Japão em 1970, também esta considerada um dos ícones do design nacional. Para esta Feira editou a FOC um catálogo intitulado *La Suprématie du Bon Sens!*

Daciano da Costa é, aos onze anos de idade, aluno de Frederico George na Escola Industrial Marquês de Pombal e, aos dezassete, entra, como sabemos, para o seu atelier onde vai trabalhar até 1959 e donde sai para formar o seu próprio espaço. No atelier de Frederico George colabora, como referimos, em vários projectos dos quais destacamos aqui o primeiro e o último. O primeiro, a exposição 15 Anos de Obras Públicas, porque é um dos projectos que dão continuidade ao período que começa com o pavilhão português da Exposição de Paris (1937) e é quando Daciano da Costa conhece Fred Kradolfer, assim como Eduardo Anahory que já tinha trabalhado no pavilhão português da Feira de Nova Iorque e ganhou o concurso público (1938) para o emblema destinado às edições centenárias. O último, a Exposição Henriquina, porque, como afirmamos no capítulo V.I., consideramos referência incontestável da moderna museografia portuguesa. Estes dois projectos, de certa maneira, correspondem ao interligar de gerações de que falámos.

Daciano da Costa é, no campo do design e no contexto português, uma das figuras mais representativas, não só pela sua já longa carreira, como pelo papel significativo que alguns dos seus trabalhos tiveram em diferentes momentos do caminho traçado pelo design português. Estão neste caso, por exemplo, os que realizou para a Metalúrgica Longra, como a linha de

certame a fábrica recebeu o Prémio de Honra e a Medalha de Honra. Jerónimo Osório de Castro morre em 1957 e é substituído na direcção da empresa por seu filho Henrique Osório de Castro. Cf. João Osório de Castro, Jerónimo Osório de Castro.

mobiliário para escritório Cortez (1962) e a linha Prestígio (1962) composta por um sistema de assentos e mesas de apoio que foi apresentado na FIL em 1963, no stand da Longra. Estas duas linhas de mobiliário foram projectadas a convite de Fernando Seixas, um industrial que, antes de qualquer outro em Portugal, apostou no design e que, ao apadrinhar estes projectos, cria no mercado português uma dinâmica nova, nomeadamente ao nível do mobiliário de escritório. De referir também o projecto do Teatro Villaret (1965) “[...] pioneiro numa nova geração de salas de espectáculo em Portugal – os pequenos ‘teatros de bolso’–”,¹³ e ainda, mais recentemente, os equipamentos, mobiliário e sistema de sinalização por ele pensados para o Centro Cultural de Belém.

No campo do design, são várias as áreas de intervenção de Daciano da Costa ao longo da sua carreira: projectos museográficos, design de interiores, mobiliário urbano e design industrial. Em qualquer destas áreas, a qualidade dos seus projectos é incontestável, podendo encontrar-se em cada uma delas alguns dos ícones do design português, como os que referimos no parágrafo anterior.

Aliás, vamos encontrar a mesma diversidade de intervenções que encontramos na obra de Daciano da Costa a caracterizar a maior parte da actividade profissional dos designers da primeira e da segunda gerações, senão, vejam-se os percursos de, por exemplo, Sena da Silva, Cruz de Carvalho, Eduardo Afonso Dias ou Carlos Rocha.

Em alguns dos trabalhos de Daciano da Costa para exposições, como os que realizou para o pavilhão português da Exposição de Osaka 70, em parceria com António Garcia e cujo projecto de arquitectura era de Frederico George, vamos encontrar as ligações, tal como refere Sena da Silva, aos homens que fizeram as decorações das representações portuguesas nas exposições de Paris (1937) e Nova Iorque (1939) e que trabalharam na

¹³ João Paulo Martins, Teatro Villaret, p. 116.

exposição de 1940. Mais tarde, as referências serão outras, como a de uma museografia que vem da experiência italiana de Franco Albini, Carlo Scarpa ou Gardella e que vamos encontrar no projecto da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura (1982) realizada no Mosteiro dos Jerónimos e que teve a colaboração, na organização e montagem, de Cruz de Carvalho, entre outros.

Outro dos aspectos que marcaram os itinerários tanto de Sena da Silva, como de Daciano da Costa, liga-se com a experiência de ensino. Ambos leccionaram na EADAA a convite de Frederico George, quando era director da Escola o pintor Lino António: o primeiro, de 1958 a 1961; o segundo, em dois períodos, um de 1953 a 1954 e o outro de 1955 a 1957. Ao longo dos anos, foram-se por vezes cruzando nos diferentes lugares onde se começava a ensaiar os primeiros passos de aproximação ao ensino do design: Curso de Formação Artística da SNBA; Fundação Ricardo Espírito Santo. Mais tarde, já depois do 25 de Abril de 1974, ambos passaram pela ESBAL, Sena da Silva pelo Departamento de Artes Plásticas e Design, Daciano da Costa pelo de Arquitectura. Sena da Silva leccionou ainda, de 1984 a 1988, na Cooperativa de Ensino Superior Artístico "Árvore", no Porto. Quanto a Daciano da Costa, em 1992, elabora o Plano de Estudos e os programas das principais disciplinas da então formada licenciatura em Arquitectura de Design da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, assumindo a coordenação pedagógica ao mesmo tempo que é nomeado professor associado convidado.

Quando lhe foi vedado o acesso a Assistente da ESBAL, por "amável deferência" da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), Daciano da Costa inicia no seu atelier, em 1962, uma experiência inédita em Portugal: um Curso Básico de Design, em que participaram Frederico George, Roberto Araújo e o escultor Lagoa Henriques. Esse curso era aberto "[...] a uma série de putos que [o] procuravam para lhes ensinar a fazer a

Vénus do Milo para poderem fazer o exame de admissão à Escola. E [ele] ensinava-os a troco de eles fazerem uma experiência, e não pagavam..."¹⁴
 A experiência era a frequência do Curso Básico de Design que citámos.

Nessa altura, passaram pelo atelier de Daciano da Costa João Segurado, Cristina Reis, Henrique Chicó. "[...] É o tempo, primeiro, do José Moura George e, depois, do Pedro Jorge, muito mais tarde já, porque ele era mais novo. É o tempo do Chicó, do Chicó filho, o arquitecto, é o tempo de mais alguns tipos desta idade que me viabilizaram uma experiência de ensino de tipo bauhausiano. E isso porquê? Porque havia um instinto didáctico e pedagógico adquirido com o Frederico."¹⁵ Era, também, o sentimento de lhe ter sido vedado o ensino, o que só anos mais tarde veio a descobrir quando, gorada a sua entrada nas Belas-Artes, quis regressar à António Arroio

Cruz de Carvalho – em quem o interesse pelos objectos remonta à infância, quando via o seu pai, farmacêutico químico, a fazer coisas em madeira e em metal numa pequena oficina que tinha em casa – aprendeu "[...] a trabalhar a madeira com o Professor Ávila de Lima, durante os estudos liceais [e] depressa resolveu dedicar-se ao mobiliário."¹⁶ Iniciou a sua actividade, ainda aluno do Curso de Pintura da ESBAL, a desenhar móveis para os seus colegas. Daí a sua aproximação aos Móveis da Bela Vista Lda., o que levou mais tarde ao aparecimento da Altamira.

O seu interesse pelo mobiliário não se limitava só à concepção, já que desejava ter a possibilidade de "[...] desenhar móveis de determinada maneira."¹⁷ Isto levou-o à fundação da fábrica que possuía essencialmente três níveis de mobiliário com custos finais diferenciados, mas com as

¹⁴ Cf. Conversa com Daciano da Costa, vol. II, p. 67.

¹⁵ *Idem*, p. 68.

¹⁶ Biografia de Cruz de Carvalho, in Exposição de design português, 2, p.218.

¹⁷ Cf. Conversa com Cruz de Carvalho, vol. II, p. 39.

mesmas preocupações de projecto e de qualidade e que, como já vimos, se destinavam a clientes com diferentes poderes de compra.¹⁸

O projecto Interforma começou a “germinar à volta de 64 ou 65”, tendo a loja sido aberta ao público em Lisboa, na Avenida Casal Ribeiro, em 1968. No entanto, a sua fábrica localizava-se no Norte, em Gondomar, numa quinta de João David de Sousa, um dos sócios da empresa juntamente com Cruz de Carvalho e Júlio Pedro Cabrita. Na casa da quinta, que foi restaurada por Cruz de Carvalho, situava-se a administração e o salão de exposição, possuindo ainda a casa dois quartos muito bem montados e destinados a receber clientes estrangeiros, já que a principal perspectiva da Interforma era a exportação.

O projecto que levou à fundação da Interforma era diferente do da Altamira. Enquanto neste não se podia falar ainda em grandes produções, na Interforma as perspectivas eram, precisamente, a da produção em grande série e a exportação em grandes quantidades, objectivos que, aliás, foram conseguidos: a fábrica exportou para Espanha, Inglaterra e Estados Unidos da América. Aqui, trabalhou associada a firmas americanas, o que lhe deu uma significativa projecção neste país. A Interforma possuiu lojas nas cidades de Vigo e de Londres projectadas por Cruz de Carvalho, que também delineou uma para um agente da Fábrica no Qatar. Trabalhando para o grande público, a Interforma não abdicou, contudo, daquilo que Cruz de Carvalho considerava essencial: a qualidade do projecto e da fabricação. Tal como na Altamira, todos os projectos eram de autoria de Cruz de Carvalho, excepto alguns dos realizados nos Estados Unidos, onde existia a referida associação.

Estas lojas, no período em que Cruz de Carvalho foi responsável pela sua direcção e autor dos projectos de mobiliário que comercializavam, foram

¹⁸ Cf. Capítulo V, p. 158.

dois marcos na cultura do design na medida em que constituíram uma aposta na qualidade da produção industrial nesta área do projecto e contribuíram para o apuramento do gosto numa esfera alargada de utilizadores.

O trabalho de design de Cruz de Carvalho centra-se essencialmente em duas áreas: a do design industrial, no campo do mobiliário, e a do design museográfico, que inicia ainda aluno da ESBAL. Na primeira, como já vimos, executa projectos para colegas da Escola e, na segunda, elabora, a convite de João Couto, seu director, o projecto de uma exposição que teve lugar em 1955 no MNAA e em que também participa com trabalhos de pintura com Lourdes Castro, José Escada e Teresa de Sousa. Pela mesma altura, faz o projecto da Galeria Pórtico, situada em Lisboa, na Rua da Misericórdia. Desde o começo da sua actividade profissional, Cruz de Carvalho projectou e montou exposições no MNAA, no Museu Nacional dos Coches, no Museu de S. Roque, na Biblioteca Nacional e na Galeria Pórtico.

Trabalhou com Maria José de Mendonça, então directora do Museu Nacional dos Coches, tendo realizado o projecto de remodelação e ampliação deste Museu, onde a sua intervenção poderia ter sido maior “[...] se não [lhe] tivessem torpedeado o projecto, porque [tendo feito] um estudo exaustivo a [sua proposta era a da] ampliação [...] avançar para poente.”¹⁹ Com Maria José de Mendonça trabalhou também no MNAA, quando esta dirigia este Museu Nacional, projectando, entre outras coisas, a já referida Sala Calouste Gulbenkian (1970).

António Garcia entrou em 1943, com apenas dezassete anos, para o Ministério da Economia, onde foi trabalhar como desenhador na Campanha da Produção Agrícola. Mas os primeiros anos do seu percurso foram fundamentalmente marcados pela parceria que estabeleceu com Sena da

¹⁹ Cf. Conversa com Cruz de Carvalho, vol. II, p. 37.

Silva a partir de 1947 e que se prolongou até 1959, ano em que forma o seu próprio atelier. Essa parceria, aliás, foi importante para ambos.

António Garcia considera que foi no atelier de Sena da Silva que aprendeu tudo que sabe hoje,²⁰ o que é contrariado por este último, que nos afirmou que o que aconteceu foi terem aprendido um com o outro.²¹

Na actividade desenvolvida com Sena da Silva, para além do mobiliário que projectaram para os gabinetes da administração da Autosil e de trabalhos de design gráfico, há a considerar a responsabilidade que partilharam no projecto do Pavilhão Comemorativo dos 25 Anos da Refinação de Petróleo em Portugal, realizado na FIL em 1959 e, na mesma altura, da loja de gelados A Veneziana (já demolida), situada na Avenida da Liberdade, em Lisboa, em que colaborou o pintor António Alfredo.

António Garcia realizou vários stands para a Covina²² que foram do agrado de Tomé Feteira,²³ razão pela qual este o convida para projectar a fábrica dos refrigerantes Canada Dry, em Sacavém, representada em Portugal pela família Feteira.

Sena da Silva – referindo este projecto de arquitectura e o da casa do embaixador da Grécia em Lisboa – considera António Garcia um excelente arquitecto²⁴ e possuidor de [...] uma sensibilidade e uma capacidade para ‘agarrar’ o trabalho de maneira inteligente.”²⁵

António Garcia trabalhou, e trabalha ainda hoje, para bancos, sobretudo, segundo Sena da Silva, a estudar salas de administração. Citamos, como exemplo, o Banco Nacional Ultramarino, na Avenida 5 de

²⁰ Cf Conversa com António Garcia, vol. II, p.15.

²¹ Cf Conversa com Sena da Silva, vol. II, p. 21.

²² A fábrica Mecânica de Vidro Covina foi fundada em 1936 pela família Tomé Feteira que, além de possuir outra fábrica de vidro, a Companhia Industrial de Vidros, era proprietária da importante União de Limas Tomé Feteira.

²³ Os Feteiras eram uma das famílias que compunham o grupo das catorze que constituíam a base dinâmica do núcleo monopolista formado nos finais dos 50, princípios de 60.

²⁴ Cf. Conversa com Sena da Silva, vol. II, p. 21.

²⁵ *Idem, ibidem.*

Outubro, em Lisboa (hoje Caixa Geral de Depósitos), com projecto de arquitectura de Tomás Taveira.

Para além do trabalho realizado em parceria com Sena da Silva, António Garcia tem uma vasta intervenção no campo do design gráfico, nomeadamente nos maços de cigarros de algumas das marcas de tabaco da Fábrica A Tabaqueira como, por exemplo, Kayak, SG, Sintra e Monserrate.

Da sua já longa e frutífera carreira, cujo percurso compreende diferentes áreas do design - design gráfico, design industrial, de interiores, e abrangendo, como vimos, o campo da arquitectura –, não podemos deixar de voltar a referir a cadeira Osaka 70 que, como sabemos, foi projectada para o Pavilhão de Portugal da Exposição de Osaka realizada em 1970, não só porque é um dos artefactos marcantes de toda a história do design português, como porque constitui um bom exemplo da fraca penetração (referimo-nos, aos anos sessenta e setenta) dos produtos nacionais no mercado internacional, principalmente pela incapacidade de resposta da nossa indústria às exigências relativas, por exemplo, aos prazos de entrega das encomendas.

Quando da realização, no início dos anos 70, na Feira de Colónia, num dos muitos stands que projectou para o Fundo de Fomento de Exportação, António Garcia integrou na exposição, como equipamento, alguns exemplares da cadeira Osaka 70, produzidos pelos Móveis Sousa Braga, tendo sido abordado por um industrial dinamarquês que lhe propôs a compra de oito mil exemplares deste modelo de cadeira, como primeira encomenda. A encomenda acabou por não se concretizar porque, em Portugal, segundo António Garcia, nem mesmo a Casa Olaio, “[...] que tinha uma cadeia de produção de cadeiras impecável, uma linha de produção onde estava sempre

a 'debitar' para a Suécia mas segundo desenho deles,"²⁶ pôde dar resposta aos prazos exigidos.

Da geração de Frederico George, falemos de **José Espinho** (1917-1973) que, a partir de 1950, foi o responsável pelos projectos do mobiliário de série produzidos pelos Móveis Olaio, actividade que exercia juntamente com a de consultor de "estética industrial", como o próprio refere nos dados biográficos publicados nos catálogos das 1ª e 2ª Exposições de Design Português em que participou.

Com o curso da EADAA, José Espinho, que se dedicou no princípio da sua carreira ao design gráfico, foi talvez a primeira pessoa que se consagrou, em Portugal, a uma actividade que mais tarde viríamos a conhecer pelo nome de design industrial.

Responsável por uma certa modernização do gosto, devido, por um lado, à importância da Olaio no mercado dos móveis para a casa e, por outro, o trabalho constante que manteve no seu atelier no campo do design de interiores, foi levado a participar em grandes projectos de hotéis, como, por exemplo, o Alvor-Praia no Algarve e o Sotuma na Madeira, ambos de 1968, realizados em equipa com António Garcia. Foi também um dos projectistas de interiores do Hotel Ritz, inaugurado em 1959, onde também estiveram presentes Eduardo Anahory e Manuel Rodrigues, que já encontramos em trabalhos do atelier de Conceição Silva.

Em 1967 José Espinho realizou o projecto de algumas das zonas do Casino Estoril, tais como o Grande Hall, o Salão de Jogos e o Vestíbulo do Cine-Teatro. Outro dos autores deste projecto de interiores e de mobiliário foi Daciano da Costa.

Para percebermos o papel que, neste período em que o design ganha alguma visibilidade, tiveram os protagonistas – não no sentido de figuras

²⁶ Cf. Conversa com António Garcia, vol. II, p. 14.

principais, mas no sentido de protagonistas de uma geração – é necessário compreendermos a relação do design com a arte e, nos aspectos que aqui nos interessam, sobretudo com a arquitectura.

As iniciativas levadas a cabo no campo do design a partir de meados dos anos sessenta, assim como o papel desempenhado pelos arquitectos para a afirmação da primeira e da segunda gerações de designers, ligam-se fundamentalmente com as modificações que se operaram na política económica portuguesa e que concorreram, entre outras coisas, para a promoção do turismo. Isto levou a um considerável desenvolvimento da construção de infra-estruturas para esta área, nomeadamente de unidades hoteleiras. É, pois, um período em que “a arquitectura vai viver sobretudo, e significativamente, das encomendas do turismo e da terciarização da cidade.”²⁷ Aparecem, um pouco por todo o país e especialmente no Algarve, as grandes unidades hoteleiras de que são exemplo o Balaia e o Alvor e aparecem também os chamados aldeamentos turísticos. O crescimento económico leva igualmente a um desenvolvimento da arquitectura no âmbito dos edifícios para escritórios e para o comércio. É nessa altura que surgem os primeiros centros comerciais. Todos estes empreendimentos necessitavam de grandes quantidades de equipamentos que exigiam uma qualidade formal a que a indústria não podia, nem sabia, dar resposta adequada.

Diz Daciano da Costa: “[...] foi nos anos sessenta, a aproveitar algumas brechas que os arquitectos abriram, porque jamais terias feito museus, ou eu teria feito interiores, se os arquitectos não estivessem cheios de trabalho [...] Os arquitectos promovidos a classe privilegiada, deixaram

²⁷ José Manuel Fernandes, Da afirmação da geração moderna aos novos territórios da intervenção arquitectónica, p.319.

os espaços intersticiais da sua actividade para serem preenchidos por quem fosse capaz de o fazer.”²⁸

Referindo-se à sua própria experiência, concretamente ao trabalho desenvolvido na modernização de agências bancárias e no Teatro Villaret, Daciano da Costa diz que foram os arquitectos que lhe abriram “[...] um espaço, eles próprios é que [o] chamavam para isso, para cobrir as suas preguiças. Alguém tinha de resolver os problemas, os subproblemas (julgavam eles), de desenhar o balcão, de escolher os móveis, de conceber os têxteis. Nesta altura, surgiu uma parte do projecto que era a ambientação de funções em edifícios mais complexos e, então, começou a ser necessário encontrar alguém que fizesse isso, uns nos museus, outros nos bancos, outros nos hotéis, etc. E isso fez com que se afirmasse, pela prática, uma disciplina que foi fazendo simultaneamente a construção de um corpus teórico.”²⁹

A primeira geração de designers começa a trabalhar com alguma independência a partir dos finais dos anos sessenta princípios de setenta, em atelier próprio ou no dos arquitectos, ocupando, como diz Daciano da Costa, os “espaços intersticiais” que estes deixavam, desenhando as pormenorizações e os equipamentos que integravam os edifícios ou as moradias por eles projectadas. Muitos trabalhavam como desenhadores, embora tivessem um estatuto diferenciado dada a frequência que tinham de cursos que os aproximava culturalmente dos arquitectos. É preciso lembrar que, nestes anos, as disponibilidades do mercado para dar resposta a muitas áreas do projecto, como por exemplo as caixilharias ou o mobiliário para cozinhas, ou não existiam, ou a sua qualidade projectual não correspondia às exigências de muitos arquitectos.

²⁸ Cf. Conversa com Daciano da Costa, vol. II, p. 53.

²⁹ *Idem*, pp. 53-54.

Foi muito assim que se foram afirmando as duas primeiras gerações de designers, embora a segunda já tenha beneficiado do caminho desbravado pela primeira, que deu possibilidades de trabalho nos seus ateliers àqueles que, relativamente mais novos, chegaram à profissão anos mais tarde.

A confirmar esta nossa ideia está o facto de pelo atelier do próprio Daciano da Costa terem passado, em períodos mais ou menos longos e em diferentes áreas do design, muitos daqueles que traçam o percurso desta disciplina em Portugal. Estão neste caso Carlos Costa, Cristina Reis, Cristóvão Macara, Eduardo Afonso Dias, João Segurado, Jorge Cid, Jorge Vieira, José Brandão (1944), José Santa-Bárbara, Luís Ralha, Manuel Pina (1943), Rogério Ribeiro, Vasco Lapa (1928) e muitos outros que, provenientes de diferentes áreas do projecto, incluindo a arquitectura e a engenharia, participaram de uma experiência que teve o seu início em 1959.

Dos referidos, alguns optam por continuar o seu caminho no estrangeiro, na Inglaterra, para onde partem na segunda metade dos anos sessenta e onde tiram cursos de design, como é o caso de Cristina Reis, João Segurado e José Brandão. Os dois últimos só voltam depois de 1974, mas Cristina Reis regressa em 1970 para trabalhar na realização da 1ª Exposição de Design Português organizada, como sabemos, pelo Núcleo de Design do INII, onde trabalha até 1974. Mas outros, da mesma geração, também fizeram a mesma opção, como Alda Rosa, António Segurado, João Moura George, José Pinto Nogueira, Jorge Pacheco (1941) e Salette Brandão (1952).

Dos que voltaram a Portugal depois de 1974 (e não estiveram presentes nas 1ª e 2ª Exposições de Design Português), estão representados na Exposição Design e Circunstância, realizada em 1982 pela APD, Jorge Pacheco e Salette Brandão que, juntamente com Jorge Alves, constituem alguns daqueles, mais novos, que consideramos pertencerem à segunda geração portuguesa de designers. Nesta exposição, vamos encontrar um dos

nomes maiores do design gráfico português, Sebastião Rodrigues, também ele ausente das duas primeiras. Neste interligar de gerações se vão apresentando momentos definidores do percurso do design. Por um lado, o número de intervenientes no processo aumenta, por outro, muitos dos protagonistas vão-se emancipando de patronagens e criando as suas próprias directrizes.

É o caso de **Eduardo Afonso Dias** que, embora começando a sua actividade profissional com Frederico George e Sena da Silva, encontra no atelier de Daciano da Costa (de 1964 a 1970) a possibilidade de colaborar em obras que representam bons exemplos da emancipação de que falámos: o Teatro Villaret (1965), a Biblioteca Nacional (1966/67), ou o Banco do Alentejo (1969). Por outro lado, há a destacar o trabalho que realiza em Conceição Silva SARL, de 1970 a 1976, onde lhe é entregue a responsabilidade do departamento de design de equipamento e gráfico criado pelo próprio Conceição Silva e que põe em evidência a importância que este último conferiu ao design. Refira-se ainda, como parte fundamental do percurso de Eduardo Afonso Dias, os projectos que vem realizando no seu atelier desde o início dos anos setenta e o facto de ter sido sócio fundador, em 1986, da empresa Uniteam S.A. e, já em 1993, da Design Tecnologia Comercial Lda., Uniforma.

A primeira destas empresas, vocacionada para a exportação, nasce, segundo Eduardo Afonso Dias, da necessidade de conjugar “[...] a actividade possível do designer industrial com a actividade comercial.”³⁰ Fazer “um design possível, diz ele ainda, “[...] dado o estado pós-artesanal da indústria portuguesa e a lentidão com que evoluem as mentalidades dos empresários.” Uma das preocupações que manifestava na Uniteam, nos equipamentos para a casa que projectava e colocava no estrangeiro, nomeadamente no mercado escandinavo, era a de incluir materiais

³⁰ Eduardo Afonso Dias, Entrevista, Faço o Design possível, JL, 14 a 20 de Fevereiro, 1984, p. 25.

nacionais, como a cortiça, criando uma imagem de produto português, sem cair no folclore.

Muitos dos protagonistas dos primórdios do design em Portugal atravessaram os anos sessenta e setenta repartindo a sua actividade de designers com outras situadas no domínio das artes, umas mais, outras menos ligadas ao design.

Rogério Ribeiro fundou, juntamente com Afonso Manaças e Raul Macedo, ambos na área da gestão, o Protótipo, projecto efémero no campo do design de interiores e de equipamento que se propunha produzir em série mobiliário de qualidade e com custos de produção relativamente baixos.

Entre 1965 e 1969, Rogério Ribeiro participou na concepção dos interiores da Fundação Calouste Gulbenkian, tendo sido também um dos autores do projecto museográfico do Museu. Além disso, como referimos no capítulo VI.3., foi o responsável e um dos principais impulsionadores da formação dos cursos de design da ESBAL.

Pela mesma altura, Rogério Ribeiro colaborou com a equipa de arquitectos formada por Carlos Tojal, Manuel Moreira e Carlos Roxo em várias projectos de lojas e agências bancárias, nomeadamente na agência do Banco Fonecas e Burnay (1967) na Avenida dos Aliados, no Porto, e nas lojas Betesga e Traje, respectivamente na Praça da Figueira e na Rua do Ouro, em Lisboa. A colaboração com estes arquitectos situou-se não só no campo do design gráfico, como no estudo cromático de alguns dos projectos, como ainda na integração, por exemplo, de obras de tapeçaria e cerâmica ou, como aconteceu no estabelecimento Rualdo (1967), situado em Lisboa, na Rua de São José, estudando um painel de termolaminado, material de revestimento introduzido em Portugal na década de cinquenta e que, por exemplo, Victor Palla tinha utilizado no já referido Pique-Nique, só que enquanto aquele o usa com a função de material de acabamento da

parede, Rogério Ribeiro, para além dessa função, pensa-o para a Rualdo como um painel integrado, afirmando-se também como objecto isolado.

Este trajecto pelas veredas do design encetado nos princípios dos anos sessenta – muitas vezes na fronteira com as artes plásticas, como é o caso da colaboração com os arquitectos que nomeámos – conduz-nos para além dos limites cronológicos do nosso trabalho, se quisermos citar aquele que consideramos ser uma das suas intervenções mais significativas, quer no campo do design gráfico e de exposições, quer no da gestão e programação de um espaço cultural; estamos a aludir à Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea em Almada, que Rogério Ribeiro tem vindo a dirigir desde 1993.

Aluno de António Arroio, onde tirou o curso de habilitação às Escolas de Belas Artes, **Luís Ralha** formou-se em pintura nas Belas Artes de Lisboa, tendo ensinado na EADAA no período da direcção de Lino António e, mais tarde, já nos anos oitenta, no curso de Design de Equipamento da ESBAL. Como muitos outros das primeiras gerações de designers, também ele se dedicou, e dedica, à pintura e ao design.

Na segunda metade dos anos sessenta, funda a Galeria Núcleo, na Parede, onde, para além das exposições de pintura que organiza, expõe e vende objectos projectados por si e por designers estrangeiros, tais como Alvar Aalto e Bruno Munari (1907).

A partir de 1960, dedica-se ao trabalho em esmalte, concebendo desde objectos para a casa a elementos a integrar na arquitectura. Colabora em muitos projectos do atelier do arquitecto Conceição Silva, de que são exemplo o Hotel do Mar e o Hotel Balaia e também com Victor Palla e Bento de Almeida em restaurantes como o das galerias Ritz e o Noite e Dia.

Experiência importante e enriquecedora, no campo do design, teve Luís Ralha em Moçambique, para onde parte como cooperante em 1977, altura

em que por lá passaram também o arquitecto Francisco Keil do Amaral (filho) e o designer Jorge Alves. Os projectos que realizou, durante os oito anos de permanência nesta ex-colónia portuguesa, estiveram sempre relacionados com a indústria de transformação da madeira.

Em Moçambique existia um número considerável de fábricas laborando nesse segmento industrial, mas vocacionadas para a produção de caixilharia, portas e outros tipos de acabamentos de madeira, tendo como objectivo dar resposta às solicitações da construção civil que, principalmente na antiga Lourenço Marques, se encontrava em grande desenvolvimento. A sua proposta foi a da reconversão dessas unidades fabris, aproveitando as infra-estruturas existentes e a tecnologia disponível, com o fim de, num curto espaço de tempo, suprir as carências mais prementes das populações que tinham conquistado a independência. Essa proposta passava pela fabricação em grande série de mobiliário para a casa, caminho em que se desenvolveu a grande maioria dos seus projectos. No mesmo sentido, foi concebido um conjunto de brinquedos em madeira, cujo fabrico permitia o aproveitamento dos desperdícios de material.

Esta experiência que, no contexto político que se viveu em Portugal até ao 25 de Abril, não teria sido possível concretizar, situamo-la no rumo de trabalho que, desde 1970, Gui Bonsiepe tem vindo a realizar em países da América do Sul, rentabilizando as tecnologias disponíveis para dar resposta a problemas não resolvidos.

De **Carlos Rocha** se pode dizer que integra no seu fazer três áreas do design - o gráfico, o de equipamento e o de produto -, a confirmar o que dissemos quanto à versatilidade da actividade da maioria dos designers portugueses das primeiras gerações, embora ele se situe mais nas duas primeiras áreas, talvez devido à influência de seu pai e de seu tio, Carlos e José Rocha, que são, como sabemos, duas figuras significativas das artes gráficas e das exposições, vindas dos anos trinta e mantendo-se activas até

uma época muito recente. No entanto, já nos anos sessenta Carlos Rocha estava ligado à tridimensionalidade, quando trabalha com Eduardo Anahory de 1960 a 1962, principalmente no projecto do Hotel de Porto Santo, delineado por Anahory e assinado também pelo arquitecto Pedro Cid. De 1963 a 1969 é “Art Director” na Marca – Centro Técnico de Desenho Industrial e Propaganda, de que era sócio Eduardo Anahory. A Marca foi talvez a primeira empresa, em Portugal, a utilizar no seu nome a expressão “desenho industrial”.

No âmbito do design industrial, projecta produtos para a indústria do plástico, como o termo fabricado por Plásticos do Lena que apresentou na Exposição Design e Circunstância, assim como a embalagem para Socinca fabricada por Barosa e Barroca, ambos com a primeira produção em 1982.

Carlos Rocha pertence ao grupo de sócios fundadores da APD, tendo feito parte de várias das suas direcções e nelas tendo exercido intensa actividade associativa, como aliás o fizeram todos aqueles que estiveram nos seus Corpos Gerentes.

Como constatámos, o início da carreira académica daqueles que em Portugal constituem a geração de arranque do design, entendido como actividade profissional, foi, na maioria dos casos, a EADAA, geração que, lentamente, foi conquistando espaços de intervenção.

José Santa-Bárbara é um destes casos. Entra para a Antónia Arroio no ano de 1951, dela saindo em 1955 com os Cursos de Cerâmica e de Habilitação à Escola de Belas-Artes, onde vai frequentar o Curso de Escultura.

Entre 1964 e 1966, trabalha no atelier de Daciano da Costa, na altura em que por lá passaram, entre outros, Cristina Reis, Eduardo Afonso Dias e José Brandão.

Entre 1962 e 1964, com uma bolsa da FCG, vemo-lo, juntamente com o arquitecto Francisco Keil do Amaral (filho), percorrer todo o país para fazerem o levantamento fotográfico e o estudo do equipamento urbano existente em Portugal,³¹ com a promessa de edição que nunca se chegou a concretizar. O trabalho só é publicado muito mais tarde, no ano de 2002.³² Coincidente no tempo com o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal teria sido complemento valioso para o trabalho realizado pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos e editado, como sabemos, em 1961. Embora a sua recente publicação constitua documento importante de uma memória que, em muitos casos, só o registo fotográfico dos autores permite analisar, a sua publicação no período em que foi realizado teria de facto sido um contributo significativo para o estudo do mobiliário dos espaços urbanos em Portugal.

Anos mais tarde, executa trabalhos em vidro nas fábricas Crisal de Alcobaça e Vicris da Marinha Grande. Nos anos de 1970 e 1971 trabalha no Núcleo de Arquitectura Industrial do INII o que, como vimos, lhe permite colaborar no projecto da 1ª Exposição de Design Português

Convidado a trabalhar na CP em 1971, José Santa-Bárbara organiza o Gabinete de Design da firma, passando a ser seu responsável desde essa data. Foi autor de vários projectos tanto de design gráfico como industrial, de que são exemplo o símbolo da Companhia e a sua imagem corporativa. Foi ainda um dos projectistas da “[...] primeira grande experiência de design de comboios feita em Portugal”,³³ que integrou especialistas de várias áreas como a mecânica, a electrónica e a tecnologia de materiais; interveio em aspectos diferentes deste projecto, nomeadamente desenhando a cabine do maquinista e os interiores das carruagens.

³¹ Com o título *Arte urbana* foi publicado um excerto deste trabalho na *Arquitectura* 79, pp. 120-126.

³² O livro tem como título: *Mobiliário dos espaços urbanos em Portugal*.

³³ Luís Patraquim, *Comboios rigorosamente desenhados*, p. 42.

Como diz Rogério Ribeiro, “José Santa-Bárbara está por dentro do design não por exclusivos valores de geração mas, porque desenvolveu dentro dessa “mágica proposta”, ao longo da sua vida, um trabalho que contribuiu de forma criadora, marcando lugar para o nosso design e para a cultura portuguesa, que neste campo lhe anda associada.”³⁴

Armando Melo (1940) vem da arquitectura, profissão que exerce conjuntamente com a de designer. Frequentou o curso de Design Industrial do arquitecto Sérgio Asti que, como vimos, foi organizado pelo INII no LNEC em 1966, esteve representado nas 1ª e 2ª Exposições de Design Português e, em 1971, a convite da Internationale Design Zentru, expôs na exposição Bundespreis Gute Form 71-Internationale Design – Preise. Destaque-se ainda a sua presença em 1975 no Convegno e Mostra – Arredo Scoula 75 em Monza e os prémios que obteve em 1982 e 1983, respectivamente o 1º Prémio do Concurso de Quiosques da C.M, de Lisboa e uma Menção Honrosa na 1ª Bienal de Design realizada em Lisboa.

Os seus trabalhos caracterizam-se pelo cuidado que põe no estudo ergonómico dos projectos, pela grande economia de meios e pela simplicidade das tecnologias empregues que, além de permitirem a sua fabricação por pequenas oficinas, traduzem uma preocupação com os custos finais dos objectos.

A sua obra abrange diferentes áreas do fazer, no entanto, destacamos a habitação pré-fabricada, o mobiliário para crianças e os brinquedos, por considerarmos serem as que melhor definem as suas preocupações.

Ligado ao ensino do design, Armando Melo foi professor no Departamento de Arquitectura da ESBAL, leccionando actualmente na FAUTL.

³⁴ Rogério Ribeiro, “É inevitável associar?” , s.p.

Da arquitectura (curso que frequentou na ESBAL) vem também **Carlos Galamba** (1946), consubstanciando a ideia que temos da importância de alguns arquitectos para os percursos do design em Portugal. Como Armando Melo, também se dedica à arquitectura e ao design em várias das suas áreas. Destacamos, no campo do design industrial, os seus trabalhos para a indústria automóvel e a série de brinquedos em madeira, para exportação, que realiza entre 1979 e 1982 para a firma Arbotécnica, SA. A sua intervenção no domínio da indústria automóvel (que podemos considerar pioneira em Portugal) concretiza-se nos projectos do mini carro Sado e da carrinha Sado 1200 que realiza entre 1976 e 1982 para o Grupo Entreposto e do jeep UMM Alter (1982-1988). Em relação a este último, faz três estudos para a sua evolução e quatro propostas para a sua substituição.

Deveríamos possivelmente referir outros protagonistas com percursos, na maioria dos casos, repartidos por actividades ligadas aos ofícios artísticos, a trabalhos realizados para serem integrados em projectos de arquitectura ou, ainda, ao ensino que, em muitos casos, não era assumido como opção, como necessidade de transmitir conhecimentos mas, simplesmente, para resolver problemas de subsistência.

Protagonistas do percurso do design em Portugal foram, ao fim e ao cabo, todos aqueles que, com maior ou menor evidência, encetaram uma actividade de fronteiras mal definidas, que ia das construções efémeras, de stands e de pavilhões para feiras e exposições, ao design de interiores, de produtos e gráfico, áreas que muitos deles exerceram simultaneamente.

Por outro lado, o 25 de Abril trouxe de volta alguns designers que, como vimos, tinham ido fazer a sua formação em escolas inglesas; outros houve que, mais novos, iniciaram a sua actividade na disciplina depois dessa data. Estão no primeiro caso, por exemplo, Salette Brandão e Jorge Pacheco. Salette Brandão frequentou, na segunda metade dos anos

sessenta, a Escola António Arroio, partindo para Inglaterra em 1971, onde permanece até 1975, altura em que regressa a Portugal.

Em Londres, como bolsista da FCG, frequenta o curso de “Three Dimensional Design” da Ravensbourne College of Art and Design. De regresso a Portugal funda, em 1982, juntamente com seu marido, o designer gráfico José Brandão, o B2 atelier de design, dedicando-se ao design de equipamento e gráfico. Exerce actividade docente desde 1977, primeiro no curso de Design de Equipamento da ESBAL e depois no curso de Arquitectura de Design da FAUTL.

Jorge Pacheco, licenciado em 1970 pela mesma Escola, inicia a sua actividade profissional trabalhando na Douglas Scott Associates, primeiro como assistente e, depois, como sénior designer. Ainda aluno em Londres, Jorge Pacheco já se preocupava com a pessoa deficiente ao desenvolver “[...] projectos destinados a um centro para crianças deficientes localizado perto da Escola. ” Mais tarde, no início da sua carreira projecta “[...] para os correios ingleses um dispositivo que permitia a deficientes sem um braço usar o telefone.”³⁵ Volta para Portugal em 1976, onde mantém esta preocupação nomeadamente no projecto que realiza em 1982 para a Centrel, em que um dos seus cuidados foi encontrar o menor peso possível para o objecto, tornando-o assim mais manuseável. Mais recentemente, em 1994, concebe a tesoura fabricada pela APCD. No ano seguinte à sua chegada a Portugal, começa a sua carreira como Professor no curso de Design de Equipamento da ESBAL, ensinando actualmente no curso de Arquitectura de Design da FAUTL. Tem trabalho realizado no campo do design industrial tanto em Inglaterra, como em Portugal.

No segundo caso, citaremos **Jorge Alves** (1952) que, embora licenciado com o curso de Design de Equipamento das Belas-Artes, já exercia a

³⁵ Pedro Mona, Pensar coisas até às últimas consequências. Jorge Pacheco e o ensino do design industrial, p. 85.

profissão de designer antes de ter terminado a sua formação académica. Reparte a sua actividade pelas áreas do design de produto, da arquitectura de interiores e do mobiliário urbano. Defensor, em nossa opinião, de um design que dê resposta a problemas mal resolvidos ou não resolvidos, são suas as seguintes palavras: "Cabe-nos a nós, designers, uma tarefa fundamental: decidir por que razões se desenha. Por razões de domínio de mercado, para nós próprios, ou pela única eticamente possível, a de equacionar e responder aos problemas dos utentes dos objectos."³⁶

Jorge Alves exerce a docência no curso de Design de Equipamento da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa.

Uns e outros, presentes na exposição Design e Circunstância, definem, em nossa opinião, o fecho de um percurso do design português que balizámos entre as décadas de sessenta e de setenta. Desde então, evidentemente que o percurso continuará a fazer-se com estas gerações, mas também com aquelas que saem das Escolas de Belas-Artes a partir dos anos oitenta.

³⁶ Jorge Alves, "O designer como criador de objectos...", p.47.

VI. 3. O ensino (1950-1979)

O ensino do design só foi instituído oficialmente em Portugal depois da revolução de 1974. Contudo, não podemos deixar de considerar, por um lado, o papel significativo que desempenhou a EADAA para a formação de muitos daqueles que constituíram, podemos afirma-lo, as primeiras gerações de designers portugueses e, por outro, o aparecimento, em 1965, do Curso de Formação Artística da SNBA, em 1969, do Instituto de Arte e Decoração – IADE e, em 1972, do Centro de Arte e Comunicação Visual – Ar.Co.

Embora com pedagogias diferentes, todos eles contribuíram para uma aproximação ao ensino do design, o qual, como afirmámos, só em 1974 foi introduzido no ensino superior público, quando da formação dos cursos das Escolas Superiores de Belas Artes de Lisboa e do Porto (actuais Faculdades de Belas Artes), se bem que na última só exista o curso de Design de Comunicação.

Em 1952, na revista *Arquitectura*, afirma-se “não [existirem] em Portugal escolas que preparem tecnicamente, sob o ponto de vista estrutural, os futuros profissionais de exposições – os “designers” ingleses.”¹ Embora a actividade dos “designers” não se destine apenas a projectar exposições, o que é facto é que, em Portugal, nessa altura, não havia escolas que formassem profissionais para esse fim, ou para qualquer outra área do design.

A formação daqueles que, em finais dos anos 50 e ao longo dos anos 60, se dedicavam a uma actividade profissional que mais tarde, também em Portugal, se viria a chamar design era a das Escolas de Belas Artes e a das escolas de artes decorativas António Arroio, em Lisboa, e Soares dos

¹ Cf. Exposições, p.9.

Reis, no Porto, tendo a primeira tido, como dissemos, um papel preponderante. No entanto, será ainda, como se sabe, de considerar uma formação com características autodidáticas, encontrada numa experiência quotidiana que passava muitas vezes pelos ateliers de arquitectura.

Alguns dos protagonistas dos inícios do design português, como Sena da Silva e Daciano da Costa, encontraram no convívio com o arquitecto Frederico George “um espaço de aprendizagem suplementar mais compatível com as [suas] aspirações”², tal como outros, entre os quais Jorge Vieira, Rolando Sá Nogueira ou Tomás de Figueiredo, que procuravam idêntica experiência no atelier do Mestre. Tentavam encontrar, no fundo, aquilo que os mestres da ESBAL não ensinavam, nomeadamente, na história da Arte, que “não contemplava o Arts & Crafts nem a Bauhaus, nem Modern Style, nem Art Déco. Picasso e Corbusier eram referências quase blasfemas”³ e continuariam a ser até à entrada do Professor Artur Nobre de Gusmão e, mais tarde, de Rio de Carvalho.

Voltando à EADAA, por ela também passaram alguns nomes de vulto da geração de artistas modernos que nasceram na primeira metade dos anos 20 – Júlio Pomar, Marcelino Vespeira, Fernando Azevedo, António Domingues e outros –, assim como muitos daqueles que formaram as gerações seguintes – Rogério Ribeiro, José Escada, René Bertholo e tantos outros. Alguns deles, aliás, tiveram papel significativo em diferentes áreas do design, como Marcelino Vespeira, Fernando Azevedo e Rogério Ribeiro.

A Escola António Arroio, juntamente com a Soares dos Reis, eram as porta privilegiadas de acesso às Escolas de Belas Artes, principalmente para os que procuravam os cursos de Pintura e de Escultura. Embora a entrada em Arquitectura se pudesse fazer também pela António Arroio (até ao ano

² Sena da Silva, *Modos de Aprender*, p.15.

³ *Idem, ibidem.*

lectivo de 1951-19-+ 52), os alunos para este curso ingressavam, geralmente, através do curso dos liceus.

A Escola Industrial António Arroio (Arte Aplicada) foi, como vimos, fundada em 1934, devendo o seu nome à figura do engenheiro civil de Pontes e Estradas António José Arroio.

A Escola foi criada “para dar resposta ao aumento de frequência verificada na secção de Arte Aplicada da Escola Industrial Fonseca Benevides”³, indo ocupar as instalações da secção desta Escola situadas na Rua Almirante Barroso, que tinham sido construídas de raiz em 1924, para instalar a recém formada Escola de Cerâmica António Augusto Gonçalves e que, em 1930, juntamente com a Escola de Arte Aplicada de Lisboa (fundada em 1918) vai integrar a secção de Arte Aplicada da Fonseca Benevides.

Em 1948, na sequência da reforma do Ensino Técnico Profissional, a Escola Industrial António Arroio (Arte Aplicada) passa a designar-se Escola de Artes Decorativas António Arroio, tendo sido nessa altura introduzidos novos cursos que nunca se concretizaram na prática⁴. Em 1948 os cursos que funcionavam na Escola eram os seguintes: Pintura Decorativa, Escultura Decorativa, Cerâmica Decorativa, Cinzelagem, Mobiliário Artístico, Desenhador – Gravador Litógrafo e o Curso de Habilitação às Escolas de Belas Artes.

Entre 1934 e 1970, a Escola têm três directores: o pintor Falcão Trigo (1879-1956) que dirige a Escola desde a sua fundação até 1941, o escultor Rogério de Azevedo, que o faz de 1941 a 1953 e, por último, o

³ Cf *Escola António Arroio: ontem e hoje*, s.p..

⁴ São os seguintes os cursos que não tiveram concretização: Fotógrafo de Artes Gráficas, Gravador Fotoquímico, Gravador de Bronze, Cobre e Aço, Compositor Tipógrafo, Impressor Tipógrafo, Desenhador – Gravador Tipógrafo, Fundidor de Tipo, Impressor – Transportador Litógrafo e Encadernador – Dourador. Elementos tirados da brochura *Escola António Arroio, ontem e hoje*.

pintor Lino António (1898-1974) que inicia funções de direcção em 1953, terminando-as no ano lectivo de 1969-1970.

É a partir de Lino António que o ensino ministrado na Escola adquire maior actualidade, na tentativa de uma aproximação ao ensino do design, embora tenhamos de considerar as limitações impostas pelos currículos académicos e pela reduzida implantação que tinha entre nós o conceito de design, mesmo nos extractos profissionais de áreas próximas, o que terá impossibilitado que a EADAA fosse a primeira escola de design existente em Portugal

Para Daciano da Costa, Lino António, “atravessando os corredores académicos estreitos e escuros (que persistiram ainda mais vinte anos nas Escolas Superiores de Belas-Artes), fez despertar entre nós a primeira experiência de uma pedagogia (“Arts and Crafts”, “Werkbund”...?) que os novos professores (Frederico George, Rocha Correia, Júlio Santos, Rodrigues Alves, Bragança Gil e outros) vieram implantar como ensino artístico moderno, que ensinou a ensinar aqueles que “como ele?” (Sena da Silva, Jorge Vieira, Rio de Carvalho, Querubim Lapa, Luís Filipe Oliveira e Margarida Tamagnini) vieram depois, em vagas sucessivas dessa modernização pedagógica (Bauhausiana ?...) que começa agora a esgotar-se.”⁵

No Porto, a Escola de Arte Aplicada é fundada, como vimos, em Julho de 1914, passando, em Novembro do mesmo ano, a denominar-se Escola de Arte Aplicada Soares dos Reis. Esta escola, segundo Maria Helena Lisboa, foi extinta em 1918 “[...] por alegada falta de alunos, tendo sido alguns dos seus cursos integrados na Escola Industrial Infante D. Henrique.”⁶

⁵ Daciano da Costa, Lino António: a manhã do modernismo: um depoimento sentimental, p. 37.

⁶ Maria Helena Lisboa, *António Arroio e o ensino artístico*, p. 50, nota 52.

Ainda segundo a mesma autora, “a actual Escola Soares dos Reis considera-se sucessora da antiga Escola de Desenho Industrial, criada no Porto pela reforma de 1884 e que, mais tarde, pela reforma de 1888, passaria a ser designada por Escola Industrial Faria Guimarães [...]. Todavia, em termos legais, só se volta a encontrar a Escola Soares dos Reis, agora designada de Artes Decorativas, no elenco dos estabelecimentos de ensino enunciados pela reforma de 1947-48 [...]”⁷

É de sempre a preocupação da SNBA com o ensino artístico. Desde os primeiros estatutos que é referido, como finalidade da instituição, “[...] proporcionar e desenvolver, na sua sede, o ensino artístico”⁸. Para além de outros cursos, citemos o Curso Preparatório fundado em 1931 que [...] habilitava o acesso aos exames de admissão à Escola de Belas-Artes de Lisboa e do Porto”⁹e aquele que aqui nos interessa, o Curso de Formação Artística, iniciado em 1966.

São de 1963 “[...] as alterações que começaram a ser sentidas nos cursos, sendo presidente [da SNBA] o arq. Conceição Silva”¹⁰. Foram estas alterações consubstanciadas nas “[...] transformações [que efectuaram] Jorge Vieira e Roberto Araújo na estrutura das aulas, assim como na abertura de um curso de conferências de História de Arte de nível universitário leccionado por José-Augusto França [...]”¹¹ que antecederam o Curso de Formação Artística. Tratava-se, segundo José-Augusto França, autor do programa, em entrevista ao *Diário de Lisboa*, de “[...] um curso médio de informação e sobretudo de formação, que é o que falta na vida artística nacional.”¹²

⁷ *Idem, ibidem.*

⁸ Cit. por Cristina de Sousa Azevedo Tavares, in *Naturalismo e naturalismos na pintura portuguesa do séc. XX e a S.N.B.A.*, p.125.

⁹ Cristina de Sousa Azevedo Tavares, *Naturalismo e naturalismos na pintura portuguesa do séc. XX e a S.N.B.A.*, p. 126

¹⁰ *Idem*, p. 314.

¹¹ *Idem, ibidem.*

¹² *Diário de Lisboa*, 7-10-1965, cit. por Cristina de Sousa Azevedo Tavares, in *Naturalismo?* p.315

O curso tinha a duração de dois anos. No 1º ano, era constituído pelas seguintes disciplinas: Educação Visual e Desenho Básico, oficinas de Pintura, Escultura e Gravura e ainda por um grupo de disciplinas teóricas de que faziam parte História da Arte Ocidental, Noções Básicas de Cultura (leccionada por Manuel Tainha), História do Gosto e Sociologia da Arte. O 2º ano integrava duas disciplinas ligadas ao design, uma, Artes Gráficas, da responsabilidade de Sena da Silva e outra, Design, com orientações de Manuel Tainha, Conceição Silva e Daciano da Costa. Para além destas, eram ministradas as disciplinas práticas de Educação Visual e de Desenho e, de âmbito teórico, Comunicação Visual, História da Arte do Século XX, História da Arte de Portugal, Integração Cultural e História do Cinema e da Montagem Teatral.

Segundo Cristina de Sousa Azevedo Tavares “esta estrutura manter-se-ia sensivelmente a mesma com alterações curriculares em 1972 e a extinção a partir de meados de 70 da área referente às artes gráficas e design, dado que entretanto as Escolas de Belas-Artes passaram a integrar este currículo, além de surgirem outras escolas funcionando apenas com esta especialidade.”¹³

O IADE foi fundado por António Quadros¹⁴ em 1969, tendo tido como professores, entre outros, os arquitectos Manuel Costa Martins e Artur Rosa e os pintores Lima de Freitas, Eduardo Nery e Manuel Costa Cabral.

Esta Escola iniciou a sua actividade com um curso de decoração, no entanto, a presença durante os primeiros anos de professores como os que referimos permitiu-lhe oferecer uma boa qualidade pedagógica no ensino que ministrava. Além dos citados, eram presença normal, em seminários e palestras, alguns nomes sonantes do panorama internacional no domínio do design, tais como os de Bruno Munari da Escola Politécnica de Milão ou os

¹³TAVARES, *Naturalismo...*, p.316.

¹⁴ António Gabriel Quadros Ferro (1923-1993), licenciado em Histórico-Filosóficas, era filho de António Ferro e de Fernanda de Castro.

dos designers Elio Cenci, Gaetano Pesce ou Atilio Marcolli. Outra das presenças importantes foi a de John David Bear, do Royal College of Arts, responsável pelos programas da Escola até 1974.

Integram actualmente o IADE três áreas pedagógicas distintas: a de Design de Interiores, a de Design Industrial e a de Design Gráfico Visual.

O “projecto do Ar.co nasce da ambição de construir uma alternativa para a situação do ensino artístico em Portugal numa época de estagnação política e cultural.”¹⁵As reuniões para a sua formação começaram em 1972, optando o “grupo fundador,” (composto, entre outros, por Eduardo Nery, Eduardo Trigo de Sousa, Graça Costa Cabral, Lucinda Godinho e Manuel Costa Cabral) “[...] para contornar a falta de abertura política ao associativismo cultural, ... pela constituição de uma sociedade anónima.”¹⁶ Nasce assim a SEARCO, S.A.R.L. Em 1975. O Ar.co passa de sociedade anónima a associação cultural.

Sendo habilitação para a entrada nos seus cursos o antigo 5º ano dos liceus, o 1º Curso de Formação Básica era constituído pelas seguintes disciplinas: 2 Dimensões, 3 Dimensões, Teoria da Cor, Comunicação Gráfica, Estética e História Crítica de Arte. Este curso “[...] [prepararia] os alunos para o futuro curso de Design (que viria efectivamente a abrir em Outubro de 1974, sendo porém abandonado imediatamente, no calor pós-revolucionário, por falta de alunos).”¹⁷

As transformações por que passou a ESBAL depois do 25 de Abril de 1974 processaram-se quase em simultâneo com as transformações por que passou Portugal, sendo disso confirmação a edição, três meses depois da revolução, do *Boletim Escola Superior de Belas Artes 1974*.

¹⁵ Manuel Costa Cabral, Um projecto alternativo, p.34.

¹⁶ *Idem, ibidem*.

¹⁷ *Idem*, p.37.

Este pôr em causa em relação à escola que existia foi de iniciativa dos alunos que, imediatamente a seguir ao 25 de Abril e à luz das novas orientações democráticas, questionaram o papel do artista na sociedade, assim como a função pedagógica da Escola em articulação com as exigências profissionais e culturais que o contexto sociopolítico determinava. A este trabalho se associou de imediato o dos professores, “[...] os quais procuraram criar plataformas de encontro e diálogo com os alunos.”¹⁸

Podemos portanto afirmar que, passados que eram três meses da queda da ditadura, acontecimento que teve repercussões profundas na vida do país, os alunos e os professores das Belas Artes tinham elaborado uma série de documentos – *Acesso à Escola, Crítica ao acesso, Perfil da Nova Escola, Inquéritos, Reestruturação* e, em relação ao Departamento de Arquitectura, *Reflexões sobre a vida da ESBAL* e *Estudo de um programa base para o ensino da arquitectura* – que reflectiam o desejo de reestruturar a Escola de forma a que ela fosse capaz de dar respostas adequadas às exigências inerentes às grandes transformações que política, económica, social e culturalmente tinham acontecido em Portugal com o 25 de Abril.

Todos os estudos que os grupos de trabalho realizaram e que foram publicados no *Boletim Escola Superior de Belas Artes 1974*, “foram enviados ao Ministério da Educação e Cultura por conterem já uma proposta concreta de reestruturação dos cursos aprovada na generalidade em reunião intergrupo.”¹⁹

Como, já em 1971, preconizava Nuno Portas, ao afirmar a “urgência da criação do ensino público do design ao nível de uma faculdade polivalente do desenho de objectos, arquitectura e urbanismo com uma sólida fundamentação do seu ensino nas ciências humanas e físicas mas

¹⁸ O design na universidade, p.201.

¹⁹ *Idem, ibidem.*

orientada para a criação de alternativas para os problemas mal resolvidos dos objectos e dos ambientes em que vivemos”, o design foi introduzido no ensino oficial em Portugal, a nível superior, com o 25 de Abril, cabendo essa iniciativa aos professores e alunos da ESBAL que apostaram num curso e numa profissão que, cremos, não conheciam muito bem, embora “a necessidade do design já [fosse] uma necessidade sentida na escola, sentida a nível dos professores e mesmo ao nível dos próprios alunos.”²⁰

Não foi, como afirma Maria Helena Souto, “a formação de uma licenciatura de Design de Produto [na Faculdade de Arquitectura] que, finalmente [...] veio consagrar a nível oficial a profissão de designer.”²¹ É na ESBAL que, a nível do ensino, essa consagração oficial se concretiza e ainda na altura em que o curso de arquitectura constituía um dos seus departamentos, o que aliás é corroborado por Daciano da Costa quando diz que “[...] finalmente há cursos de design: o primeiro na Faculdade de Belas Artes, que foi, de facto, a experiência pioneira; depois na Faculdade de Arquitectura de Lisboa; posteriormente, outro no Porto, etc.”²² A consagração oficial da profissão, no sentido de que o seu estatuto seja considerado ao nível de outras profissões que também têm assento nas Universidades portuguesas, ainda vem longe. Senão vejamos, como exemplo, o esforço de décadas realizado pelos arquitectos em Portugal para verem consagrados os seus direitos profissionais, nomeadamente em relação aos engenheiros.

Não foi fácil a história dos cursos da ESBAL, de 1974 até hoje: Pintura, Escultura, Design de Equipamento e Design de Comunicação. A partir de 1975, “os cursos funcionavam em regime de experiência pedagógica, mas os seus licenciados-diplomados só eram reconhecidos pela

²⁰ Rogério Ribeiro, Entrevista, p. 20.

²¹ Maria Helena Souto, Daciano Monteiro da Costa e o ensino do design em Portugal. Da Escola António Arroio à Faculdade de Arquitectura, p. 39.

²² Cf. Conversa com Daciano da Costa, vol. II, p. 64.

Direcção Geral do Ensino Secundário que os considerava com habilitação própria para a docência nos escalões mais elevados onde se foram integrando às centenas, no tempo cada vez mais pesado.”²³ Foi, no entanto, preciso esperar por 1983 para que “[...] alguns mangas de alpaca da 5 de Outubro [temessem] o escândalo da existência de centenas de diplomados ‘virtuais’ pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa [...] gente reconhecida ‘real’ no vínculo ao ensino, paga pelo Estado ilegalmente? Porque aquela gente era **própria** para dar aulas ou de facto não era.”²⁴

Podemos, pois, constatar que o início dos cursos de design não foi nada fácil a nível oficial, pois, como diz Rogério Ribeiro, houve “[...] uma primeira fase tolerada pelo ‘Ministério da Educação’ que, partindo de uma forma de experiência quase artesanal, procurava através de programas de outras escolas, de muitas escolas, da avaliação das nossas próprias opiniões e de consulta a profissionais, determinar as necessidades deste tronco de estudos”²⁵

Para Rogério Ribeiro, a entrada dos cursos de design como opção possível para os alunos da ESBAL “[...] surge, entre outras razões, porque a sua necessidade era sentida como complemento natural dos estudos da Escola. Outra das razões que, de certa maneira, justificam essa entrada é o facto de “[...] muitos (nunca muitos, mas alguns) dos designers em exercício [virem], exactamente, [desse] estranho paralelismo com sentidos entre as artes e o Design.”²⁶ Nota, no entanto, Rogério Ribeiro que “a diferença de processos, meios e, necessariamente, de fins, são evidentes entre as áreas mas de uma evidência dificilmente entendida no momento

²³ Rocha de Sousa, *Deriva do ensino superior artístico em Portugal ou as reformas de papel*, p.15.

²⁴ *Idem, Ibidem*, p.15.

²⁵ Rogério Ribeiro, *Relatório: Concurso para Professor Associado do 12º Grupo, Design Industrial de Equipamento*, p. 7.

²⁶ *Idem*, p. 8.

em que sobre a mesa estas questões se encontravam no terreno movediço das escolhas e das inevitáveis decisões.”²⁷

É só em 1983 que o Decreto do Governo n.º 38/83 de 1 de Junho reconhece “[...]os cursos de Artes Plásticas (Escultura), de Artes Plásticas (Pintura), de Design de Comunicação e de Design de Equipamento, que desde o ano lectivo de 1974-1975 são ministrados na 2ª secção da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa,” em virtude de “a validade [da] experiência [ter sido] reconhecida pelos responsáveis do Ministério da Educação, [...] subscrita por despacho de 8 de Janeiro de 1976 do Secretário de Estado do Ensino Superior e Investigação Científica [...]”.²⁸

Diz ainda o Decreto que temos vindo a citar que “ a procura de um modelo próprio para o ensino superior artístico no sistema do ensino superior foi fazendo adiar o adequado reconhecimento formal dos novos currículos, sem que nunca tenham estado em causa a validade do modelo curricular encetado, a dignidade de funcionamento da Escola e o nível dos cursos [...]”.²⁹

Os cursos são oficializados (Decreto 38/83), no entanto, os seus currícula só seriam publicados em 29 de Outubro de 1984, pela Portaria n.º 836. O Despacho normativo n.º 144/92 de 18 de Agosto integra finalmente a ESBAL na Universidade e os seus Estatutos são aprovados pelo Decreto-lei n.º 306/93 de 1 de Setembro.

No anteprojecto de reestruturação da ESBAL, então publicado no boletim que citámos, o curso de design é referido em dois capítulos: Instituição e organização geral dos estudos e Natureza dos núcleos de estudo.³⁰

²⁷ *Idem, ibidem.*

²⁸ Cf. *Diário da República*, 120, 1-6-1983, p. 2040.

²⁹ *Idem, ibidem.*

³⁰ Portugal. MEC. *Boletim da Escola Superior de Belas Artes*, 1974, pp. 21-22.

No primeiro, é-lhe dedicado o ponto 1.5, onde se lê: “O grupo de estudos de design será constituído inicialmente pelas seguintes matérias de opção, por tempos bienais, no 2º e no 3º anos e nos 4º e 5º anos: Equipamento e Design Gráfico. Este conjunto é reduzido apenas pela dificuldade de encontrar especialistas das matérias apetrechados para a docência, mas ele deve alargar-se aos Têxteis, Modas, Design Industrial, TV e Cinema, Vidros, etc., quando for possível recrutar os respectivos técnicos e condensar o necessário equipamento didáctico.”

No segundo, o design é referenciado especificamente em três pontos em que se delimitam áreas de estudo. No ponto Introdução à Arquitectura/Introdução ao Design: “Conjunto de estudos teóricos (alternativamente teóricos e práticos) sobre os problemas globais básicos dos materiais em rubrica, numa relação de extensão simultaneamente técnica, estética e socio-política.” No ponto Design (equipamento, design gráfico, etc.): “Conjunto de estudos teóricos e sobretudo práticos sobre o domínio das rubricas, incluindo a metodologia da pesquisa de elementos de projectação e resolução, o recurso ao apoio técnico, a análise de mercados e o significado cultural e socio-político das formas a desenvolver. Resolução de projectos.” E finalmente, no ponto Estética e Teoria do Design: “Estudos teóricos sobre o problema da forma (relação forma função) na sua aplicação ao campo das necessidades humanas. Teorias que informam a concepção dos objectos e suas funções.”

Os principais responsáveis pelos cursos de design foram os professores Rogério Ribeiro e José Cândido (1933). O primeiro coordenou até ao ano 2000 o curso de Design de Equipamento e o segundo coordenou até ao ano de 1997 o curso de Design de Comunicação, áreas que desde o princípio definem as duas opções de saída dos cursos de design da actual Faculdade de Belas Artes de Lisboa.

Para Rogério Ribeiro o sentido da integração do design na Escola de Belas-Artes foi como “um complemento aglutinador e enriquecedor do ponto de vista teórico e prático, como uma matéria que trazia em si capacidades de desenvolvimento criativo [...]”,³¹ e que nós achamos enriquecedor nos dois sentidos, isto é, tanto para os cursos que existiam na Escola, a arquitectura ainda lá estava, como para aqueles que então se criaram. Pensamos, tal como Rogério Ribeiro, que por parte da Escola “nunca houve uma aprovação global e entusiasta.” Ela “foi sendo conquistada.”³²

Estavam, portanto, abertos os cursos de design a nível oficial e superior em Portugal, sendo, inicialmente, as cadeiras directamente ligadas ao design garantidas pelos professores Rogério Ribeiro e José Cândido, ambos com formação em pintura mas com uma longa experiência profissional na área do design. Rogério Ribeiro, como vimos, tem trabalho realizado no campo do design de comunicação e de equipamento, nomeadamente em colaboração, entre outras, com a equipa dos arquitectos Carlos Tojal, Manuel Moreira e Carlos Roxo, assim como na Fundação Calouste Gulbenkian, onde destacamos o projecto de museografia do Museu Calouste Gulbenkian (1969), realizado em co-autoria. José Cândido tem larga experiência no campo do design de comunicação.

As tecnologias eram, nestes primeiros tempos, partilhadas com os cursos de Pintura e de Escultura nas oficinas de plásticos, de metais e de madeiras, onde os alunos do curso de Design aproveitavam os ensinamentos dos respectivos professores. No que diz respeito às áreas teóricas, como História da Arte ou Teoria da Comunicação, eram também os professores que já se encontravam na Escola que as leccionavam, tendo

³¹ Cf Conversa com Rogério Ribeiro, vol. II, p. 128.

³² *Idem, ibidem.*

em conta a especificidade dos cursos que integravam o Departamento de Artes Plásticas e Design da Escola de Belas Artes.

Em 1977, são convidados como assistentes José Brandão, Jorge Pacheco e Salette Brandão. O primeiro, para Design de Comunicação e os outros dois para Design de Equipamento. Estes novos professores possuíam cursos de design e actividade profissional realizada em Inglaterra, tendo decidido voltar para Portugal depois do 25 de Abril. A sua entrada na Escola constituiu uma mais valia para os cursos, não só pelo trabalho docente que vieram realizar, como pela colaboração que deram à estruturação dos cursos que então se levava a cabo.

No princípio dos anos 80, começam a ensinar nos cursos de design da ESBAL licenciados pela própria Escola. São os casos de Aurelindo Ceia (1944), Jorge Carvalho (1956), Jorge Araújo (1933-1997) e Vítor Manaças, os dois primeiros no curso de Comunicação e os outros dois no de Equipamento. A entrada destes licenciados constitui o início da formação de um corpo de assistentes já licenciados pela Escola que, no decorrer dos anos, em grande parte vai assumir a responsabilidade da regência das disciplinas nucleares.

Como Rogério Ribeiro, também Daciano da Costa teve, como vimos no capítulo VI.2., acção preponderante no ensino do design ao entrar, a convite de Augusto Brandão e Frederico George, para o Departamento de Arquitectura da ESBAL (1977-1986) onde programou e leccionou a disciplina de Desenho. Anos mais tarde (1992), vem a elaborar os planos de estudo e os programas das principais disciplinas do curso de Arquitectura do Design criado na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

Para Daciano da Costa “os cursos de design deveriam reflectir as especificidades de cada uma das universidades em que se integram,

considerando perfeitamente legítimo que os cursos de design da Faculdade de Belas-Artes se desenvolvam sob a “umbrela das artes.”

Poderá ser legítimo, mas, na verdade, não são esses os critérios que regem os currículos do curso de Design de Equipamento desta Faculdade embora se considere, pelo menos alguns dos seus docentes, que a proximidade com os cursos de Pintura e de Escultura poderão constituir uma mais valia para a concepção do projecto, o que não invalida as preocupações com um ensino virado para as problemáticas da indústria e, porque não, da arquitectura. Pensamos, aliás, que essa mais valia de que falamos por certo acrescentaria qualquer coisa aos cursos, tanto de arquitectura como de design, da Faculdade de Arquitectura. Lembremos os velhos tempos de uma convivência enriquecedora que tiveram todos os cursos citados, na então chamada ESBAL.

VI.4. Esboços de organização: a Associação Portuguesa de Designers.

O facto de criarmos um capítulo dedicado em grande parte à APD não se deve apenas à sua importância intrínseca, mas também à necessidade que sentimos de reflectir sobre o valor da existência de uma associação profissional que traduza e defenda os interesses de uma profissão que, apesar de institucionalizada a nível académico tanto em universidades públicas como privadas, navega na total indefinição dos seus parâmetros de intervenção numa sociedade que subestima a sua função quer cultural, quer económica. O próprio banalizar do termo design conduz a uma indeterminação do seu conceito e ao desacreditar da profissão.

Embora o contexto em que se vivia em 1974 fosse diferente do de hoje e a ideia de design se tivesse transformado, ou melhor, as diferentes maneiras de se estar no design se tivessem transformado, não podemos deixar de pensar, como André Ricard,¹ que a palavra se adulterou ao ponto de se poder afirmar que design, mesmo como profissão, pode ser tudo. Assim sendo, não faz sentido existirem cursos específicos para a formação de profissionais de uma actividade que “não existe”.

O caminho que levou à formação da APD foi percorrido por vários profissionais das mais diferentes áreas do design que sentiam que este, pese embora uma certa visibilidade que lhe tinha sido dada no princípio da década de setenta, não era reconhecido como uma actividade com características próprias que a distinguisse das outras disciplinas do projecto nem pelos organismos oficiais, nem pela maioria daqueles para quem os designers trabalhavam.

A 27 de Maio de 1974, um grupo de designers constituído por António César, António Pedro Oliveira, Fausto Biosa Neves, Margarida Miguel, Manuel

¹ Cf. André Ricard, *Hablando de diseño*, p. 79.

João Leal e Pedro Emazu Silva convocou uma reunião para discussão de problemas relacionados com o exercício da profissão e com a actividade do design em Portugal, pretendendo os seus organizadores que ela tivesse representatividade a nível nacional.

O documento/convocatória que apelava à participação generalizada dizia o seguinte:

“Dentro do espírito de Liberdade de Associação que vivemos presentemente e, tendo em conta a solução de inúmeros problemas relacionados com o exercício da nossa profissão, os abaixo assinados convocam uma reunião a nível nacional dos ‘designers’, para apresentação e discussão, em princípio, dos seguintes pontos:”

1. “Constituição a nível nacional de uma associação livre dos profissionais do ‘Design.’”
2. “Análise da eventual constituição paralela de um grupo de carácter sindical específico, ou de integração em movimentos sindicais constituídos.”
3. “ Consciencialização do papel social do ‘Designer’.”
4. “Enunciação de diversas especializações já praticadas em Portugal e da sua problemática específica.”
5. “Reconhecimento da profissão, tendo em atenção a situação já estatuída noutros países e a sua necessária equiparação em relação a níveis já reconhecidos noutras profissões paralelas.”
6. “Consequente reconhecimento de níveis de responsabilidade profissional e sua equiparação salarial.”
7. “Constituição e eleição de uma comissão organizadora da Associação.”

8. "Discussão genérica dos meios necessários para a sua efectivação."
9. "Enumeração de outros pontos julgados de importância e a propor pela assembleia durante a reunião."²

A primeira reunião realizou-se a 31 de Maio, nas instalações da Sinase, na rua Braancamp n.º 9, 7º, e nela estiveram presentes 41 pessoas, entre as quais, Alda Rosa, Daciano da Costa, Fausto Briosa, Guilherme Parente, Jorge Cid, Luís Carrôlo, Madalena Figueiredo, Maria Helena Matos, Maria Zita Sotomayor, Oterelo dos Santos, Paulo Guilherme, Pedro Emauz, Robin Fior e Vitor Manaças. A mesa eleita para dirigir os trabalhos era constituída por Daciano da Costa (Presidente), Maria Helena Matos (secretária) e Pedro Emauz Silva (Vogal). Da extensa ordem de trabalhos só foi discutido, nesta reunião, o ponto n.º 1.

No início, o grupo dinamizador que tinha reunido várias vezes e eleito a comissão ad hoc para promover o alargamento do debate apresentou as conclusões a que tinha chegado, algumas das quais, passados que são quase trinta anos, constituem ainda matéria de reflexão para os designers. Registamos três das que consideramos corroborar esta opinião: a primeira sublinha "a necessidade da tomada de consciência das responsabilidades sociais do designer, na sua intervenção"; a segunda fala da "consciencialização do nível de intervenção em paralelo com outras profissões reconhecidas, e da sua conseqüente responsabilidade e da remuneração equiparada do seu trabalho"; finalmente, a terceira defende "a luta pelo reconhecimento oficial da profissão aos níveis praticados nos países mais evoluídos."³

Transcrevemos ainda a referência feita na acta a uma intervenção representativa dos primeiros momentos da luta dos designers pela

² Transcrito da convocatória *Designers*, enviada aos designers por um grupo constituído ad-hoc para preparar a reunião de 27 de Maio de 1974. Cf. Vol. IV, Anexo VIII.

³ Extraído da acta da Reunião realizada em 31 de Maio de 1974, nas instalações do SIMASE.

institucionalização da sua profissão, que diz o seguinte: “Daciano da Costa falou sobre a necessidade da constituição de uma Associação de todos os designers, empregadores e empregados, o que não deveria impedir que os empregados aderissem a sindicatos existentes, sugerindo o Sindicato dos Técnicos de Desenho que poderia, de forma muito positiva, defender os seus interesses.”

A 17 de Junho do mesmo ano realizou-se a 2.^a reunião, presidida, na ausência de Daciano da Costa, por António Sena da Silva, tendo os restantes membros da mesa sido os mesmos da anterior. Nela estiveram presentes 63 pessoas, entre as quais algumas das que, em finais de 1975, dinamizaram várias reuniões que vieram a possibilitar a fundação, em 1976, da Associação Portuguesa de Designers: Sena da Silva, Carlos Rocha, Daciano da Costa, Luís Carrôlo, Robin Fior, Vitor Manaças e certamente alguns outros que a falta de documentos escritos não nos permite nomear.

Desta reunião saíram cinco grupos de trabalho com a função de apresentar por escrito propostas sobre o ponto 7 contido no Documento/Convocatória que vinha da primeira reunião. Os grupos de trabalho ficaram assim constituídos: 1º grupo – Alda Rosa, Leonor Oliveira, Luis Carrôlo e Vitor Manaças; 2º grupo – Pedro Emauz, Francisco Raposo, Daniel Ferreira, João Leal, António Sena da Silva (que posteriormente integrou o 1º grupo) e António César; 3º grupo – Margarida Miguel, Fausto Augusto, Fernando Garcia, Leonor Sezerdello, Luisa Lemos, Patrick Buhott, Ninita Leiria, Marine Zeiger e António Pedro Oliveira; 4º grupo – Ana Filipa, Manuela, Fernando, Robin Fior, Madalena Figueiredo e Guilherme Parente; 5º grupo – Ascenso Belmonte, Daciano da Costa e Cristovão Macara.

Os grupos de trabalho apresentaram várias propostas que constituíram significativas contribuições para a afirmação de uma profissão que, como vimos, se vinha definindo desde os finais da década de cinquenta. Dessas propostas, umas abordavam problemas relacionados com a instalação da

comissão organizadora de uma associação portuguesa de designers, outras referiam questões relacionadas com a admissão de sócios, matéria difícil de resolver dada a ausência de cursos nas áreas do design que pudessem, de certa maneira, legitimar as pretensões daqueles que quisessem integrar a associação que se viria a formar. Do conjunto das propostas que os grupos de trabalho apresentaram foi elaborada uma que se denominou “Proposta síntese para a constituição de uma comissão pró-associação livre de designers.”⁴

Muita coisa ficou desta primeira fase de procura de soluções que contemplassem a defesa e a implementação da profissão, permitindo ao mesmo tempo a sua participação na democracia que então nascia, isto porque se considerava que muitos dos problemas para os quais se tinha de encontrar resposta passavam também pelo design. Ficou ainda o conhecimento pessoal de “oficiais” de um mesmo ofício, que levou, tempos mais tarde, a que outras iniciativas tivessem lugar e conduzissem à fundação, em Outubro de 1976, da Associação Portuguesa de Designers.

O grupo que tomou a iniciativa de fundar a APD, que no primeiro documento enviado a um conjunto muito alargado de pessoas era denominada Sociedade Nacional de Designers, começou a reunir-se em meados de 1975 na SNBA, instituição que desde a primeira hora apoiou esta iniciativa, disponibilizando as suas instalações para todas as reuniões e, mais tarde, para nelas provisoriamente se instalar a sede da Associação.

Na abertura desse primeiro documento afirmava-se “[haver] em Portugal um número já considerável de profissionais que podem identificar-se por um tipo de intervenção que não coincide exactamente com nenhuma das actividades actualmente institucionalizadas.”⁵

⁴ Para uma leitura mais pormenorizada consultar vol. IV, anexos XI a XIII.

⁵ Transcrito do documento: *Porquê uma “Sociedade Nacional de designers”*, cf. Vol. IV, Anexo IX.

Esta afirmação reflectia já a necessidade de se estabelecer parâmetros que determinassem a actividade do designer e a convicção das frágeis fronteiras que a separavam de outras disciplinas do projecto, nomeadamente da arquitectura e da engenharia.

No entanto, não assumiam os autores do documento uma atitude corporativa, na medida em que consideravam que outras profissões, como a do engenheiro e a do arquitecto “[...] podem [nós diríamos devem] contribuir para a resolução de numerosos problemas de equipamento [...]. Neste sentido se afirmava, também, pretender a Sociedade Nacional de Designers, “[...] agrupar estes profissionais, quaisquer que sejam os seus sectores de laboração, a sua formação inicial ou o tipo de mensagem ou de artefactos em que se materializa a sua intervenção.”

Reconhecia-se que a actividade do designer correspondia “[...] directamente a algumas exigências imediatas do processo de reconversão social em que [pretendíamos] estar empenhados.” Destaca-se, entre outras, a necessidade de dar resposta “[...] a carências dramáticas de equipamento, de habitação, saúde e educação[...].”

Terminava o documento com a convocatória de “[...] todos os profissionais para uma Assembleia Geral [...], que se veio a realizar a 14 de Abril de 1975.

Momento marcante do percurso do design em Portugal, a APD nasceu efectivamente da necessidade que um grupo de profissionais sentiu de ver reconhecida uma profissão da qual, entre nós, pouco se falava, mas que se vinha praticando havia vários anos. Com a realização desta Assembleia Geral, alargou-se a um número significativamente maior de designers a possibilidade de abordagem dos problemas que constituíam a sua principal preocupação e que passavam não só pelas estritas questões de classe, mas também pela necessidade que sentiam de encontrar uma política para o design que desse

resposta aos novos desafios postos à sociedade portuguesa com o 25 de Abril.

Esse reconhecimento passava, entre outros, pelos seguintes pontos: *"Determinação dos parâmetros que definissem o espaço de intervenção profissional de modo a institucionalizar a profissão; defesa e promoção dos direitos e interesses socioculturais dos designers; promoção do design e do seu ensino; adesão a organismos internacionais."*⁶

Todos estes pontos foram consignados nos estatutos, no capítulo II, *Objectivos e Fins*, estatutos que foram aprovados em Assembleia Geral de 2 de Agosto de 1976, reconhecidos pelo Governo Civil de Lisboa em 10 de Dezembro do mesmo ano e publicados no Diário da Republica, III série, nº 242 de 15 de Agosto de 1976.

No Relatório e Contas da Direcção, datado de 31 de Janeiro de 1977, pode ler-se que "ficou a dever-se ao nosso consultor jurídico, Dr. Jorge Sampaio o rigor e a eficácia desta acção desenvolvida desinteressadamente."⁷

A primeira direcção, eleita provisoriamente, era constituída por Daciano da Costa, Robin Fior, Américo Silva, Carlos Rocha, Luís Carrôlo, Salette Brandão, Vitor Manaças e Armando Alves, este último como delegado do Porto. Formavam a Assembleia Geral José Brandão, Rogério Ribeiro, Madalena Figueiredo e Fernando Libório, sendo o Conselho Fiscal constituído por José Santa-Barbara, Beatriz Alçada, Assunção Cordovil, Sena da Silva, Sebastião Rodrigues e António Garcia.

No referido relatório pode ler-se que, embora a Direcção não se tenha reunido "à volta de um verdadeiro programa, que fosse o resultado da análise da situação social do design e dos designers, actuando em determinadas circunstâncias", não aceitou, no entanto, "(...) uma função meramente

⁶ Vitor Manaças, APD: a transformação necessária, p. 2.

⁷ Associação Portuguesa de Designers, *Relatório e Contas da Direcção*, 1977. Cf. Vol. IV, Anexo XVI.

burocrática ou 'operacional'. E se não houve programa nem homogeneidade não nos faltou o consenso maioritário na interpretação que foi feita dos Estatutos e na elaboração de um corpo de ideias donde se extraíram critérios de cuja nitidez e independência não poderá duvidar-se."

Uma das preocupações imediatas da primeira direcção foi a de estabelecer contactos com organismos e instituições nacionais, das quais destacamos a SNBA, a Cooperativa Árvore, o Sindicato Nacional dos Arquitectos, o INII, a FCG, as escolas de Belas Artes de Lisboa e do Porto e as escolas António Arroio e Soares dos Reis, assim como com algumas estrangeiras, de que são exemplo o IFI – International Federation of Interior Design, o Instituto Brasileiro de Design do Rio de Janeiro e o Design Magasin.

No final de 1977, o número de inscritos na Associação era de 61, dos quais 4 eram ainda estudantes. Mesmo considerando a época em que nos encontrávamos, podemos dizer que a resposta daqueles que trabalhavam nas áreas do design não correspondeu ao esforço que o grupo inicial investiu para pôr de pé a APD, ou, então, a ideia de design estava tão pouco divulgada entre nós que até aqueles que a ele se dedicavam não tinham consciência da sua existência. Ou talvez fosse as duas coisas.

A leitura deste relatório permite constatar as dificuldades porque passaram os pioneiros da iniciativa levada a cabo no sentido de concretizarem uma associação que fosse representativa dos designers portugueses. Algumas destas dificuldades mantêm-se e estão patentes na situação de marasmo em que a APD se encontra actualmente, o que é contraditório com o número cada vez maior de licenciados em design pelos diferentes cursos oficiais e particulares que existem.

Para além da necessidade que sentimos de registar um acontecimento – a formação da APD – que reputamos, juntamente com os cursos na ESBAL, dos mais significativos para a profissão na primeira década pós 25 de Abril,

queremos reflectir sobre alguns problemas que consideramos deverem ser encarados com frontalidade e que, embora se prendam mais com a actualidade, encontraram a sua génese dentro dos parâmetros cronológicos deste trabalho.

O primeiro deles prende-se - e disso não tenhamos dúvidas - com a falta de definição, já referida noutro capítulo, dos campos de intervenção do design e do designer. Embora possamos concordar que a situação não é exactamente a mesma, verificamos que em outras áreas do saber, como a engenharia, a arquitectura, a antropologia, a sociologia etc., existem territórios demarcados e percursos académicos que definem, para quem os percorre, o privilégio e a exclusividade de nelas exercerem os conhecimentos que adquiriram.

Ao designer não assiste tal privilégio, porque o seu campo de intervenção, todo o seu campo de intervenção, é-o também de todos aqueles que, oriundos ou não de outras áreas do saber instituído, queiram nele inserir-se.

É verdade que o problema passou a pôr-se com mais equidade quando se começaram a delinear para o design percursos académicos que permitiam ao designer percorrer caminhos paralelos aos de especialistas de outras áreas do saber, sendo também verdade que o problema se começa a desenhar quando ele passa a ter alguma visibilidade.

Não foi fácil o exercício da profissão para a primeira e segunda gerações de designers portugueses, tanto para aqueles que trabalhavam para outros, como para os que o faziam em atelier próprio. Esta situação compreende-se no contexto de uma época em que, como vimos, o design aparece em grande parte pela necessidade que o Governo teve de abrir a economia portuguesa à Europa e, conseqüentemente, elevar a qualidade dos seus artefactos tanto do ponto de vista tecnológico, como formal – não

estávamos propriamente no tempo de uma modernidade à António Ferro –, não se apercebendo, no entanto, da falta de cultura da maioria dos industriais portugueses. Fernando Seixas na Longra, Henrique Osório de Castro [filho de Jerónimo Osório de Castro (1902-1957)] na FOC, os Móveis Olaio, Cruz de Carvalho na Altamira e na Interforma e poucos mais eram a excepções que confirmavam a regra.

Se a situação, como dizíamos, se compreendia até aos anos setenta, não se compreende dos oitenta para cá, momento a partir do qual o design dá sucessivos passos para o seu reconhecimento: cursos no ensino público com o conseqüente aparecimento de um cada vez maior número de designers, fundação de uma associação profissional (APD) e, apesar de tudo, uma maior solicitação destes profissionais em algumas áreas.

Portanto, voltando à APD, cada vez mais se impõe a existência de um organismo forte que, para além da defesa dos interesses sócio-profissionais dos designers, seja aglutinador de iniciativas que permitam, por um lado, a investigação e a discussão teórica do design e das suas problemáticas e, por outro, uma reflexão sobre a sua importância cultural.

Embora não tivesse alcançado todos os objectivos a que se propunha e que os seus estatutos consignavam, consideramos relevantes algumas das iniciativas e actividades que esta Associação concretizou enquanto se manteve activa, tanto a nível nacional, como internacional. Estão neste caso a regulamentação e participação em júris de concursos, a edição de publicações, a realização de exposições e a organização do 16º Congresso do ICOGRADA – International Council of Graphic Associations, que teve lugar na FCG em 1995 e ao qual esteve ligada a exposição retrospectiva de Sebastião Rodrigues⁸ que a APD efectuou com a colaboração desta Fundação. Aliás, estas duas iniciativas são os últimos acontecimentos organizados pela

⁸ Esta Exposição com uma Comissão Organizadora constituída pelo designer José Brandão, pelo pintor Fernando Azevedo e pelo escritor Orlando da Costa, foi comissariada por José Brandão.

Associação de que temos notícia. Por outro lado, a sua ligação ao ICSID, ao BEDA e ao ICOGRADA proporcionou momentos importantes para a imagem do design e dos designers portugueses no mundo.

Convém esclarecer neste momento, no contexto do que temos vindo a afirmar neste capítulo acerca da APD, alguns pontos menos verdadeiros sobre as circunstâncias que deram lugar à sua fundação. Referimo-nos a um texto de Rui Afonso Santos inserto no catálogo da exposição de trabalhos em vidro de autoria da escultora Maria Helena Matos. Diz o autor, reportando-se à sua acção como directora do Núcleo de Design Industrial do INII: “Neste âmbito, Maria Helena Matos intensificou as acções de divulgação e aconselhamento junto de empresas particulares e até de organismos oficiais, promoveu uma política continuada de publicações, organizou palestras e, sobretudo, fomentou junto dos designers a consciência associativa, numa unidade de prossecução de objectivos, que já anunciava a constituição , em 1976, da Associação Portuguesa de Designers.”⁹

Acompanhámos de perto a actividade do Núcleo de Design do INII, participando, inclusive, na organização e montagem da 1ª Exposição de Design Português, na sua 2ª edição, realizada no Porto, no Palácio da Bolsa. Não temos dúvidas, como aliás o afirmamos no capítulo VI.I., em reconhecer a importância inegável que tiveram as iniciativas do Núcleo durante a direcção de Maria Helena Matos. Não podemos, no entanto, considerar que tenha fomentado “junto dos designers a consciência Associativa”, muito menos quando se afirma que foi esse “sobretudo” o seu trabalho à frente desse departamento do INII, secundarizando até o papel importante que, de facto, nele realizou.

Não duvidamos que Maria Helena Matos tenha sido apologista do associativismo de que fala o autor, aliás, como fomos nós e muitos outros,

⁹ Rui Afonso Santos, Maria Helena Matos: escultura, vidros, design, s.p. Sublinhados nossos.

preocupados que estávamos com a institucionalização duma actividade que era a nossa e que Maria Helena Matos também exercia. Mas daí não podemos deduzir que os designers tivessem necessidade de alguém, individualmente, que lhes fizesse ver a importância do associativismo, que, como sabemos, não era fácil exercer nos tempos que corriam e, muito menos, por alguém que tinha um cargo de chefia no INII.

Acrescentaremos ainda, em relação às afirmações contidas no texto que citamos, que, no final dos anos sessenta e nos primeiros três anos dos setenta, nada “anunciava a constituição, em 1976, da Associação Portuguesa de Designers”. As primeiras reuniões (realizadas em Maio de 1974) que referimos neste capítulo e nas quais Maria Helena Matos participou foram, na verdade, as primeiras tentativas para encontrar um organismo que representasse os designers e que afirmasse o design enquanto profissão. Foram elas que, juntamente com outras que se seguiram, possibilitaram a fundação, em 10 de Dezembro de 1976, da Associação Portuguesa de Designers.

Se mencionamos este texto de Rui Afonso Santos, tal como o fizemos no capítulo VI.3. em relação ao de Maria Helena Souto, é porque consideramos que, quando em Portugal se começa a escrever sobre o design, é preciso que isso se faça procurando correctamente as fontes, de modo a que mais tarde não se venha a considerar como verdade o que não o é.

Voltando à referência que fizemos à necessidade de um organismo forte que, prioritariamente, defendesse os interesses sócio-profissionais dos designers, pensamos que se deve proceder a uma análise da possibilidade de revitalização da APD e não à criação imediata de um novo organismo porque, entre outras razões, a Associação possui, para além dos requisitos legais para existir, uma história que é retrato de uma época em que, pela primeira vez em Portugal, os designers se assumiram colectivamente.

Percebemos perfeitamente que é necessário não se cair em situações de casta (tomada por vezes como sinónimo de classe), mas parece-nos inteiramente legítimo o direito de criar o tal espaço de intervenção do designer de que falámos. Lembremos, por exemplo, a luta que, nos anos quarenta, os arquitectos travaram, e que se calhar ainda travam, com os engenheiros para a defesa de um espaço que era o seu, o da arquitectura. Era a defesa de uma classe e não de uma casta.

E já que falámos de arquitectura, é importante reconhecer, como diz Daciano da Costa, que na base da actividade do design está “[...] a actividade projectual dos arquitectos, a sua teoria da arquitectura e o seu tratadismo mas, por outro lado, está também uma herança do artesanato. E não vale a pena esconder quer uma coisa, quer outra”¹⁰

Não se põe em questão que os arquitectos, os engenheiros, ou indivíduos oriundos de qualquer outra profissão possam fazer design. Muitos dos nomes da arquitectura moderna já a praticavam antes de lhes ser concedido, digamos assim, o diploma de arquitectos e, em Portugal, Eduardo Anahory, por exemplo, sempre fez e assinou projectos de arquitectura (com que dificuldades, no entanto). O que está em questão, como dissemos, é a legitimidade do designer poder criar o espaço próprio da sua intervenção profissional.

Por outro lado, é evidente que a interdisciplinaridade, nomeadamente com a engenharia e a arquitectura, é fundamental e indispensável, mas se o é para o design, também o é para as outras disciplinas.

Claro que o problema não é pacífico, mas que existe, disso não temos dúvida e este é apenas um ponto de vista. Para discutir estas questões e encontrar um enquadramento para o design, é fundamental que os designers

¹⁰ Cf. Conversa com Daciano da Costa, vol. II, p. 51 .

se organizem, como todas as classes o fazem, em torno de um organismo que os defenda.

CONCLUSÃO

A história do design moderno construiu-se em paralelo com o desenvolvimento industrial, razão pela qual o seu percurso tem mais significado nos países em que a revolução industrial teve maior incremento. Podemos dizer que começou na Grã-Bretanha, berço da industrialização, e que o seu desenvolvimento se processou neste país até finais do século XIX, passando depois à Europa continental, mais concretamente à Alemanha, tendo tido também nele papel importante o continente americano.

Foi na Grã-Bretanha, país onde se realizou a primeira Exposição Universal, que nasceu um movimento liderado por William Morris que viria a pôr em causa os objectos produzidos pela indústria – o Arts and Crafts.

Por outro lado, no continente, a Arte Nova constituiu, em finais do século XIX, em diferentes países e nas suas diversas vertentes, uma tentativa para superar os condicionalismos em relação à máquina postos pelo Arts and Crafts, tentativa que procurava creditar o objecto industrial do ponto de vista artístico e que vai ter um dos seus epílogos no célebre congresso da Deutscher Werkbund realizado em 1914.

Cinco anos depois, em Weimar, na Alemanha, surgiu a Bauhaus, ponto de partida de uma nova etapa da história do design moderno, em que, no seu período inicial, tiveram importância significativa, entre outras, as ideias de William Morris e do movimento Arts and Crafts.

O desenvolvimento industrial, por um lado, e os movimentos Arts and Crafts e Arte Nova, por outro, vão dar relevância aos objectos produzidos pela máquina no processo de evolução da sociedade capitalista,

constituindo elementos importantes para a compreensão da história do design.

Considerando este contexto, podemos afirmar não ter havido em Portugal, na segunda metade do século XIX e na primeira do século XX, condições para que o design tivesse expressão próxima daquela que teve nos países que verdadeiramente protagonizaram a sua história.

Na verdade, como dissemos, nem a indústria se encontrava desenvolvida para fazer uma aproximação ao design (consultem-se os dados que registámos e os autores que citámos), nem a abertura aos movimentos modernos, nomeadamente ao Arts and Crafts e à Arte Nova, se pode considerar significativa, já que foi pouca a sua influência sobre os nossos artistas, artesãos ou arquitectos. Nem sequer o conhecimento e a influência da Bauhaus se fez sentir, a não ser, muito mais tarde, a partir do final da década de cinquenta.

Pese embora as referências ao Arts and Crafts, se bem que com pontos de vista diferentes, de um Joaquim de Vasconcellos ou de um Ramalho Ortigão, não há dúvida que este movimento não teve em Portugal repercussão significativa a não ser tardiamente na obra de Raul Lino, quando a importância da Inglaterra na preparação do movimento moderno tinha terminado e passado para o continente.

Em relação à Arte Nova, ela não teve relevância em Portugal, nomeadamente ao nível dos objectos, que lhe permitisse ser um dos pontos de passagem para o design, tendo isto a ver também com a lenta evolução da revolução industrial entre nós. Como sabemos, uma das razões que levou ao aparecimento deste movimento foi a necessidade sentida pelos homens das artes e da indústria de encontrarem um “estilo” novo para os objectos que substituísse os existentes até então e que, ao mesmo tempo, possibilitasse custos de produção mais baratos, o que não acontecia com o Arts and Crafts.

Os exemplos de Arte Nova que se conhecem em Portugal não são significativos, encontrando-se principalmente em alguns interiores e frentes de lojas, como padarias e leitarias, em fachadas de prédios revestidas parcial ou totalmente a azulejo, ou em gradeamentos e portões em ferro fundido. Pouco expressiva foi, pois, a Arte Nova em áreas significativas para o design, como a dos interiores de habitações e do mobiliário.

Assim, temos três momentos pelos quais a história do design passou: o Arts and Crafts, a Arte Nova e a Bauhaus. De referir a famosa directriz de que fala Tomas Maldonado, que parte de Ruskin e Morris, passa por van de Velde e chega a Gropius,¹ representando estas personagens esses três momentos. Embora Maldonado considere, e nós também, que a “história do *modern design*, privilegiando muitas vezes a arquitectura, não [deve] ser considerada uma verdadeira história do design industrial, não restam dúvidas que as mais recorrentes matrizes interpretativas, relacionadas com as origens do design industrial, foram criadas no seu interior.”²

O século XX português não herdou do século XIX um desenvolvimento industrial que lhe permitisse a aproximação desejável aos países que se encontravam na vanguarda da indústria e onde se foram tecendo, na teoria e na prática, os percursos do design. Se, por um lado, foi nesses países que se deu o aparecimento dos referidos movimentos que, de diferentes pontos de vista, em que o artístico era um deles, se opunham à revolução industrial, por outro, foi também neles que diferentes personalidades, durante a segunda metade do século XIX, e até mesmo já na primeira, consideraram relevante e irreversível o desenvolvimento industrial, defendendo os artefactos produzidos pela indústria.

¹ Tomas Maldonado (1976)

² *Idem.*

Quando aconteceu a nossa participação nas exposições universais, esta traduziu-se sempre por representações modestas, embora a presença de portugueses ilustres, como Fradesso da Silveira,³ António Augusto de Aguiar⁴ e Cavaleiro e Sousa, por exemplo, tenham sido importantes para que se conhecesse, em Portugal, o que se passava lá fora e se avaliasse quanto estávamos atrasados em relação às outras nações.

É interessante, por exemplo, a opinião expressa por Cavaleiro e Sousa num texto que escreveu em 1889, *Visita à Exposição Universal de Paris*, onde diz que “o nosso país apenas apresentou um pequeno tear de madeira, de proveniência nacional – bastante elementar e usado nas nossas povoações rurais – onde algumas daquelas nações figuram esplendidamente no ramo máquinas a vapor; sabemos também que acompanhavam aquele engenho colheres de pau, abanos e tamancos, também de indústria nacional [...]”⁵

Colheres de pau, abanos e tamancos, talvez mais sofisticados, a fazer lembrar a posição tomada, passados mais de cinquenta anos, pelo então ministro da economia Castro Fernandes, que falava da necessidade “de ressuscitar a tradição do artesanato para as indústrias de luxo”, única possibilidade, segundo o ministro, “da indústria portuguesa se afirmar no mercado mundial.”

Para além das limitações industriais e culturais que obstaram ao desenvolvimento do conceito de design em Portugal, outras houve, igualmente limitadoras, tendo sido o ensino uma das mais significativas. Aliás, a sua reduzida importância era, por sua vez, resultado do atraso referido.

³ Joaquim Henrique Fradesso da Silveira (1825-1875) Publicou estudos sobre a indústria e realizou um inquérito industrial – 1860-1867. Na *Exposição Universal de Viena* (1873) foi comissário da representação portuguesa.

⁴ António Augusto de Aguiar (1838-1887), foi ministro das Obras Públicas, Comércio e Indústria (1883-1886) tendo sido comissário técnico na *Exposição Industrial de Paris* de 1878.

⁵ Cit. por Manuel Ferreira Rodrigues e José M. Amado Mendes (1999)

No ensino que se fazia no nosso país no período que vai de 1900 aos anos trinta e que tinha em vista a preparação de pessoas para dar resposta às necessidades da indústria, é notório, como dizemos no capítulo III.1., o desfasamento entre os problemas a que se pretendia dar resposta e os resultados alcançados.

Podemos dizer que, neste âmbito, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, se destaca a figura muito pouco conhecida do engenheiro António Arroio, pelo importante contributo que deu ao ensino do desenho industrial, nomeadamente com os *Relatórios sobre o ensino elementar industrial e comercial* realizados em 1901 e 1911. No último relatório, António Arroio propunha a divisão do ensino técnico em dois sectores, o industrial e o artístico, sendo de opinião que o segundo fosse ministrado em escolas específicas, uma no Porto e outra em Lisboa, o que vem a acontecer com a criação da Escola de Arte Aplicada Soares dos Reis e da Escola Industrial António Arroio (Arte Aplicada).

Estas escolas constituíram, quase até ao final do século XX, acessos privilegiados às escolas de Belas Artes, tendo sido por elas, como vimos, que passaram muitos daqueles que constituíram gerações marcantes de artistas modernos, de entre os quais surgiram os primeiros designers portugueses.

A António Arroio e a Soares dos Reis foram, com desfasamento de datas, a aproximação ao ensino das Artes e Ofícios que os ingleses tinham desenvolvido durante a segunda metade do século XIX e os alemães no início do século XX, antes, portanto, da 1ª Guerra Mundial.

Não devemos, no entanto, concluir que todo o período focado na 1ª parte deste trabalho se saldou só por aspectos inibidores do desenvolvimento de disciplinas que consideramos como integrantes da actividade do designer, pois nele vamos encontrar, a partir de meados dos anos trinta, na área das exposições, uma inflexão para a modernidade

consubstanciada no trabalho realizado por criadores, muitos deles ligados às artes plásticas, os então chamados “artistas decoradores.” São deles exemplo os nomes de Roberto Araújo, Fred Kradolfer, José Rocha, Bernardo Marques e muitos outros que deixaram pontas de um novelo que, décadas mais tarde, vão ser recuperadas por outros que, em contextos diferentes, vão realizar trabalho nesta área com ramificações, em muitas situações, no design industrial.

Em Portugal, o processo da evolução para o design não passou, todavia, por um encadeamento de gerações onde possamos encontrar um sinal significativo da passagem de influências.

Na área específica das exposições, a razão, ou melhor, uma das razões para o que acabamos de afirmar encontramos-a no facto da formação e da actividade daqueles que as projectaram estar ligada à pintura, ao desenho, à ilustração, às artes gráficas e à publicidade. Com efeito, eles não tinham a experiência de pensar o equipamento tridimensionalmente. Para esta geração, como diz Fernando Azevedo, “[...] a ideia de objecto, digamos assim, da tridimensionalidade possível, está contida numa ideia de entendimento espacial”⁶ o que nos leva à convicção de que os equipamentos, por exemplo, dos pavilhões de Paris e Nova Iorque ou foram desenhados pelos autores dos projectos de arquitectura, ou escolhidos por estes.

A evolução que se processou na segunda metade da década de trinta e na de quarenta num conjunto de actividades inerentes às exposições e à decoração conduziu a uma aproximação ao que se fazia lá fora, para a qual contribuiu a presença de António Ferro à frente do SPN/SNI.

O termo da 2ª Guerra Mundial gerou uma redobrada esperança na modificação das condições políticas existentes em Portugal, esperanças

⁶ Cf, Conversa com Fernando Azevedo, vol. II, p. 100.

infundadas, como foram mais tarde as geradas pela indevidamente chamada primavera marcelista. O final da Guerra levou, no entanto, a um reacender da resistência ao fascismo que, no campo das artes, se reflectiu, por exemplo, logo em 1946, nas Exposições Gerais de Artes Plásticas que referimos.

Foi também nesse contexto que os arquitectos, no seu primeiro congresso (1948), assumiram uma atitude frontal, contestando a arquitectura que o regime defendia e os seus arquitectos concretizavam, atitude que ficou, para a sua e nossa história, registada nas actas desse congresso.

Para além da importância que alguns dos jovens arquitectos participantes no Congresso tiveram para o design através do seu próprio percurso, ou, anos mais tarde, abrindo possibilidades à interdisciplinaridade, a leitura das suas teses leva-nos a afirmar que muitos dos problemas corajosamente levantados por alguns deles diriam também respeito ao designer. Embora a ideia de design não esteja, naturalmente, explicita nas comunicações, está implícita nos conteúdos.

Os anos cinquenta, com os quais iniciámos a 2ª Parte do trabalho, são um período em que se apresentam determinadas condições que vão permitir, tempos mais tarde, a construção de uma ideia de design comprometida com uma actividade profissional de que pouco se tinha ouvido falar em Portugal e que, aliás, só experimentou significativo desenvolvimento, tanto na Europa como nos Estados Unidos da América, depois da 2ª Guerra Mundial.

Foi nessa época que apareceram, em duas áreas do projecto, áreas essas de confluência da arquitectura com o design – espaços comerciais e exposições –, os primeiros contributos significativos para o alargamento do campo de intervenção do designer e que constituem parte da história desta actividade.

No primeiro caso, estão os projectos ligados a um novo conceito de loja, com a introdução de novos materiais e com uma nova compreensão do espaço (Keil do Amaral), alguns deles a marcarem momentos muito significativos de ruptura com o que se vinha fazendo (Rampa, Pique-Nique) e que só tinham tido paralelo em alguns projectos concretizados na década de trinta e no início da de quarenta, dos quais são exemplo a Loja das Meias, o Café Portugal e o Café Cristal.

Foi então que o turismo começou a desenvolver-se, dando ocasião à construção de várias estruturas hoteleiras (Hotel Ritz, Hotel do Mar, etc) que facultaram a participação nas equipas de projecto daqueles que se dedicavam ao design de interiores e de mobiliário.

No segundo caso, é também nos finais dos anos cinquenta que encontramos a referência a uma museografia conforme às modernas tendências, nomeadamente à italiana, no projecto da exposição dedicada à Obra da Rainha D. Leonor realizada no convento da Madre de Deus (1958), que teve continuidade na década de sessenta com a Exposição Henriquina (1960) e com o Museu Calouste Gulbenkian (início do projecto em 1965).

No entanto, no que diz respeito às exposições, os primórdios de uma atitude mais consentânea com a modernidade localizam-se já nos começos dos anos trinta, quando António Ferro começa a solicitar a colaboração de artistas modernos, tais como pintores, ilustradores e decoradores, alguns deles com relevante importância para a história do design português. Define-se então nessa área uma linha de continuidade que deve ser contextualizada nos tempos históricos respectivos, entre os pavilhões de Paris (1937) e Nova Iorque (1939) e o de Bruxelas (1958) onde, como vimos, vamos encontrar elementos da primeira geração de designers.

Entramos depois nos anos sessenta, período durante o qual, pelas razões que vimos, se registam acontecimentos que abrem possibilidades à actividade do design e que, inclusivamente, lhe vão dar visibilidade.

Embora o início de uma aproximação ao design por parte de profissionais oriundos de diferentes áreas do projecto se localize ainda nos anos cinquenta, a primeira das iniciativas que vão ter lugar até 1973 aconteceu em Junho de 1965 com a 1ª Quinzena de Estética Industrial, sendo a partir desta data que se concretizam as primeiras discussões públicas sobre problemas teóricos do design e do seu ensino. Queremos com isto dizer que, entre essa data e o 25 de Abril de 1974, medeia aproximadamente uma década, tempo insuficiente para que uma disciplina se venha a impor e a criar um espaço de intervenção que nos permita falar de uma actividade autónoma e com peso nas áreas para que está vocacionada, assim como, em nossa opinião, para criar o “corpus” teórico de que fala Daciano da Costa, facto que, aliás, se irá reflectir na actualidade.

Embora não possamos deixar de considerar a importância que teve para o design a década que antecedeu o 25 de Abril, temos como certo que a preocupação dos institutos e departamentos do Estado em relação ao design e aos designers a partir de meados dos anos sessenta se deve, em grande parte, à necessidade que se fez sentir, dadas as transformações económicas por que o país passava, de estar em consonância com o que acontecia na Europa, o que determinou uma cada vez maior receptividade à relevância que esta actividade vinha adquirindo.

Este facto tinha muito a ver com a mais valia económica que o design poderia trazer e não com outro tipo de preocupações que afectavam o país, nomeadamente no campo social. Relembremos o já citado artigo “2ª exposição de design português” que apareceu no *Diário de Lisboa*.

Outras razões houve para este enfoque no design e nos designers, sendo uma, concerteza, o crescente desenvolvimento da indústria da construção e o conseqüente aumento de trabalho para os arquitectos. Não podendo estes dar resposta a tudo, “alguém tinha,” como nos disse

Daciano da Costa, “de resolver os problemas, os subproblemas (julgavam eles) de desenhar o balcão, de escolher os móveis, de conceber os têxteis.”

Foi portanto nestas décadas que o design veio progressivamente adquirindo visibilidade sem, no entanto, conquistar um espaço de intervenção e de independência que nos permita falar de uma actividade com direitos de cidadania idênticos aos de disciplinas com as quais as suas fronteiras se cruzam, como a arquitectura e a engenharia.

Nos anos sessenta e no início dos setenta, o design, sem uma retaguarda no nosso país onde pudesse ir buscar as referências que o fizessem crescer, viveu, como vimos, da actividade “autodidacta” dos pioneiros, oriundos das belas-artes ou de outras áreas do projecto, sem uma preparação específica nesse campo senão aquela que lhe conferia o seu trabalho quotidiano, as poucas viagens à Europa, além Pirenéus, e a leitura dos escassos livros e revistas estrangeiras que chegavam a Portugal, porque as nacionais *Arquitectura* e, mais tarde, a *Binário*, embora desde cedo se referissem ao design, pouco acrescentavam do ponto de vista da teoria e da prática àquilo que já era do seu conhecimento.

Podemos dizer que as esperanças que depositávamos nas iniciativas que tiveram lugar durante as décadas de sessenta e setenta, digamos que até à 2ª Exposição de Design, saíram goradas, isto é, embora em si mesmas tivessem constituído acontecimentos marcantes no contexto da altura, não resultaram factores de implementação do design em Portugal, pelo menos em termos de distinção e emancipação desta actividade.

Uma das razões – por certo que outras houve - foi o facto de, nesses anos, não se ter posto a funcionar um curso de design que permitisse a passagem do autodidatismo de que falámos para a formação de técnicos que podiam ter dado mais consistência a uma actividade que, tendo em conta as iniciativas oficiais, era considerada importante para o desenvolvimento económico e cultural do país, mau grado as interrogações

que sustentamos em relação ao peso que tiveram na sociedade portuguesa da altura. Aliás, numa dessas iniciativas, o Colóquio sobre design industrial, realizado em 1971, o arquitecto Nuno Portas fez uma comunicação sob o título *Política e formação no campo do design* de extrema importância e ainda hoje actual, onde afirmava que “a racionalidade dos meios de produção e o seu reflexo económico e ecológico podem e devem ser a própria matéria de trabalho de um centro de ensino que forme e treine designers à medida que investiga os fundamentos sócio-económicos e sociais do design.”⁷

As duas exposições de design português que então se realizaram constituíram o balanço possível do que se fazia por cá, ficando os seus catálogos como testemunho e memória desses eventos. A proximidade das datas entre as duas exposições demonstra, por parte dos organizadores, a necessidade de tornar visível, de maneira precipitada, uma actividade que não era conhecida até aí e queurgia que o fosse, dadas as transformações de âmbito económico que se operavam em Portugal.

Embora possamos encontrar uma evolução em termos qualitativos da primeira para a segunda exposição, ela não se situa tanto nos objectos que se mostram, mas antes num maior rigor na organização e num maior interesse no conteúdo dos textos do seu catálogo, a merecerem alguns deles uma leitura crítica.

As duas exposições revelam uma coesão e uma qualidade notórias nos trabalhos apresentados, mais no sector do design gráfico do que no do design de produto, o que se atribui ao facto do percurso do design gráfico português ter acompanhado mais de perto as correntes modernas que se desenvolviam na Europa. Na verdade, para não irmos mais longe, podemos recuar aos anos vinte do século passado para encontrarmos já em actividade, por exemplo, Bernardo Marques, Jorge Barradas ou António Soares que realizaram, entre outros trabalhos gráficos, capas para os

⁷ Nuno Portas (1971).

magazines que se editaram a partir dessa altura. Anos mais tarde, encontramos também outras figuras que, com estas, vão ser responsáveis pelas transformações porque passaram os arranjos dos pavilhões das exposições que se realizaram até aos anos quarenta, em grande parte para o SPN/SNI de António Ferro.

Nestas décadas, outras áreas do design gráfico se desenvolveram paralelamente adquirindo importância e modernidade, como é o caso da publicidade, através do cartaz e do anúncio para jornais e revistas.

Portanto, com maior consistência do que no design de produto, encontramos o caminho para uma história do design gráfico português, que vem desde esse período e se liga com a actualidade através de nomes que iniciam a sua actividade nos anos cinquenta, como é o caso da personalidade multifacetada de Victor Palla e, anos mais tarde, da figura tutelar de Sebastião Rodrigues e de muitos outros que, nos anos sessenta e início dos setenta, deram continuidade a essa história.

No que diz respeito ao design de produto, o que se viu nas exposições espelhava o que se fazia em Portugal nesse período em diferentes áreas. O balanço não era lisonjeiro para uma grande parte do que se expunha, embora, como dissemos (ver VI.1), se encontrassem aí alguns dos objectos que são considerados como referências do design português, em áreas como a do mobiliário para escritório e para a casa, na cerâmica ou na indústria eléctrica.

Estávamos num país em que pouco se tinha reflectido sobre design, onde o ensino era letra praticamente morta e onde, por outro lado, não existiam referências no passado a situações em que a problemática desta disciplina tivesse sido abordada, à excepção de alguns textos significativos mas que não levaram a uma prática que gerasse experiências efectivas e enriquecedoras ao longo das diferentes etapas que conduziram ao design moderno.

Recordando o contexto cultural e político do princípio dos anos setenta, é possível que, como diz Sena da Silva, referindo as duas exposições de design português, o que “ficou efectivamente junto do público [tenha sido] apenas uma imagem fútil de um novo ‘estilo’ para interiores burgueses.” [ver VI.1). Não podemos, no entanto, esquecer que, na grande maioria dos casos e neste contexto, foi o público burguês que visitou as exposições e era para ele que a maioria dos objectos estavam pensados.

E já que referimos um texto de Sena da Silva, não queremos deixar de aludir novamente à Exposição Design e Circunstância (1982), da sua responsabilidade, que evidencia as mesmas insuficiências e limitações das duas exposições de design português que tiveram lugar uma década antes, em 1971 e 1973. Daí considerarmos que a exposição de 1982 encerra um ciclo que se iniciou em 1971 e no qual se mostrou o que de bom e de mau se fazia em Portugal no campo do design.

Embora consideremos que as iniciativas do INII constituíram momentos que trouxeram a esta actividade uma certa visibilidade, não podemos com isso concluir que a partir delas o design e o designer correspondessem respectivamente a uma disciplina e a um projectista de direito próprio, já que operavam no campo do produto industrial e em áreas de fronteira com a arquitectura e as artes plásticas, áreas essas em que muitos daqueles que se encontravam representados nas referidas exposições tinham ido buscar a sua formação

Para além de ser difícil na altura definir os campos de actuação do designer e os limites da sua intervenção, por as próprias fronteiras das diferentes disciplinas do projecto serem dificilmente delimitadas, outros problemas se levantaram nesse período, dos quais talvez o mais importante tenha sido o da não aceitação do designer como membro de pleno direito

do conjunto das profissões que integravam as áreas do projecto, problema que, aliás, ainda hoje se mantém.

A abertura em relação ao design a que então assistimos deveria ter passado pela discussão aprofundada do problema do ensino, que Nuno Portas bem levantou nos colóquios de 1971. Dever-se-ia ter caminhado no sentido da concretização de um ensino do design que tivesse em conta as especificidades das diferentes áreas em que actua, sem o que a sua institucionalização seria, como se viu, impossível.

Desde os finais do século XIX que em Portugal se vem legislando e discutindo os problemas do ensino das então chamadas indústrias da arte, considerando-se inclusivamente as experiências inglesa, francesa, belga, suíça e alemã. Embora o ensino técnico tenha tido importância, nunca se conseguiu, senão na reforma que António Arroio propôs no seu relatório de 1911, uma evolução que conduzisse, como aconteceu nos países citados, ao ensino de uma disciplina que, em grande parte, estava ligada ao percurso da revolução industrial.

A criação de um ensino de design a nível superior teria levado, concertada, à formação de profissionais nas suas diferentes áreas, o que teria gerado, por um lado, uma maior consciência profissional e, por outro, um reconhecimento que o design nunca teve em Portugal – o de ser um dos caminhos onde se encontram as respostas para os problemas mal resolvidos, ou mesmo não resolvidos.

A nível do ensino, o que encontramos ao longo destas décadas, para além da experiência da EADAA no período da direcção de Lino António, é principalmente o Curso de Formação Artística da SNBA e o Curso do IADE, que, apesar da importância que assumiram, não conseguiram resolver os problemas levantados pela ausência de um ensino oficial de design que só viria a aparecer, como sabemos, depois de 1974, na ESBAL e na ESBAP.

Situação contraditória, esta do design em Portugal: por um lado, reconhece-se oficialmente a sua importância a partir do momento em que o país se integra em organismos europeus e procura aumentar os níveis das suas exportações e, por outro, não se criam as condições para que saia de uma situação de dependência em relação a outras disciplinas do projecto, sendo que uma dessas condições teria sido a criação de um ensino oficial de nível superior.

E assim, sem um ensino pensado e estruturado para o design, que Nuno Portas já equacionava no texto que referimos, se percorreram as décadas de cinquenta, sessenta e a primeira metade da de setenta em que tiveram lugar, principalmente nas duas últimas, acontecimentos que consideramos importantes para o percurso do design português.

No processo de desenvolvimento do design, encontrámos uma maior aproximação à contemporaneidade e uma maior qualidade nos trabalhos levados a cabo nas áreas denominadas espaços comerciais e museográficos, com mais incidência na primeira. Estamos a referir-nos aos projectos realizados dos anos trinta aos anos cinquenta, alguns dos quais foram citados.

Não queremos com isto dizer que não tivéssemos encontrado experiências interessantes e produtos de qualidade inquestionável no campo do design industrial; o que pretendemos sublinhar é que não podemos falar, senão em alguns casos, de uma evolução do design industrial em Portugal.

No entanto, convém esclarecer que o facto de alguns ramos da indústria estarem, nesse período, bem implementados, como os têxteis, a cerâmica e a indústria da madeira, isso não significa que, do ponto de vista do design, possamos falar de uma real evolução, mesmo depois da inflexão da política económica do governo, isto é, mesmo a partir dos acordos com organismos internacionais e da entrada significativa de capitais

estrangeiros, o que, em alguns casos, se traduziu pelo desenvolvimento da indústria de modo a dar resposta, por exemplo, ao sector hoteleiro.

Há que caminhar por etapas para percebermos as diferentes maneiras de considerar que estamos em presença de um produto de design industrial.

Quando Fernando Seixas convida Daciano da Costa para projectar linhas de mobiliário de escritório para a Metalúrgica Longra, ou quando Cruz de Carvalho concebe o seu mobiliário para ser produzido em série, primeiro pela Altamira e mais tarde pela Interforma ou, noutra registo, quando a Mague produz os seus guindastes para portos, estamos a falar de design industrial. São projectos que, nos primeiros casos, foram estudados para serem produzidos em grande série e colocados directamente à venda e, no segundo, produzidos por encomenda e, naturalmente, em menores quantidades.

Quando referimos os diferentes artefactos projectados e produzidos especialmente para equipar uma unidade hoteleira, desde o serviço de mesa aos móveis da sala de jantar, do salão de estar aos quartos, também estamos a falar de design industrial.

Ou quando, por exemplo, o designer projecta uma cadeira destinada a ser fabricada num número reduzido de exemplares, cuja produção pode ser entregue a um marceneiro para “conceder mercê” a um certo fazer artesanal, e decide, em vez disso, tentar, como Daciano da Costa, “produzir uma reserva de objectos que [possam] ser produzidos industrialmente”⁸, estamos, neste caso ainda, em presença de um projecto de design industrial.

Podemos ainda concluir que, embora o design industrial estivesse (e está) pouco desenvolvido, se considerarmos as diferentes maneiras de conceber o que é um projecto nesse âmbito, somos levados a integrar aí

8 Cf. Conversa com Daciano da Costa, vol. II, p. 55.

muitos dos artefactos que nos anos cinquenta, sessenta e princípio dos setenta foram pensados tanto para a pequena loja, como para a agência bancária, ou para o grande empreendimento hoteleiro.

Assim, encontramos nos designers da primeira e segunda gerações alguns exemplos significativos de produtos de design industrial e mais se encontrariam se alguns deles não tivessem ficado na fase de protótipo, como é o caso de muitos dos projectos que estiveram presentes nas duas exposições de design português. Isto confirma, por um lado, a debilidade dos sectores económico e industrial portugueses e, por outro, a falta de uma política para o design no que diz respeito à sua institucionalização e que passava, como já referimos, pela criação do ensino público, mas também pela aceitação dos seus profissionais como membros de pleno direito no mercado de trabalho e não como, em muitos casos e com a conivência de entidades com responsabilidades na vida cultural portuguesa, integrados na profissão de desenhadores. Não quer isto dizer que desconsideremos essa profissão, mas sim que importa sublinhar a contradição que era afirmar a importância do design e, ao mesmo tempo, impossibilitar o seu exercício de pleno direito.

Nestes primeiros anos do processo de desenvolvimento do design em Portugal, faltou também, salvo apreciáveis excepções que referimos, o aprofundamento teórico e ensaístico que nos tivesse possibilitado irmos ao cerne do problema em lugar de nos quedarmos pela superfície ou pelo que, apesar de tudo, nos chegava lá de fora.

Foi importante, no período pós 25 de Abril de 1974, aquilo que a primeira e segunda gerações souberam transmitir aos novos designers, nomeadamente nos cursos que referimos e noutros que mais tarde se constituíram, interessando-os por áreas do projecto que se integram no conceito de design entendido como profissão.

Permita-se-nos reflectir um pouco, embora se encontre fora dos limites cronológicos deste trabalho, sobre aquele que consideramos ser o segundo período do design português e que localizamos a partir dos finais dos anos oitenta. E isto porque nos parece ser conveniente realçar um certo sentido de continuidade que se verificou para o design que se fez em Portugal até à década de setenta.

O 25 de Abril trouxe ao design e aos cursos da ESBAL uma possibilidade de transformação. Esta escola estava anquilosada, embora já tivesse passado por duas reformas, a de 1932 e a de 1957.

A reforma de 1957, apesar de ter trazido melhoramentos em relação à de 1932, põe, para José-Augusto França “as coisa no pé em que deveriam estar para serem reformadas”, interrogando-se este se “teriam os legisladores tomado conhecimento, por exemplo, da organização da Bauhaus, e da Escola de Ulm.⁹ José-Augusto França foi talvez a primeira pessoa a referir na imprensa, embora sucintamente, o ensino da *Bauhaus* e da Escola de Ulm como experiências pedagógicas sobre as quais se deveria “meditar,” abrindo “a inteligência a questões modernas da criação artística.”¹⁰

Se referimos a Escola de Lisboa é porque vivemos, enquanto alunos, estas duas reformas, além daquela que nos permitiu uma licenciatura em design.

Os Cursos da ESBAL e da ESBAP foram, portanto, o ponto de partida

⁹ José-Augusto França (1959)

¹⁰ *Idem, ibidem*. O parágrafo, na íntegra, diz o seguinte: “Teriam os legisladores tomado conhecimento, por exemplo, da organização da Bauhaus e da Escola de Ulm? Ambas têm funções especiais e pontos de vista demasiado particulares, é certo – mas meditar sobre eles não deixaria de fazer pedagogicamente bem, e abrir a inteligência a questões modernas da criação artística, a uma problemática do estilo, a necessidades actuais, em resumo.”

para o ensino oficial do design e os seus primeiros anos foram vividos entusiasticamente por muitos professores e, podemos afirmá-lo, pelos alunos. A sua evolução já a conhecemos (ver VI.3.), pelo que iremos falar de como pensamos que a Escola de Lisboa contribuiu para nos dar o tal sentido de continuidade que referimos.

Esse sentido de continuidade não está tanto na influência que os percursos profissionais dos protagonistas das primeiras gerações possam ter tido naquela que se formou na década de oitenta e nos primeiros anos da de noventa, assim como nas que se foram formando em anos seguintes, mas no que, enquanto professores, eles conseguiram transmitir da sua cultura e da sua experiência. Essa experiência era muitas vezes construída em paralelo com outras actividades, com o objectivo de aumentar proventos ou responder a vocações que os tinham levado para cursos de índole artística, ou talvez ainda porque, no principio das andanças pelos designs, as convicções de alguns não fossem suficientemente fortes para assumirem a tempo inteiro o seu exercício.

Se olharmos para os catálogos da primeira e segunda exposições de design, verificamos que alguns dos pintores, escultores e até arquitectos que nelas estiveram presentes regressaram às origens, isto é, aos cursos que inicialmente tinham escolhido.

A posição de Portugal no concerto das nações altera-se profundamente a partir do 25 de Abril. Portugal democratiza-se e acabava a guerra com os territórios colonizados, que se tornam países independentes. Caía, no fundo, a ditadura que se havia mantido no poder desde 1926.

Esta metamorfose trouxe, já o dissemos, grandes modificações em todos os campos da vida portuguesa, dos quais salientamos o político, o económico, o social e o cultural e, neste último, como aliás nos outros, procurávamos lá fora informação sobre o que então se passava. Nos

primeiros tempos, esta sede de olhar o mundo era partilhada quotidianamente com o outro, com quem vivíamos uma grande experiência colectiva.

E que melhor exemplo para ilustrar esta experiência senão referir a grande festa cultural do 10 de Junho de 1974 que juntou, na Galeria de Exposições de Belém, quarenta e oito artistas aderentes ao Movimento Democrático dos Artistas Plásticos que pintaram, perante um imenso público, um painel de 24m de largura por 4,5m de altura. Esta festa foi transmitida pela televisão durante todo o dia e teve a participação, para além dos artistas plásticos, de cantores de intervenção, do coro do maestro Lopes Graça e de gente do teatro. Na entrada, havia um grande cartaz de Rogério Ribeiro e Vespeira representando dois grandes cravos vermelhos e que tinha os seguintes dizeres: Flor – Liberdade. Fogo – Imaginação. Força – Unidade. Arte – Revolução.

Do mesmo tempo é outro exemplo que, embora vivido dentro do convento de São Francisco, foi também fruto da mesma dinâmica que se tinha sentido na galeria de Belém e tinha a ver com a liberdade de pensar, de falar e de poder fazer que o país tinha conquistado com o 25 de Abril.

Em assembleias de escola, nesse país já diferente, professores e alunos discutiam o tipo de ensino que lhes convinha e os percursos possíveis para uma escola democrática, participativa e interventora. Não era imaginável poder fazê-lo dentro das malhas de uma reforma (1957) concretizada noutro contexto político e não correspondendo, quando posta em prática, àquilo que era preciso para o ensino no âmbito das belas-artes.

Concretizados os cursos de design a nível do ensino oficial, iniciava-se assim um novo capítulo na institucionalização, ou melhor, no caminho para a institucionalização da disciplina do design, mas guardemos isto para um pouco mais à frente.

Estavam, portanto, concretizados os cursos, com a participação de alguns dos protagonistas das primeira e segunda gerações, primeiro nas Belas-Artes e, mais tarde, noutras escolas como, por exemplo, na Faculdade de Arquitectura de Lisboa.

A introdução dos cursos de design nas opções da ESBAL justificou-se plenamente. Na verdade, passados que eram dez anos do seu início, eles representavam mais de metade dos alunos inscritos na Escola.

Dos primeiros cursos saíram jovens para quem o design tinha sido escolha decorrente do processo de evolução da Escola, mas saíram também designers com actividade profissional já realizada e que, deste modo, assumiam por inteiro uma profissão que já consideravam como sua.

No início dos anos oitenta, formam-se os primeiros licenciados que, tendo desfrutado do ensino que lhes tinha sido ministrado por esses protagonistas, usufruíram também da abertura cultural e da informação de que falávamos, o que os levou a descobrirem as novas correntes do design que tinham começado a desenvolver-se já no final dos anos sessenta, na altura em que, em Portugal, começavam a acontecer as primeiras iniciativas com visibilidade.

A chegada à profissão de novos designers que também protagonizavam as transformações porque passava o design em Portugal faz com que muitos deles tenham sido promotores da abertura que se verificou no início dos anos noventa. Esta geração que vai diversificar os caminhos do design reflecte e é influenciada pelas rupturas porque passou o design, nomeadamente o italiano.

Não queremos com isto dizer que o design que se faz hoje em Portugal não traduza também, como considerámos, o interligar de gerações.

Voltemos novamente ao ensino, para constatarmos que muita coisa mudou a partir do final dos anos oitenta, não só no ensino, claro! Muitos cursos apareceram, de norte a sul do país, uns oficiais, outros não. Contudo, questionamo-nos, por um lado, se a quantidade dos cursos não peca por excesso e, por outro, se alguns deles corresponderão ao equacionar dos problemas particulares que se põem ao ensino desta disciplina, ao conceito de design que lhe está subjacente e se os currículos de muitos deles estarão a dar uma correcta resposta às verdadeiras necessidades do país.

Em Portugal, muito se tem falado em design nos últimos anos. A palavra vulgarizou-se, entrou no domínio público, não significando, no entanto, que o seu conceito tenha sido compreendido. E nesta “compreensível” dificuldade em compreender o que é design está um dos problemas essenciais que se põe ao desenvolvimento desta actividade projectual, que começa a ter muitos profissionais saídos dos diferentes cursos existentes.

É necessário que se definam (e lembramos as posições de Tomas Maldonado e de André Ricard), para além das indiscutíveis áreas do design – design industrial e design gráfico –, outras que se integram no âmbito da intervenção do designer, tendo em conta o carácter multidisciplinar desta actividade.

É necessário também criar balizas que permitam perceber até onde vai esta disciplina, enquanto actividade autónoma, porque hoje em Portugal há quem afirme, não considerando o contexto em que o termo é empregue, que design é tudo e, na verdade, “pretendendo ser tudo, o conceito de design deixa de ter significado útil ou sequer inteligível.”¹¹

¹¹ Pedro Vieira de Almeida (1973).

Também nós percorremos os anos sessenta e setenta, no caminho estimulante e ao mesmo tempo frustrante do processo de desenvolvimento do design português.

Estimulante porque, julgávamos nós, se iria encontrar respostas para os problemas, para as carências das pessoas, na linha de pensamento que Ernesto Roger traduz na frase “da colher à cidade”, portanto, ao nível dos objectos. E essas respostas dependeriam apenas, ingenuidade a nossa e consequente frustração, das opções que cada um fizesse em relação ao seu percurso profissional. Nessa altura, lembramo-nos, as ideias desenvolviam-se, pelo menos as nossas, à volta da Bauhaus e da Escola de Ulm e, também, das experiências de Bonsiepe nos países a que ele chama periféricos.

Estimulante ainda porque, percebendo-se que o design não iria resolver, muito menos no contexto português da altura, os problemas das pessoas, poderia, contudo, contribuir para acrescentar alguma qualidade de vida ao seu quotidiano.

Assistimos e participámos na sua evolução, na qual sublinhamos um momento que consideramos marcante e de partida para uma nova etapa da sua história: a constituição do primeiro curso de design a nível oficial.

Embora não cabendo no âmbito cronológico deste trabalho analisar o estado actual do design em Portugal, não podemos, todavia, deixar de afirmar que, se no período que decorre dos anos 50 até ao 25 de Abril o design não foi suficientemente divulgado e discutido para além dos limites restritos daqueles que o faziam, depois desta data, a partir de meados dos anos oitenta, há uma vulgarização do termo design que, no entanto, não significou um melhor entendimento da actividade do designer, não conduziu a um maior aprofundamento do seu conceito, nem sequer pelo cada vez maior número de profissionais saídos dos diferentes cursos existentes no país.

Torna-se necessário, e urgente, reflectir sobre os problemas do design, sobre o seu conceito, sobre a sua função na sociedade, porque o design como “[...] a criação industrial, ou a tecnológica, ou a científica, ou, até a artística ou filosófica, é sempre uma variável de uma complexa função social.”¹²

Neste sentido é bom que se analise o caminho percorrido no qual encontrámos muitos aspectos positivos mas, como vimos, nos deparámos também com outros a merecerem a nossa reflexão crítica.

¹² Joel Serrão e Gabriela Martins (1978).

CRONOLOGIAS COMPARADAS

CRONOLOGIA COMPARADA: Portugal (1900-1949)

Ano	Factos políticos	Desenvolv. Industrial e comercial	Ensino	Factos Culturais, Artísticos e científicos	Arquitectura, Design e Engenharia
1885					• Lisboa, Mercado da P. Da Figueira.
1886		• Constituição da Associação Industrial Portuguesa.	• Emidio Navarro, legislação para a reorganização do ensino técnico.		
1887		• Conclusão da linha férrea do Douro.		• Eça de Queirós pública A Relíquia.	• Porto, inauguração da ponte D. Luís.
1888		• Exp. Portuguesa das Indústrias Fabris, projecto de J. Luis Monteiro. • F. de garrafas de vidro da Amora. • Primeira fábrica de tintas e vernizes.			
1889		• Chega a Faro a linha-férrea do Sul. • Iluminação da Av. da Liberdade.		• Charles Lepierre, estudo químico e tecnológico s/ a cerâmica portuguesa. • J. Leite de Vasconcelos funda a <i>Revista Lusitana</i> .	• Chega a Faro a linha-férrea do Sul • Iluminação eléctrica da Av. Da Liberdade.
1890	• Ultimato Inglês. • Alfredo Keil compõe <i>A Portuguesa</i> que se tornaria Hino Nacional.	• Inquérito Industrial.			• Aveiro, inauguração da iluminação a gás na via pública.
1891	• Porto, 31 de Janeiro, 1ª revolução republicana.				• Conclusão da linha do Oeste.
1892				• Henrique Lopes de Mendonça publica <i>Estudos sobre navios portugueses nos séculos XV e XVI</i> .	
1894		• Alhandra, fundação da Fábrica Tejo, 1ª fábrica de cimento.			

1896		<ul style="list-style-type: none"> • Entra em Portugal o 1º automóvel. 		<ul style="list-style-type: none"> • 1ª Apresentação pública de cinema. 	
1898		<ul style="list-style-type: none"> • Fábrica Portugal. 			
1899	<ul style="list-style-type: none"> • Vitória eleitoral republicana no Porto. 				
1900	<ul style="list-style-type: none"> • A população era de 5 016 267 pessoas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Portugal participa na Exposição Universal de Paris. • Porto, Exposição Agrícola Portuense. 	<ul style="list-style-type: none"> • A taxa de analfabetismo era de 74%. 	<ul style="list-style-type: none"> • Morte de Eça de Queirós (1845-). • 1.º n.º da revista <i>Construção Moderna</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Pav. Português na Exposição Universal de Paris. Projecto de Ventura Terra. • Porto, estação de S. Bento c/ projecto de Marques da Silva.
1901			<ul style="list-style-type: none"> • Tentativa de reestruturação do ensino de arquitectura. • Reforma do Curso Superior de Letras. 	<ul style="list-style-type: none"> • Fundação da SNBA. • Fundação da Sociedade dos Arquitectos Portugueses. • José de Figueiredo, <i>Portugal na Exp. de Paris; O legado Valmor e a reforma do ensino de Bellas-Artes</i>. • Naufrágio do navio Santo André de regresso da Exp. de Paris, perdendo-se quase todo o espólio da representação portuguesa naquela Exp. • É publicado o romance <i>A cidade e as serras</i> de Eça de Queirós. 	<ul style="list-style-type: none"> • Raul Lino, projecto da Casa Monsalvat no Estoril.
1902		<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, electrificação total da cidade. 		<ul style="list-style-type: none"> • Criação do Prémio Valmor. 	<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa Inauguração do elevador do Carmo. Projecto do eng. Raoul Mesnier.
1903				<ul style="list-style-type: none"> • Fundação do Real Automóvel Clube de Portugal. 	
1904		<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, inicia-se o consumo particular de electricidade. 		<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, Salão Ideal, 1ª sala de projecção de filmes. 	
1905			<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, criação do 1.º liceu feminino. 	<ul style="list-style-type: none"> • Morte do escultor Rafael Bordalo Pinheiro. 	
1906		<ul style="list-style-type: none"> • Expo. de Produtos Coloniais. 		<ul style="list-style-type: none"> • Brito Camacho funda o jornal <i>A Luta</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ventura Terra, projecto do Banco Lisboa e Açores. R. do Ouro, Lisboa.

1907		<ul style="list-style-type: none"> • Abertura dos armazéns Grandella. 	<ul style="list-style-type: none"> • Coimbra, greve académica. 	<ul style="list-style-type: none"> • Animatógrafo do Rossio. 	
1908				<ul style="list-style-type: none"> • Arquitectura Portuguesa (- 1918). • É fundado o diário sindicalista <i>A Greve</i>. • É fundado o semanário anarquista <i>O Protesto</i>. 	
1910	<ul style="list-style-type: none"> • 5 de Outubro, implantação da República. • Governo provisório dirigido por Teófilo Braga • Lei da Liberdade de Imprensa. 				
1911	<ul style="list-style-type: none"> • Eleição da Assembleia Nacional Constituinte. • Aprovação da Constituição Política Portuguesa • Descanso semanal obrigatório. 		<ul style="list-style-type: none"> • Reforma do ensino primário e universitário. • Reforma do ensino de Belas-Artes. • Criação das universidades de Lisboa e do Porto. 	<ul style="list-style-type: none"> • Censo da população: cerca de 6 000 pessoas, 80% trabalha na agricultura. 75,1% de analfabetos. • Lisboa, Museu Nacional De Arte Contemporânea. • Porto, Museu Soares dos Reis. • <i>A Portuguesa</i> é adoptada como Hino Nacional. • António José de Almeida funda o diário <i>Republica</i>. 	
1912				<ul style="list-style-type: none"> • Movimento da Renascença Portuguesa. • 1.ª participação nos Jogos Olímpicos, Estocolmo 	
1913			<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, Criação da Faculdade de Estudos Sociais e de Direito. 	<ul style="list-style-type: none"> • Publica-se, pela 1ª vez, uma sùmula do <i>O Capital</i> de Marx. 	
1914	<ul style="list-style-type: none"> • Início da 1.ª Grande Guerra. 				
1915				<ul style="list-style-type: none"> • A. Negreiros, Orpheu e Manifesto Anti-Dantas. 	
1916	<ul style="list-style-type: none"> • Alemanha declara guerra a Portugal. 			<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa e Porto, exp. de Amadeo de Sousa-Cardoso. 	
1917		<ul style="list-style-type: none"> • Inquérito Industrial. 		<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, espectáculos dos Ballets Russos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Raul Lino, projecto da loja Gardénia. R. Garret, Lisboa.

1918	<ul style="list-style-type: none"> Final da 1.^a Grande Guerra. 			<ul style="list-style-type: none"> A. Negreiros, Portugal Futurista. Morte de Santa-Rita Pintor (1889-) e de Amadeo (1887-). Raul Lino publica <i>A nossa casa</i>. 	
1919			<ul style="list-style-type: none"> Porto, Criação da Fac. de Letras Criação do ensino secundário superior. 		
1921	<ul style="list-style-type: none"> Criação do Partido Comunista Português. 			<ul style="list-style-type: none"> Primeiros n.º da <i>Seara Nova</i> e do <i>Diário de Lisboa</i>. António Ferro publica <i>A leviana</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> Carlos Ramos, projecto da Agência Havas (Barros e Santos). R. do Ouro, Lisboa.
1922	<ul style="list-style-type: none"> Fundação da Companhia Colonial de Navegação. 			<ul style="list-style-type: none"> G. Coutinho e S. Cabral, travessia do Atlântico, Lisboa Rio de Janeiro. 	<ul style="list-style-type: none"> Carlos Ramos, projecto do Pavilhão de Honra de Portugal na Exp. Do Rio de Janeiro.
1924				<ul style="list-style-type: none"> É publicado o 1.º vol. do Guia de Portugal, dirigido por Raul Proença. É criado o Instituto do Cancro Chega a Portugal Fred Kradolfer. 	<ul style="list-style-type: none"> Raul Lino, projecto do cinema Tivoli, Av. da Liberdade, Lisboa.
1925		<ul style="list-style-type: none"> Generaliza-se o uso dos automóveis e das camionetas. 		<ul style="list-style-type: none"> Brasileira do Chiado, integração de quadros de artistas modernos. CTIAA, primeira estação de radiodifusão. 	<ul style="list-style-type: none"> 1ª Exp. das Caldas da Rainha, projecto de Paulino Montês Cristino da Silva, Projecto do cinema Capitólio. Parque Meyer, Lisboa.
1926	<ul style="list-style-type: none"> Revolta militar, chefiada por Gomes da Costa que institui a Ditadura Militar (28 de Maio). É estabelecida a censura prévia à imprensa. 	<ul style="list-style-type: none"> Exp. Industrial Médico – Cirúrgica Electrificação da Linha do Estoril. 	<ul style="list-style-type: none"> Extinção do ensino primário superior. 	<ul style="list-style-type: none"> IV Exp. Modernista do Porto. 	
1927					<ul style="list-style-type: none"> Atelier Arta.

1928	<ul style="list-style-type: none"> • Salazar, ministro das Finanças, • António Oscar de Fragoso Carmona, presidente da República. 		<ul style="list-style-type: none"> • Porto, extinção da Fac. de Letras. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ferreira de Castro publica o romance <i>Emigrantes</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • P. Monteiro, projecto da estação do cais do Sodré . • Carlos Ramos, projecto do Pav. de Rádio do I.P.O. Lisboa.
1929				<ul style="list-style-type: none"> • R. Lino publica <i>A casa portuguesa</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Guilherme e Carlos Rebellos de Andrade, projecto do Pav. Português na Exp. De Sevilha.
1930		<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, fundação da fábrica Foc. 	<ul style="list-style-type: none"> • Fundação da Escola Superior de Educação Física. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ferreira de Castro publica <i>A selva</i>. • Manoel de Oliveira realiza <i>Douro faina fluvial</i> (curta metragem). 	
1931	<ul style="list-style-type: none"> • Lei do condicionamento industrial. 			<ul style="list-style-type: none"> • Manoel de Oliveira realiza Douro faina Fluvial • Fundação do Rádio Clube Português. • Raul Lino, publica <i>A casa portuguesa</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Cassiano Branco, projecto do Eden-Teatro (- 1937). P. dos restauradores, Lisboa. • Raul Lino, projecto da Loja das Meias. Rossio Lisboa.
1932	<ul style="list-style-type: none"> • Salazar, presidente do Conselho de Ministros. 	<ul style="list-style-type: none"> • Grande Exp. da Industria Portuguesa. 	<ul style="list-style-type: none"> • Reforma do ensino de Belas-Artes. 	<ul style="list-style-type: none"> • António Ferro, entrevistas a Salazar, <i>Diário de Notícias</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Cotinelli Telmo, projecto da estação Sul-Sueste. Lisboa.
1933	<ul style="list-style-type: none"> • É promulgada e entra em vigor a nova Constituição Política (11 de Abril). • É criado o SPN, dirigido por António (- 1950) 	<ul style="list-style-type: none"> • 1º Congresso da Indústria Portuguesa. 		<ul style="list-style-type: none"> • Fundação da Emissora Nacional de Radiodifusão. • Reforma do ensino de Belas-Artes. • António Ferro, <i>Salazar o homem e a obra</i> • Cotinelli Telmo, filme <i>A canção de Lisboa</i>. • Cristino da Silva prof. na ESBAL • Galeria UP (-1936). 	
1934			<ul style="list-style-type: none"> • Fundação da Escola Industrial António Arroio (Arte Aplicada). 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>O Diabo</i> (- 1940). 	

1936	<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, exp. Ano XX da Revolução Nacional. • Chegada dos primeiros presos políticos (Setembro) ao campo de concentração do Tarrafal (Cabo Verde). 		<ul style="list-style-type: none"> • Criação dos liceus. • Fundação das Academias de Belas Artes de Lisboa e Porto. 		<ul style="list-style-type: none"> • José. Rocha funda o Estúdio Técnico de Publicidade – ETP.
1937		<ul style="list-style-type: none"> • 1ª Exp. Industrial Portuguesa. 			<ul style="list-style-type: none"> • Keil do Amaral, pavilhão português da exp. de Paris.
1938				<ul style="list-style-type: none"> • Coimbra, fundação, pelo prof. da Fac. de Letras Paulo Quintela, do Teatro dos Estudantes da Univ. de Coimbra ((TEUC). 	
1939	<ul style="list-style-type: none"> • Início da 2.^a Grande Guerra. • Tratado de não agressão e amizade entre Portugal e a Espanha. 				<ul style="list-style-type: none"> • Cristino da Silva, Praça do Areiro. • Carlos Ramos, Leopoldo de Almeida e Almada premiados no 2º concurso do monumento ao Infante D. Henrique. • Jorge Segurado, pavilhão português da exp. de N.Y.
1940			<ul style="list-style-type: none"> • Carlos Ramos, professor na EBAP. 	<ul style="list-style-type: none"> • 1.º N.º da Biblioteca Cosmos, fundada por Bento de Jesus Caraça. • Exp. no Pav. no Brasil do quadro de Portinari O café. 	<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, Exp. do Mundo Português. • Lisboa, Exp. dos Primitivos Portugueses (MNAA). • Raul Lino, Pav. Do Brasil na Exp. do Mundo Português. • Exp. de montras no Chiado, org. pelo SPN.
1941				<ul style="list-style-type: none"> Bento de Jesus Caraça: <i>Conceitos fundamentais da matemática</i> (1.^a edição, Cosmos.) • Revista Panorama (- 1974). 	

1942				<ul style="list-style-type: none"> • Coimbra, <i>Vértice</i>: revista de cultura e Arte. • Manoel de Oliveira, filme <i>Aniki-Bobó</i>. • Coimbra, revista <i>Vértice</i>. • Morte do arquitecto J. L. Monteiro. • Keil do Amaral, <i>A Arquitectura e a vida</i>. B. Cosmos. 	
1943				<ul style="list-style-type: none"> • Porto. Exp. dos Independentes. • Morte de Duarte Pacheco. 	
1944	<ul style="list-style-type: none"> • O SPN é substituído pelo SNI. 				<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, Museu de Arte Popular.
1945	<ul style="list-style-type: none"> • Final da 2.ª Guerra. • Contestação do regime. • Fundação do MUD. 			<ul style="list-style-type: none"> • J. Ferreira Dias, <i>Linhas de rumo</i>. 	
1946				<ul style="list-style-type: none"> • 1ª EGAP 	<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, Iniciativas Culturais Arte e Técnica – ICAT
1947					<ul style="list-style-type: none"> • Porto, Organização dos Arquitectos Modernos – ODAM.
1948				<ul style="list-style-type: none"> • Morte de Bento de Jesus Caraça (1901). • Morte de Cotinelli Telmo. • Fundação do Cineclube do Porto. 	<ul style="list-style-type: none"> • 1º Congresso Nacional de Arquitectura • Lisboa, Exp. de Obras Públicas.
1949	<ul style="list-style-type: none"> • Criação da NATO. 	<ul style="list-style-type: none"> • 1ª Feira da Indústria Portuguesa. 			<ul style="list-style-type: none"> • Keil do Amaral eleito presidente do Sindicato Nacional dos Arquitectos. • 1.º Salão de Artes Decorativas.

CRONOLOGIA COMPARADA: Portugal (1950-1979)

Ano	Factos políticos	Desenvolv. Industrial e comercial	Ensino	Factos culturais e artísticos	Arquitetura, Design e Engenharia
1950	<ul style="list-style-type: none"> A. Ferro é demitido do SNI. 			<ul style="list-style-type: none"> II Exp. dos surrealistas. 	<ul style="list-style-type: none"> Exp. de móveis de Conceição Silva na Casa Jalco. Lisboa, Inauguração do cinema S. Jorge, projecto de Fernando Silva.
1951			<ul style="list-style-type: none"> Coimbra: criado o Dia do Estudante. 	<ul style="list-style-type: none"> 14ª, e última, Exp. de Arte Moderna do SNI. Saltimbancos, filme neo-realista realizado por Manuel de Guimarães. 	<ul style="list-style-type: none"> Inauguração da barragem do Castelo Do Bode. Inauguração da ponte sobre o Tejo em V. F. de Xira.
1952			<ul style="list-style-type: none"> Carlos Ramos, director da ESBAP. 	<ul style="list-style-type: none"> M. Dionísio, <i>A Paleta e o mundo</i> (- 1962). 	
1953		<ul style="list-style-type: none"> I Plano de Fomento (- 1958). 	<ul style="list-style-type: none"> É dissolvida pelo Governo a Associação dos Estudantes de Medicina. 	<ul style="list-style-type: none"> Jorge Vieira, Menção Honrosa do concurso internacional do Monumento ao < prisioneiro Político Desconhecido. 	<ul style="list-style-type: none"> Jorge Vieira obtém uma menção honrosa no concurso para o Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido. Lisboa, o bairro das Estacas, projecto de Formosinho Sanches e Rui Athouguia, é premiado na Bienal de S. Paulo.
1954			<ul style="list-style-type: none"> Revista <i>Ver</i>, realizada por alunos da ESBAL, com saída irregular mas com importância significativa no contexto que se vivia. 	<ul style="list-style-type: none"> Era colocada no mercado, pelo I. Pasteur, a vacina contra a poliomielite. 	<ul style="list-style-type: none"> Lisboa, inauguração do snack-bar Pique Nique, projecto de Vitor Palla/Bento De Almeida.
1955	<ul style="list-style-type: none"> Portugal é admitido na ONU. 			<ul style="list-style-type: none"> António José Saraiva e Óscar Lopes: <i>História da Literatura portuguesa</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> Início do <i>inquérito à arquitectura popular em Portugal</i>.

1956				<ul style="list-style-type: none"> • Início da actividade da FCG. • Fundação da Cooperativa de Gravadores Portugueses. • Setembro, 1.ª emissão experimental de televisão. • Última EGAP (10.ª). • Morre António Ferro (1895-). 	<ul style="list-style-type: none"> • Conceição Silva, início projecto do Hotel do Mar. Sesimbra. • Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, projecto do bloco das Águas Livres. Lisboa.
1957	<ul style="list-style-type: none"> • 1.º Congresso Democrático de Aveiro. 	<ul style="list-style-type: none"> • II Congresso da Indústria e dos Economistas Portugueses. • Criação do INII. 	<ul style="list-style-type: none"> • Reforma do ensino de Belas-Artes. 	<ul style="list-style-type: none"> • Março, início das transmissões regulares de televisão. • Lisboa, I Exp. de Artes Plásticas da FCG. • Fundação da Sociedade Portuguesa de Escritores. 	<ul style="list-style-type: none"> • Altamira, empreendimento iniciado por Cruz de Carvalho e outros. • Morre Pardal Monteiro (1897-).
1958	<ul style="list-style-type: none"> • Apresentação da candidatura à presidência da República de Humberto Delgado (30 de Maio). 			<ul style="list-style-type: none"> • Revista <i>Binário</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Pedro Cid, projecto do pav. Português na Exp. Internacional de Bruxelas.

<p>1959</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Adesão à EFTA. • II Plano de Fomento (- 1964). 		<ul style="list-style-type: none"> • 1.º n.º da revista <i>Colóquio</i> (- 1970), dirigida por Reinaldo dos Santos e Hernâni Cidade com projecto gráfico de Bernardo Marques. 	<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, loja Rampa, projecto de Conceição Silva, colab. De Santa Rita. • Exp. da Rainha D. Leonor, projecto de C. Silva. • Hotel Ritz, projecto de Pardal Monteiro e a colaboração, nos interiores, de vários designers e decoradores. • Lisboa, inauguração da 1.ª linha de metropolitano, projecta das estações de Keil do Amaral com revestimento das paredes em azulejos de Maria Keil e Rogério Ribeiro (estação Avenida). • Lisboa, Exp. Rainha D. Leonor com projecto de Conceição Silva.
<p>1960</p>		<ul style="list-style-type: none"> • Realização da 1.ª Feira das Industrias de Lisboa (FIL). 		<ul style="list-style-type: none"> • Frederico George, presidente da SNBA. 	<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, Exp. Henriquina, projecto de Frederico George, colab. de Daciano da Costa. • Início do projecto da Sede Museu e Auditório da FCG, projecto de Pedro Cid, Rui Atouguia e Alberto Pessoa. • Daciano da Costa, arquitectura de interiores e mobiliário de vários espaços da Reitoria da Univ. de Lisboa, colab: Luís Ralha e Rogério Ribeiro.
<p>1961</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Começo da guerra colonial. 	<ul style="list-style-type: none"> • Inauguração da Siderurgia Nacional. 		<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, II Exp. de Artes Plásticas da FCG. 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Arquitectura Popular em Portugal</i> • Lisboa, edifício da Biblioteca Nacional, projecto de Pardal Monteiro e Januário Godinho.

1962	<ul style="list-style-type: none"> • É assassinado por um grupo de agentes da PIDE, em Alcântara, o escultor José Dias Coelho (19 Dezembro). 		<ul style="list-style-type: none"> • Crise académica, prisão de centenas de estudantes. • É proibido pelo Governo o Dia do Estudante. 	<ul style="list-style-type: none"> • Nikoaus Pevsner: 1.ª edição portuguesa de <i>Os pioneiros do desenho moderno</i>. • FCG, Início das exposições Itinerantes. • Joel Serrão publica <i>Temas Oitocentistas</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Daciano da Costa, linha Cortez, mobiliário para escritório, colab. De Carlos Costa, Jaime Ribeiro e Fernando Mendes. • Lisboa, inauguração do Museu da Marinha, projecto de Frederico George.
1963				<ul style="list-style-type: none"> • Joel Serrão publica <i>Dicionário da História de Portugal</i>. • Pierre Francastel: edição portuguesa de <i>Arte e técnica</i>, c/ prefácio de José-Augusto França. • 1.º n.º da revista de pensamento e crítica <i>O Tempo e o Modo</i>. • Morre o escritor Aquilino Ribeiro. • O arquitecto Conceição Silva é eleito presidente da SNBA (-1971). • Porto, fundação da Cooperativa Árvore. 	<ul style="list-style-type: none"> • Porto, ponte da Arrábida, projecto de Edgar Cardoso. • A revista <i>Arquitectura</i> inicia uma secção dedicada ao design (n.º 78, Maio). • Carlos Ramos e Manuel Tainha, anteprojecto para o novo edifício da ESBAL.
1964				<ul style="list-style-type: none"> • Nuno Portas, Prémio de Crítica de Arte da FCG. 	

1965			<ul style="list-style-type: none"> • Curso de Formação Artística da SNBA. 	<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, Expo. Um Século de Pintura Francesa 1850-1950, organizada pela FCG. 	<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa. 1.^a Quinzena de Estética Industrial. • Lisboa, Exp. Internacional de Industrial Design. • Oeiras, Instalação provisória da Colecção do Museu Calouste Gulbenkian no Palácio de Pombal. • Inauguração do Teatro Villaret. Projecto de Daciano da. (1964 -), Costa. • Inauguração do Hotel do Mar. Projecto de Conceição Silva.
1966			<ul style="list-style-type: none"> • INII, primeiro curso de design realizado em Portugal, no LNEC, dirigido por Sergio Asti. 	<ul style="list-style-type: none"> • José-Augusto França, <i>A arte em Portugal no século XIX</i> (2.º vol. II). 	<ul style="list-style-type: none"> • Inauguração Da ponte sobre o Tejo • Lisboa: inauguração, com projecto de Vitor Palla/B.ento de Almeida, do snack-bar Galeto
1967					<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, exp. de móveis da Longra/Airborne, projecto de Daciano da Costa. • Inauguração do Hotel Balaia. Projecto do atelier C. Silva, Maurício de Vasconcelos. (1965 -) • Casino do Estoril: arquitectura de interiores e mobiliário da sala de espectáculos e do cineteatro Projecto de Daciano da Costa, colab. de Jorge Vieira Vieira e Eduardo Afonso Dias (1966-).

<p>1968</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Salazar sofre um acidente vascular (16/Setembro). • Marcelo Caetano é nomeado presidente do Conselho de Ministros (27/Setembro). 	<ul style="list-style-type: none"> • III Plano de Fomento (- 1973). 	<ul style="list-style-type: none"> • Frederico George, dissertação para Prof. de Arquitectura da ESBAL. 		<ul style="list-style-type: none"> • Restaurante da Boa Nova, projecto (1963 -) de Siza Vieira.
<p>1969</p>			<ul style="list-style-type: none"> • Nova crise académica, sendo ministro da Educação José Hermano Saraiva. • Instituto de Arte e Decoração – IADE. 	<ul style="list-style-type: none"> • Inauguração da Sede e Museu da FCG, projecto de arquitectura de Pedro Cid, Alberto Pessoa e Rui Atouguia. • Morre António Sérgio. 	<ul style="list-style-type: none"> • Interforma, empreendimento iniciado por Cruz de Carvalho e outros. • Museu Calouste Gulbenkian Projecto museográfico (1965 -), Sommer Ribeiro Rogério Ribeiro e Vitor Manaças. • Daciano da Costa: projecto de interiores e mobiliário do bar e vestibulo inferior do Museu, cantina do pessoal e outros. • Morre Carlos Ramos.
<p>1970</p>	<p>Morre Salazar.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa: Colóquio sobre política industrial. 			<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, FCG, Exp. Raul Lino. • Sala Calouste Gulbenkian do MNAA, projecto de Cruz de Carvalho. • António Garcia, cadeira Osaka. • Morre Cassiano Branco. • Daciano da Costa, arquitectura de interiores do pav. de Portugal na Exp. de Osaka, em parceria c/ António Garcia (1969-). • Daciano da Costa, Linha Habitat 70, colab de Eduardo Afonso Dias, Gilberto Lopes e Carlos Macara.

1971		<ul style="list-style-type: none"> • A polícia encerra a Associação de Estudantes da Fac. de Direito. 		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Colóquio Artes</i> dirigido por José-Augusto França, editado pela FCG. 	<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, 1.ª Exp. de Design Português, org. pelo Núcleo de Design do INII. • Exp. de design italiano. • Daciano da Costa. Projecto da linha Dfi de mobiliário para escritório. • Colóquios sobre design industrial org. pelo núcleo de Design do INII. • Porto, 1.ª Exp. de Design Português, org. pelo Núcleo de Design do INII.
1972		<ul style="list-style-type: none"> • Acordo comercial c/ a CEE. 	<ul style="list-style-type: none"> • Centro de Arte e Comunicação Visual – Ar.co. 		<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, encontro anual do Design Industries Association. • 6.º Congresso do Vidro Manual. • 1.ª exp. da AICA Portuguesa. • Atelier Conceição Silva, edifício Castil, Lisboa. • Lisboa, Edifício Simopre, projecto dos arquitectos Carlos Tojal, Carlos Roxo e Manuel Moreira.
1973	<ul style="list-style-type: none"> • Aveiro, 3.º congresso da Oposição Democrática. 			<ul style="list-style-type: none"> • Primeiro n.º do jornal <i>Expressa</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • 2.ª Exp. de Design Português, org. pelo núcleo de Design do INII.
1974	<ul style="list-style-type: none"> • 25 de Abril, Revolução dos Cravos 		<ul style="list-style-type: none"> • Formação dos primeiros cursos de design a nível oficial e superior nas ESBAL e ESBAP. 	<ul style="list-style-type: none"> • É fundado o Movimento Democrático dos Artistas Plásticos. • Pintura colectiva na Galeria de Arte Moderna de Belém (10 de Junho). • Morre o pintor Lino António. 	<ul style="list-style-type: none"> • Porto, Coop. Árvore, Exp. Walter Gropius. • Morre Raul Lino.
1975	<ul style="list-style-type: none"> • Independência de Moçambique (25/Setembro). 				<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, Exp. Walter Gropius, FCG.
1976	<ul style="list-style-type: none"> • Reconhecimento por Portugal do governo angolano do MPLA (22/Fevereiro). 				<ul style="list-style-type: none"> • Fundação da Associação Portuguesa de Designers – APD. • Morre Cristino da Silva.

1977				<ul style="list-style-type: none"> • Genebra, a violinista Anabela Chaves ganha o 1.º Prémio de Execução. 	
1978				<ul style="list-style-type: none"> • Morre o escritor Jorge de Sena. • 1.ª Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira. 	
1979			<ul style="list-style-type: none"> • 1.º n.º da revista <i>Arte Opinião</i>, editada pelos alunos da ESBAL. 		
1980				<ul style="list-style-type: none"> • Primeiro n.º do <i>JL jornal de letras, artes e ideias</i>. • Fernando Azevedo, presidente da SNBA. • Iniciam-se as emissões de televisão a cores. • Cerremaior, filme realizado por Filipe Rocha ganha o 1.º prémio do XIX Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz. 	<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, FCG., Exp. Alberto Sartoris.
1981				<ul style="list-style-type: none"> • Eduardo Lourenço publica <i>Espelho imaginário</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Alcino Soutinho inicia o projecto de recuperação do edifício da C. M. de Amarante onde se encontrava o Museu de Amarante que possui grande acervo da obra de Souza - Cardoso
1982					<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, FCG, Os Anos 40 na Arte Portuguesa.
1983				<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, XVII Exp. Europeia de Arte, Ciência e Cultura. • Inauguração do CAM da FCG, projecto de Leslie Martin. 	<ul style="list-style-type: none"> • Lisboa, FCG, Exp. Alvar Aalto.

CRONOLOGIA COMPARADA: Estrangeiro (1900-1949)

Ano	Factos políticos	Desenvolv. Industrial e comercial	Ensino	Factos culturais, artísticos e científicos	Arquitectura, Design e Engenharia
1879					• T. Edison, projecto da lâmpada eléctrica incandescente.
1885		• Irmãos Mannesmann, tubo de aço sem soldadura. • George Eastman inicia a fabricação do papel fotográfico revestido.			• James Kemp, primeira bicicleta com transmissão p/ corrente.
1886		• John Pemberton inventa a Coca-Cola,			• Motorwagen, primeiro automóvel utilitário de três rodas, produzido por Karl Benz.
1887				• Augustus Désiré Waller, primeiro electrocardiograma humano (Londres).	• Tolbert Lanston, monotype, máquina de compor.
1888		• Kodak, máquina fotográfica com 100 fotogramas.			• 1ª Exp. Arts & Craft. ? Exp. Universal de Barcelona.
1889					• Exp. Universal de Paris. • Gustave Eiffel, torre com 300 m. na Exp. de Paris.
1893					• Bruxelas, Casa Tessel, projecto de Victor Horta. • Exp. Universal de Chicago.
1894		• França, primeira fábrica de gramofones.			
1895				• Descoberta do raio X. • Realização dos primeiros filmes cinematográficos dos irmãos Lumière.	• Gillette, apresentação da primeira lamina e máquina de barbear.
1900	• França, a jornada de trabalho é reduzida a 11 horas.				• Exp. Universal de Paris.

1901	<ul style="list-style-type: none"> • Inglaterra, morte da Rainha Victoria. 			<ul style="list-style-type: none"> • Paris, fundação da Sociedade de Artistas Decoradores – SAD. 	
1902				<ul style="list-style-type: none"> • Lenine publica <i>Que fazer?</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • IBM, 1.^a máquina de escrever eléctrica.
1904		<ul style="list-style-type: none"> • Invenção do offset. 			
1906		<ul style="list-style-type: none"> • Invenção da garrafa termos. 			
1907		<ul style="list-style-type: none"> • Leo H. Baekeland, Resina sintética, Baquelite. 		<ul style="list-style-type: none"> • Berlim, fundação da D. Werkbund. • Adolf Loos publica <i>Ornamento e crime</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • EUA, Ford T, primeiro automóvel construído em série.
1909				<ul style="list-style-type: none"> • Itália: Marinetti: <i>Manifesto Futurista</i>. • Paris, Diaghilev com os Ballets Russos. • Freud publica <i>Introdução à psicanálise</i>. 	
1910				<ul style="list-style-type: none"> • França, primeiro mapa das estradas Michelin. 	
1913		<ul style="list-style-type: none"> • EUA, é posto no mercado o primeiro frigorífico doméstico. 			
1914					<ul style="list-style-type: none"> • A. Meyer e W. Gropius, projecto da Fábrica Modelo na Exp. da D. Werkbund.
1917	<ul style="list-style-type: none"> • Rússia, revolução de Outubro. 			<ul style="list-style-type: none"> • C. Chaplin realiza <i>O emigrante</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Cadeira azul e vermelha, projecto de Rietveld.
1918	<ul style="list-style-type: none"> • Fim da 1.^a Grande Guerra. • Alemanha: proclamação da República de Weimar 	<ul style="list-style-type: none"> • Primeira ligação aérea Washington N.Y. 		<ul style="list-style-type: none"> • Tristan Tzara, <i>Manifesto Dada</i>. 	
1919			<ul style="list-style-type: none"> • Alemanha, fundação da Bauhaus (- 1933). 		
1920		<ul style="list-style-type: none"> • Primeiro secador de cabelos eléctrico. 	<ul style="list-style-type: none"> • URSS, fundação da Vhutemas (- 1930). 	<ul style="list-style-type: none"> • França, revista <i>Esprit Nouveau</i>, (-1925) fundada por Le Corbusier e Onzenfant. 	
1922	<ul style="list-style-type: none"> • Subida ao poder de Mussolini. 				<ul style="list-style-type: none"> • Grã-Bretanha: primeiro Austin Seven.
1924		<ul style="list-style-type: none"> • Invenção do Plexiglas. 		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Manifesto surrealista</i>, escrito por André Breton. 	

1925		<ul style="list-style-type: none"> • A máquina fotográfica Leica é produzida industrialmente. 		<ul style="list-style-type: none"> • Eisenstein realiza <i>O couraçado Pontemkine</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris, Exp. Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas. • Marcel Breuer. projecto da cadeira de braços, em tubo de aço, Wassily
1926		<ul style="list-style-type: none"> • Emissões experimentais de televisão. 			
1928		<ul style="list-style-type: none"> • EUA, máquina de barbear eléctrica. 			<ul style="list-style-type: none"> • Itália, 1.º n.º da revista <i>Domus</i>, fundada por Gio Ponti.
1929					<ul style="list-style-type: none"> • França, fundação da União dos Artistas Modernos – UAM
1933	<ul style="list-style-type: none"> • Alemanha, subida ao poder de Hitler (30 de Janeiro). 		<ul style="list-style-type: none"> • Alemanha, a Bauhaus é encerrada pela Gestapo. 		<ul style="list-style-type: none"> • França, Citroen 11 CV.
1934					<ul style="list-style-type: none"> • Alemanha, Ferdinand Porsche, protótipo do Volkswagen
1935					<ul style="list-style-type: none"> • França: Pierre – Jules e André Lefèbvre, protótipo do 2CV.
1936					<ul style="list-style-type: none"> • Itália: Dante Giacosa, Fiat 500 (Topolino) • Reginald Mitchell, protótipo do avião Spitffire.
1937					<ul style="list-style-type: none"> • Paris, Exp. Internacional de Artes e Técnicas na Vida Moderna. • EUA, Reymond Loewy, projecto a locomotiva S-1.
1938				<ul style="list-style-type: none"> • EUA, Orson Welles transmite pela rádio uma adaptação da <i>Guerra dos mundos</i>. 	
1939	<ul style="list-style-type: none"> • Início da 2.ª Guerra Mundial. 			<ul style="list-style-type: none"> • C. Chaplin realiza O grande ditador. 	<ul style="list-style-type: none"> • EUA, Exp. Internacional de N.Y. e S. Francisco.

1940		<ul style="list-style-type: none"> • Início da televisão comercial nos EUA. 		<ul style="list-style-type: none"> • John Ford realiza <i>As vinhas da ira</i>, tirado do livro de Steinbeck (1939). 	
1942		<ul style="list-style-type: none"> • EUA, construção da primeira pilha atómica (Enrico Fermi). 		<ul style="list-style-type: none"> • Paris, criação do Museu de Arte Moderna. 	<ul style="list-style-type: none"> • Le Corbusier, projecto da unidade de habitação de Marselha.
1944				<ul style="list-style-type: none"> • Criação da agência France Presse. • França, aparece o jornal <i>Le Monde</i> • Descoberta, por Selman Abraaham Waksman, da estreptomocina. 	<ul style="list-style-type: none"> • Londres, fundação do Council of Industrial Design.
1945	<ul style="list-style-type: none"> • Capitulação da Alemanha • Armistício (8/Maio). • Criação da ONU (26/Junho). • Lançamento da bomba atómica sobre Hiroshima e Nagasaki. 	<ul style="list-style-type: none"> • É descoberto o forno micro-ondas. 		<ul style="list-style-type: none"> • Oppenheimer viabiliza a fabricação da bomba atómica. • Roberto Rossellini realiza <i>Roma cidade aberta</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • França: <i>Vélosorex</i>, bicicleta com motor auxiliar.
1946					<ul style="list-style-type: none"> • Itália <i>Vespa</i>, projecto de Corradino D'Ascanio. • Morre Moholy-Nagy (1895-).
1947				<ul style="list-style-type: none"> • Invenção da datação por carbono 14. 	<ul style="list-style-type: none"> • Itália, <i>Lambretta</i>, projecto de Pallavicino.
1948	<ul style="list-style-type: none"> • Criação do Plano Marshall. 	<ul style="list-style-type: none"> • EUA, invenção do transistor. 		<ul style="list-style-type: none"> • Vittorio De Sica realiza <i>Ladrões de bicicletas</i>. • Le Corbusier escreve <i>Le Modulor</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> EUA, 1ª máquina fotográfica Polaroid modelo 95 • Aparecimento do 1.º computador IBM/SSEC • R. B. Fuller constrói a primeira cúpula geodésica. • Marcello Nizzoli, máquina de escrever <i>Lexicon 80</i>, para a Olivetti.

<p>1949</p>	<ul style="list-style-type: none"> • EUA, criação do Tratado do Atlântico Norte.. • Criação do Comecon, org. de coordenação da política económica dos países socialistas. 				<ul style="list-style-type: none"> • França, Jacques Viènot funda o atelier Technès. • H. Dreyfuss, projecto do telefone modelo 500.
--------------------	---	--	--	--	--

CRONOLOGIA COMPARADA: Estrangeiro (1950-1979)

Ano	Factos políticos	Desenvolv. Industrial e comercial	Ensino	Factos culturais, artísticos e científicos	Arquitectura, Design e Engenharia
1950		Ralph Scheider, criação da primeira organização de pagamento por cartão de crédito.		<ul style="list-style-type: none"> • EUA, primeira emissão de televisão a cores. • Le Corbusier pública Le modulator. • França: primeira emissão mundial em estereofonia. • Pablo Neruda, publicação, no Chile do livro <i>Canto General</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Marcello Nizzoli, máquina de escrever Lettera 22, para a Olivetti.
1951	<ul style="list-style-type: none"> • EUA, execução de Ethel e Julius Rosenberg sob acusação de espionagem em favor da URSS, apesar de todas as provas em contrário. 	<ul style="list-style-type: none"> • EUA: Primeira central nuclear. 		<ul style="list-style-type: none"> • Brasil: 1.ª Bienal de S. Paulo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Londres, primeiro congresso de Design Industrial. • França, revista <i>Esthétique Industrielle</i>, fundada por Jean Vienot. • EUA, carro de super mercado. • Índia, uma equipa dirigida por Le Corbusier projecta a cidade de Chandigarh.
1952	<ul style="list-style-type: none"> • Primeira explosão da bomba de hidrogénio. 	<ul style="list-style-type: none"> • Primeiro voo do Boeing 707. 		<ul style="list-style-type: none"> • Raymond Loewy publica <i>La laideur se vend mal</i>. 	
1953		<ul style="list-style-type: none"> • Começo da fabricação em série da calculadora 701 da IBM. 	<ul style="list-style-type: none"> • Alemanha, Escola de Ulm. 	<ul style="list-style-type: none"> • Jacques Tati, realiza <i>As férias do senhor Hulot</i>. • R. Butler ganha o 1.º prémio do monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido. Eua, rodagem do 1º filme em cinemascope. 	<ul style="list-style-type: none"> • Painel de pressão, produzida pela SEB.

1954		<ul style="list-style-type: none"> • URSS: Primeira central nuclear civil. 		<ul style="list-style-type: none"> • França, Primeiro seminário do psicanalista Jacques Lacan. • França, colocado no mercado pelo Instituto Pasteur a vacina contra a poliomielite. • F. Fellini realiza A Estrada. 	<ul style="list-style-type: none"> • Itália, atribuição do primeiro prémio Compasso D'Oro. • Morre Hannes Meyer (1883-). • Gravador portátil Ampex 600, projecto de G. Rehkla.
1955	<ul style="list-style-type: none"> • Como resposta à fundação da NATO os países socialistas criam o Pacto de Varsóvia. 				<ul style="list-style-type: none"> • França, Citroen DS 19, projecto de F. Bertoni. • Le Corbusier, projecto da capela de Notre-Dame-du-Haut. Ronchamp, França. • Alemanha: Hans Gugelot lança o programa Braun.
1956				<ul style="list-style-type: none"> • Nasce o movimento da pop art. • Morre Bertolt Brecht (1898-). 	<ul style="list-style-type: none"> • Morre em N.Y, Lyonel Feininger, antigo professor da Bauhaus (1871-). • Eero Saarinen, projectos de mobiliário para a Knoll.
1957	<ul style="list-style-type: none"> • Fundação da Comunidade Económica Europeia (CEE). 	<ul style="list-style-type: none"> • Tratado de Roma, nasce o Mercado Comum. 		<ul style="list-style-type: none"> • URSS, colocado em órbita o Sputnik, primeiro satélite artificial. • Invenção do pacemaker por Ake Senning. 	<ul style="list-style-type: none"> • Inglaterra, Council of Societies of Industrial Design – ICSID. • Frank Lloyd Wright, Museu Guggenheim, Nova Iorque. • Lúcio Costa, plano de Brasília.
1958		<ul style="list-style-type: none"> • Exp. Universal de Bruxelas. • Suécia, Ingvar Kramprad funda o primeiro armazém Ikea. 		<ul style="list-style-type: none"> • Jacques Tati, realiza Meu tio. 	
1959	<ul style="list-style-type: none"> • Cuba, Fidel Castro toma o poder. 			<ul style="list-style-type: none"> • URSS, A sonda Lunik fotografou a face oculta da Lua. 	<ul style="list-style-type: none"> • Inglaterra: Morris Minor, projectado por Alec Issigonis. • É inaugurado o Guggenheim.
1960					<ul style="list-style-type: none"> • Inauguração da nova capital do Brasil, Brasília com projectos de Niemeyer e Lúcio Costa.

1961				<ul style="list-style-type: none"> • URSS, 1.º voo, do homem no cosmos, realizado por Y. Gagarine. • Rafael Garcia Márquez publica <i>Ninguém escreve ao coronel</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Grã-Bretanha, fundação do grupo Archigram e 1.º n.º da revista com o mesmo nome.
1962				<ul style="list-style-type: none"> • França, Lei Malraux de salvaguarda dos edifícios e do s seus envolvimentos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Hans Gugelot, projecto do projecto Carrossel, produzido pela Kodak.
1963				<ul style="list-style-type: none"> • Umberto Eco publica <i>A obra aberta</i>. • Holanda, a Philipps concebe a cassete áudio. 	<ul style="list-style-type: none"> • Fundação do Conselho Internacional de Designers Gráficos – ICOGRADA. • Roger Tallon, projecto do televisor Téléavia, França.
1964	<ul style="list-style-type: none"> • África do Sul, Nelson Mandela é condenado a prisão perpétua. • A África do Sul é excluída dos Jogos Olímpicos. • EUA intervêm oficialmente no Vietname. 	<ul style="list-style-type: none"> • Terence Coran funda o primeiro Armazém Habitat, Londres. 		<ul style="list-style-type: none"> • J. Paul Sartre recusou o Prémio Nobel da Literatura. 	
1965	<ul style="list-style-type: none"> • Abolição da Pena de morte na Grã-Bretanha. 				<ul style="list-style-type: none"> • Isqueiro descartável Dupont.
1966	<ul style="list-style-type: none"> • Manifestações contra os bombardeamentos, pelos americanos, do Vietname. 			<ul style="list-style-type: none"> • Michel Foucault, filósofo francês, publica <i>As palavras e as coisas</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Itália, fundação da Associazione per il Disegno Industriale (ADI). • É criado o departamento de design da associação Fomento das Artes Decorativas – FAD. • Marco Zanuso e Richard Sapper, projecto o telefone Grillo. • Itália, início dos grupos Archizoom e Superstudio.
1967	<ul style="list-style-type: none"> • Che Guevara morre em combate na Bolívia. 			<ul style="list-style-type: none"> • Jacques Tati, realiza <i>Playtime</i>. • Gabriel Garcia Marquez publica <i>Cem anos de solidão</i>. • África do Sul, primeira transpante de coração, efectuado por Christian Barnard. 	<ul style="list-style-type: none"> • Canadá, Exp. Internacional de Montreal. • Morre Johannes Itten (1888-).

1968	<ul style="list-style-type: none"> • França Maio de 68. 		<ul style="list-style-type: none"> • Alemanha, fecho da Escola de Ulm. 	<ul style="list-style-type: none"> • S. Kubrick, realiza 2001 Odisseia no espaço. 	<ul style="list-style-type: none"> • Jacob Jensen é responsável do programa hi-fi para a firma Bang & Olufsen. • Gatti, Paolini e Teodoro, projecto do assento Sacco, Itália.
1969		<ul style="list-style-type: none"> • Primeiro voo do Concorde. 		<ul style="list-style-type: none"> • J. Baudrillard edita <i>O sistema dos objectos</i>. EUA, Neil Armstrong e Edwn Aldrin dão os primeiros passos na Lua. 	<ul style="list-style-type: none"> • Paris, Criação do Centro de Criação Industrial – CCI. • Paris, Exp. Retrospectiva da Bauhaus. • França Armazéns Prisunic, lançamento do mobiliário de baixo custo. • Itália, fundação do grupo Archizoom associati. • Morre M. van der Rohe (1886-).
1970	<ul style="list-style-type: none"> • Chile, S. Allende é eleito presidente da República. 	<ul style="list-style-type: none"> • Primeiro vídeo disco Decca Telefunken. 		<ul style="list-style-type: none"> • Roland Barthes, publica <i>Império dos signos</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Japão, Exp. Internacional de Osaka.
1971		<ul style="list-style-type: none"> • Godfrey N. Hounsfield, projecto do scanner. 		<ul style="list-style-type: none"> • Pablo Neruda ganha o Prémio Nobel da Literatura. 	
1972					<ul style="list-style-type: none"> • França, apresentação do TGV, comboio de alta velocidade
1973	<ul style="list-style-type: none"> • Chile, Pinichet apderou-se poder, Allende foi assassinado. 	<ul style="list-style-type: none"> • Início da comercialização das máquinas de fotocópias ? A firma Bosch inventa o ABS. 			
1975	<ul style="list-style-type: none"> • Espanha: morte de Franco e fim da ditadura. • Independência de Moçambique. • Independência de S. Tomé e Príncipe. • Independência de Angola. 			<ul style="list-style-type: none"> • Encontro americano – soviético no espaço. 	<ul style="list-style-type: none"> • Máquina de barbear descartável Bic.
1976				<ul style="list-style-type: none"> • Morre A. Malraux. • EUA, um engenho explora Marte. 	

1977		<ul style="list-style-type: none"> • Primeira ligação telefónica por fibra óptica. 			<ul style="list-style-type: none"> • H.P. computador portátil. • Inauguração do Centro George Pompidou. projecto de R Rogers e R. Piano.
1978				<ul style="list-style-type: none"> • Paris, no Centro George Pompidou, realização da Expo, 1900-1933. 	
1979		<ul style="list-style-type: none"> • Philips e Sony aperfeiçoam o disco compacto • Sony, primeiro Walkman. 		<ul style="list-style-type: none"> • Paris, no Centro Pompidou, realização da Exp. Paris-Moscovo, 1900-1933. • Primeiro n.º da revista Culture Technique. 	
1980					<ul style="list-style-type: none"> • Grupo Memphis, organizado por Ettore Sottsass. • Giò Piretti. • Giugiaro projecta a máquina fotográfica Nikon F3.
1981	<ul style="list-style-type: none"> • França, abolição a pena de morte. 			<ul style="list-style-type: none"> • No Centro Pompidou realiza-se a Exp. Paris.Paris. 	<ul style="list-style-type: none"> • França, começa a funcionar o TGV.
1982					<ul style="list-style-type: none"> • Primeira máquina fotográfica descartável, produzida pela Fuji.
1983				<ul style="list-style-type: none"> • É identificado o vírus da sida (HIV) pelo prof. Luc Montagnier do Instituto Pasteur. 	<ul style="list-style-type: none"> • Morre Walter Gropius (1897-).

ÍNDICE ONOMÁSTICO

INDICE ONOMÁSTICO

A

- AALTO, Alvar – 41, 42, 73, 76, 85, 147, 210.
- ABELAIRA, Augusto – 173.
- ABREU, Augusto Cancela de – 83.
- ACCIAIUOLI, Margarida – 77, 93.
- AFONSO, Sara – 55.
- AGOSTINHO, Abel – 180.
- AGUIAR, António Augusto de – 108, 250.
- AICHER, Otl – 139, 140.
- ALARCÃO, Maria Adília Moutinho – 174.
- ALBERS, Joseph – 39.
- ALBINI, Franco – 152, 198.
- ALÇADA, Beatriz – 239.
- ALDEMIRA, Varela – 129.
- ALLENDE, Salvador – 136.
- ALFREDO, António – 202.
- ALMEIDA, Bento de – 17, 60, 131, 150, 151, 210.
- ALMEIDA, João Bento de – 180.
- ALMEIDA, Leopoldo de – 63, 129.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de – 93, 129, 130, 131, 151, 181, 268.
- ALVARO, Egídio – 181.
- ALVES, Armando – 129, 239.
- ALVES, Jorge – 135, 207, 211, 216, 217.
- ALVES, Rodrigues – 221.
- AMARAL, Francisco Keil do – 12, 16, 17, 39, 42, 58, 60, 71, 72, 73, 74, 78, 79, 83, 84, 85, 93, 95, 97, 135, 149, 150, 254.
- AMARAL, Francisco Keil do (filho) – 211, 213.
- AMORIM, Gomes de – 88.
- ANAHORY, Eduardo – 43, 58, 97, 98, 103, 151, 154, 160, 173, 196, 204, 212.
- ANDRADE, Carlos Rebelo de – 73, 100.
- ANDRADE, Guilherme Rebelo de – 73, 74, 100.
- ANDRADE, Regina – 166.
- ANGELO – 129.
- ANTÓNIO, Lino – 55, 73, 198, 210, 221, 260.
- ARAÚJO, Jorge – 231.
- ARAÚJO, Roberto – 43, 58, 63, 97, 152, 161, 199, 222, 252.
- ARCO – 83.
- ARISTARCO, Guido – 133.

ARROYO, António José – 110, 111, 112, 113, 114, 115, 220, 221, 251, 260.
ARRUDA, Miguel – 135.
ASPLUND – 76.
ASTI, Sérgio – 136, 168, 170, 180, 182, 187, 214.
ATHOUGUIA, Rui – 154, 155.
AUER, Xavier – 168.
AUGUSTO, Fausto – 236.
AULENTI, Gae – 170.
AURÉLIO, José – 180.
ÁVILA, Margarida – 180.
AZEVEDO, Fernando – 17, 18, 58, 66, 119, 219, 242, 252.
AZEVEDO, Rogério de – 220.

B

BARRADAS, Jorge – 46, 54, 63, 73, 257.
BARROS, Leitão de – 88, 102.
BAYER, Herbert – 38.
BEAR, John David – 224.
BEHRENS, Peter – 33.
BELLATI, Nally – 144.
BELLINI, Mario – 182.
BELMONTE, Ascenso -236.
BENEVOLO, Leonardo – 27, 30.
BERMUDES, Adães – 99.
BERTHOLO, René – 132, 219.
BIGAGLIA, Nicola – 108.
BILL, Max – 140, 141.
BOAVENTURA, Armando – 54.
BOISSIÉRE, Olivier – 142.
BONETTO, Rodolfo – 182.
BONSIEPE, Gui – 136, 138, 141, 211, 269.
BOTELHO, Carlos – 58, 70, 72, 103, 119, 173.
BOTTA, Antonio – 182.
BRANCO, Cassiano – 13, 46, 60, 64, 65, 92.
BRANDÃO, Augusto – 231.
BRANDÃO, José – 207, 211, 216, 231, 239, 242.
BRANDÃO, Salette – 207, 215, 231, 239.
BREUER, Marcel – 63, 85, 160.
BREYNER, Gonçalo de Melo – 54.
BRIOSIA, Fausto – 235.

BRITO, José Maria Brandão de – 87.

BUCHER, Lutero – 25.

BUHOTT, Patrick – 236.

BURDEK, E. Bernhard – 148.

C

CABRAL, Bartolomeu Costa – 131.

CABRAL, Graça Costa – 224.

CABRAL, Manuel Costa – 223, 224.

CABRITA, Júlio Pedro – 200.

CAETANO, Marcelo – 125.

CALAPPEZ, Maria Elvira – 51.

CAMARINHA – 73.

CAMELO, Veloso Reis – 71, 96.

CAMPOS, José de Melo Torres – 165, 172.

CÃNDIDO, José – 229, 230.

CARAÇA, Bento de Jesus – 58.

CARMONA, Oscar Fragoso – 90.

CARRÔLO, Luís – 173, 235, 236, 239.

CARVALHO, Jorge – 231.

CARVALHO, José Maria Cruz de – 13, 17, 150, 153, 158, 159, 169, 170, 192, 194, 197, 198, 196, 200, 201, 242, 262.

CARVALHO, Rio de – 219, 221.

CASTRO, Armando de – 17, 35, 47, 48.

CASTRO, Augusto de – 88, 90, 95.

CASTRO, Celestino – 83.

CASTRO, Fernanda de – 223.

CASTRO, Henrique Osório de – 196, 242.

CASTRO, Jerónimo Osório de – 195, 196, 242.

CASTRO, João Osório de – 196.

CASTRO, Lourdes – 132, 153, 201.

CATITA, A. Sousa – 169.

CEIA, Aurelindo – 231.

CELAN, Germano – 144.

CENSI, Elio – 224.

CESAR, António – 233, 236.

CHAVES, Jorge – 151.

CHAVES, Jorge Matos – 105.

CHAVES, Luís – 102.

CHICÓ, Henrique – 199.

CHURCHILL, Winston – 80.
CID, Bartolomeu – 132.
CID, Jorge – 207, 235.
CID, Pedro – 43, 98, 154, 212.
COELHO, José Dias – 157.
COLE, Henry – 22, 27, 29.
COLIN, Paul – 57.
COLOMBO, Joe – 182.
COLUMBANO – 69.
CONDUTO Fernando, – 180.
CONSTANTINO, João – 85, 170, 180, 181, 187.
CORDOVIL, Assunção – 173, 239.
CORREIA, Norberto – 54.
CORREIA, Rocha – 221.
COSTA, Almeida – 162.
COSTA, António -73.
COSTA, Carlos – 172, 179, 207.
COSTA, Daciano – 13, 17, 19, 59, 66, 97, 98, 120, 149, 150, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 169, 171, 172, 179, 181, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 204, 205, 206, 207, 208, 212, 219, 221, 223, 226, 231, 235, 236, 239, 245, 255, 256, 262.
COSTA, João Bénard da – 103.
COSTA, Lucília Verdelho da – 107, 108.
COSTA, Maria Helena Soares – 156.
COSTA, Orlando da – 242.
COUTO, António do – 71.
COUTO, João – 101, 153, 201.
CRANE, Walter – 114, 115.
CRISÓSTOMO, João -108.
CUNHA, Luísa Alexandre – 73.
CUNHAL, Álvaro – 95.
CUNHAL, Avelino – 83.
CUTILEIRO, José – 161.

D

D. AFONSO Henriques – 90.
D. JOÃO III – 99.
D. JOÃO IV – 90.
D'ASCANIO, Corradino – 143.
DACOSTA, António – 58.
DANTAS, Júlio – 88.

DELGADO, Humberto – 124.
DELTORO, António – 76.
DIAS, Eduardo Afonso – 17, 158, 159, 191,192, 197, 207, 208, 212.
DIAS, Ferreira – 75.
DIAS, Francisco Silva – 78.
DIONÍSIO, Mário – 85, 95, 135.
DOMINGUES, António – 219.
DORFLES, Gillo – 133.
DREIER, Franz – 180.
DREYFUSS, Henry – 39.
DUARTE, Carlos – 154, 181, 182, 186.
DUARTE, Gonçalo – 132.
DUARTE, Teixeira – 62.

E

EAMES, Charles – 42.
EISENSTEIN, Sergei – 133.
ELOY, Mario – 55.
ESCADA, José – 132, 153, 201, 219.
ESPINHO, Conceição – 166.
ESPINHO, José – 171, 204.
ESTALINE, José – 80.

F

FARIA, Estrela – 73, 103.
FEIO, Barata – 73.
FELIPA, Ana – 236.
FERNANDES, Castro – 106, 125, 126, 250.
FERNANDES, José Manuel – 129, 130, 205.
FERNANDO – 236.
FERRÃO, Bernardo – 131.
FERREIRA, Daniel – 236.
FERREIRA, José Gomes – 58.
FERREIRA, Maria Teresa Gomes – 152, 155.
FERREIRA, Paulo – 70, 72, 103, 105.
FERRO, António – 18, 39, 42, 44, 46, 55, 56, 57, 61, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 86, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97,102, 103, 104, 105, 106, 118, 119, 128, 190, 223, 242, 252, 254, 258.
FETEIRA, Tomé – 202.
FIGUEIREDO, Filipe de – 83.

FIGUEIREDO, José de – 99, 100, 101.
FIGUEIREDO, Madalena – 235, 236, 239.
FIGUEIREDO, Tomás Xavier – 173, 219.
FILGUEIRAS, António Lixa – 84, 129.
FIOR, Robin – 235, 236, 239.
FONSECA, Artur Simões da – 71.
FONSECA, Belard da – 62, 64.
FORD, Henry – 31.
FRANÇA, José-Augusto – 53, 54, 56, 57, 65, 68, 69, 81, 82, 94, 102, 133, 135, 181, 222, 264.
FRANCASTEL, Pierre – 133.
FRANCISCO I, 68.
FRANCO, Francisco – 54, 71, 73.
FREITAS, Lima de – 85, 223.
FUSCO, Renato De – 26, 27, 31, 32, 39.

G

GAGARINE, Yuri – 123.
GALAMBA, Carlos – 215.
GAMEIRO, Ruy – 73.
GARCIA, António – 13, 17, 150, 160, 161, 171, 172, 179, 191, 194, 195, 196, 197, 201, 202, 203, 204, 239.
GARCIA, António Ressano – 94, 95.
GARCIA, Felicien – 97.
GARCIA, Fernando – 236.
GARDELLA – 152, 198.
GEDDES, Norman Bel – 39.
GEORGE, Frederico – 38, 43, 95, 97, 98, 120, 130, 149, 152, 153, 157, 160, 161, 171, 172, 173, 190, 191, 196, 197, 198, 199, 204, 208, 219, 221, 231.
GEORGE, João Moura – 207.
GEORGE, José Moura – 199.
GIACOSA, Dante – 143.
GIEDION, Sigfried – 23, 24, 25, 26, 29, 115.
GIL, Bragança – 221.
GODINHO, Januário – 149.
GODINHO, Lucinda – 224.
GOMES, Dordio – 54, 73.
GOMES, José Barros – 180.
GONÇALVES, Nuno – 99.
GONÇALVES, Rui Mário – 84, 181.
GRAÇA, Fernando Lopes – 266.

GRÁCIO, Sérgio – 109.
GROPIUS, Walter – 14, 31, 36, 39, 44, 85, 134, 140, 160, 249.
GROSZ – 55.
GUERRA, Rui – 165.
GUERREIRO, Glória Riso – 156.
GUGELOT, Hans – 140.
GUIDOT, Raymond – 80, 137, 141, 145, 146.
GUILHERME, Paulo – 235.
GULBENKIAN, Calouste – 155.
GULOTTA, Gerald – 180.
GUMMERUS, Olof -168.
GUSMÃO, Artur Nobre de – 152, 219.

H

HAUPT, Albrecht – 45.
HENRIQUES, Lagoa – 199.
HITLER, Adolfo – 94.
HOFFMAN, Josef – 33.
HORTA, Vitor – 30.
HUISMAN, Denis – 146.

I

ITTEN, Johannes – 36.

J

JAVACHEFF, Christo – 132.
JOLLAN, Françoise -146.
JONES, Burne – 114, 115.
JORGE, Pedro – 199.

K

KEIL, Maria – 58, 73, 83, 97.
KEMP, Tom – 27.
KORRODI, Ernesto – 108.
KRADOLFER, Fred – 13, 18, 42, 43, 57, 58, 70, 72, 98, 160, 161, 190, 196, 252.

L

LACOMBE, Roberto – 93.
LAGE, Francisco – 103.
LANHAS, Fernando – 84.

LAPA, Manuel – 97, 103, 105.
LAPA, Querubim – 99, 151, 221.
LAPA, Vasco – 207.
LE CORBUSIER – 85, 146, 219.
LEAL, Manuel João – 85, 186, 233, 236.
LEIRIA, Ninita – 236.
LEMOINE, Bertrand – 71.
LEMOS, Luísa – 236.
LEONOV. Aleksei – 124.
LESSING – 112.
LIBÓRIO, Fernando – 239.
LIMA, Ávila de – 199.
LIMA, Viana de – 84, 129.
LINO, Raul – 13, 16, 42, 44, 45, 46, 60, 71, 74, 93, 97, 135, 248.
LISBOA, Maria Helena – 110, 114, 221.
LOBO, Vasco – 186.
LOOS, Adolf – 144.
LOPES, Fernão – 91.
LORD QUEENSBERRY – 180.
LOURENÇO, Eduardo – 11, 117.
LUÍS, Francisco Madeira – 50.

M

MACARA, Cristóvão – 179, 207, 236.
MACEDO, Diogo de – 54.
MACEDO, Jorge – 91, 92.
MACEDO, Raúl – 209.
MAENZ.Paul – 30.
MAGISTRETTI, Vico – 182.
MAIA, Canto da – 54, 73.
MAIA, Faria – 62.
MALDONADO, Tomás – 30, 31, 33, 34, 138, 139, 140, 141, 144, 145, 249, 268.
MALRAUX, André – 145, 146.
MALTA, Eduardo – 73.
MANAÇAS, Afonso – 209.
MANAÇAS, Vitor – 100, 153, 154, 176, 179, 180, 195, 231, 235, 236, 239.
MANDINI-MORETTI – 168.
MANFRED, A. Z. – 80.
MANTA, Abel – 54, 58, 73.
MANTA, João Abel – 173.

MANUELA – 236.
MARCOLLI, Atilio – 224.
MARI, Enzo – 136.
MARINHO, José Eduardo – 180.
MARQUES, Bernardo – 13, 42, 46, 55, 56, 58, 69, 70, 72, 97, 105, 119, 161, 173, 190, 252, 257.
MARQUES, Ofélia – 55, 58.
MARQUES, Tertuliano – 54.
MARQUES, Virgílio – 180.
MARTINS, Gabriela – 270.
MARTINS, João Paulo – 197.
MARTINS, Manuel Costa – 223.
MATEIRO, Júlio – 180.
MATOS, António Amaro de – 166.
MATOS, Luís Salgado de – 167.
MATOS, Maria Helena – 165, 170, 173, 195, 235, 243, 244.
MATOS, Norton de – 86, 128.
MATTOSO, José – 17.
MEIKLE, Joffrey L. – 39.
MELLO, Thomaz – 43, 46, 58, 70, 72, 96, 98, 103, 105, 152, 161.
MELO, A. Sampaio – 162.
MELO, Armando – 214, 215.
MELO, Daniel – 103.
MELO, Fontes Pereira de – 110.
MELO, Manuel Alvarez de – 180.
MELO, Sá e – 88.
MENDES, José M. Amado – 250.
MENDES, Manuel – 58, 95.
MENDONÇA, Maria José de – 101, 152, 153, 156, 173, 201.
MENEZ – 99, 151.
MEURER, Bernd – 139, 140.
MEYER, Hannes – 37, 140.
MICHELET – 12.
MIGUEIS, José Rodrigues – 58.
MIGUEL, Margarida – 233, 236.
MILLET, Catherine – 37, 147.
MOHOLY-NAGY, László – 36, 38.
MONA, Pedro – 216.
MONTALVOR, Luís de – 97.
MONTEIRO, Adolfo Casais – 95.

MONTEIRO, Luís Stau – 173.
MONTEIRO, Pardal – 46, 60, 65, 71, 92.
MONTEZ, Paulino – 70, 71.
MOREIRA, Júlio – 19.
MOREIRA, Manuel – 132, 191, 209, 230.
MORRIS, William – 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 46, 114, 115, 121, 144, 190, 191, 247, 249.
MOTA, Maria Manuela – 156.
MOUTINHO, Virginio – 135.
MUNARI, Bruno – 210, 223.
MUSSOLINI, Benito – 40, 68, 95.
MUTHESIUS, Hermann – 29, 33, 34, 35, 144.

N

NAMORA, Fernando – 85.
NAMORADO, Joaquim – 85.
NAPOLEÃO – 68.
NAVARRO, Emídio – 108, 109.
NEGREIROS, Almada – 45, 54, 58, 95.
NELSON, George – 42, 160.
NERY, Eduardo – 223, 224.
NEUMANN, Cláudia – 143.
NEVES, Fausto Biosa – 233.
NIZZOLI, Marcello – 143, 169.
NOBLET, Jocelyn de – 123.
NOGUEIRA, José Pinto – 207.
NOGUERA, Rolando Sá – 157, 158, 190, 219.
NOVAIS, Mário – 58, 63.
NUNES, Adelino – 71.
NUNES, Emmerico – 70, 72, 97.

O

Ó, Jorge Ramos do – 70.
O'NEIL, Alexandre – 173.
OLBRICH, Joseph – 33.
OLIVEIRA, António Pedro – 233, 236.
OLIVEIRA, Carlos de – 85.
OLIVEIRA, Leonor – 236.
OLIVEIRA, Luís Filipe – 221.
OLIVEIRA, Mário de – 181.
ORTIGÃO, Ramalho – 248.

P

- PACHECO, Duarte – 94.
PACHECO, Jorge – 207, 215, 216, 231.
PACHEKO, José – 54.
PALLA, Vitor – 17, 60, 131, 150, 151, 209, 210, 258.
PALLAVICINO. Cesare – 143.
PARENTE, Guilherme – 235, 236.
PATRAQUIM, Luís – 213.
PATRICK, George – 143.
PAULA, Rui Mendes – 186.
PAVIA, Manuel Ribeiro de – 83.
PAXTON, Joseph – 26.
PEDRO, António – 56, 95.
PEREIRA, Nuno Teotónio – 53, 84, 130, 131.
PERNES, Fernando – 181.
PESCE, Gaetano – 224.
PESSOA, Alberto – 154.
PETAIN – 68.
PEVSNER, Nicolaus – 28, 133.
PICASSO, Pablo – 76, 219.
PINA, Manuel – 207.
PINHEIRO, Costa – 132.
PINHEIRO. Jorge – 129.
PINTÃO, Romão – 158.
PINTO, Espiga – 158, 180.
PINTO, Raul Santiago – 152.
PIRES, José Cardoso – 173.
POMAR, Júlio – 83, 85, 219.
POMPIDOU, Georges – 145.
PONTI, Gio – 40.
PORTAS, Nuno – 60, 61, 76, 99, 130, 134, 135, 149, 150, 151, 174, 175, 183, 184, 185, 186, 225, 257, 260, 261.
PORTINARI, Cândido – 93.
PUDOVKINE – 133.

Q

- QUADROS, António – 223.

R

- RALHA, Luís – 159, 207, 210.
- RAMALHO, António Magalhães – 165, 168, 169.
- RAMALHO, Raul Chorão – 83, 84, 149.
- RAMOS, Carlos – 46, 54, 58, 59, 60, 73, 92, 129, 130.
- RAPOSO, Francisco – 236.
- REIS, António – 125.
- REIS, Carlos – 68, 82, 86.
- REIS, Cristina – 166, 170, 173, 176, 195, 199, 207, 212.
- REIS, Margarida – 166, 173, 176, 195.
- REIS, Vítor Manuel – 180.
- RESENDE, Júlio – 99.
- REULAEUX, F. – 25, 29, 112, 115.
- RIBEIRO, Hintze – 110.
- RIBEIRO, José Sommer – 153.
- RIBEIRO, Rogério – 17, 120, 132, 154, 182, 191, 207, 209, 210, 214, 219, 226, 227, 229, 230, 231, 239, 266.
- RICARD, André – 10, 147, 148, 233, 268.
- RIGOT, Robert – 180.
- RITA, Daniel Santa – 186.
- RITA, José Santa – 152.
- RIVERA, Primo de – 68.
- ROCHA, Carlos – 59, 211.
- ROCHA, Carlos (filho) – 58, 59, 197, 211, 212, 236, 239.
- ROCHA, José – 13, 18, 42, 46, 57, 58, 59, 70, 72, 119, 161, 190, 211, 252.
- ROCHA, Selma – 58.
- RODOLFO, João de Sousa – 64.
- RODRIGUES, António Jacinto – 14, 36, 39.
- RODRIGUES, José – 129.
- RODRIGUES, Luís F.– 180.
- RODRIGUES, Manuel – 43, 98, 152, 171, 173, 204.
- RODRIGUES, Manuel Ferreira – 250.
- RODRIGUES, Sebastião – 43, 98, 133, 152, 173, 208, 239, 242, 258.
- ROGER, Ernesto – 81, 142, 269.
- ROHE, Mies van der – 38, 190.
- ROOSEVELT – 80.
- ROSA, Alda – 166, 170, 173, 207, 235, 236.
- ROSA, Artur – 223.
- ROSA, F. Gomes – 174.
- ROSAS, Fernando – 15, 124, 125, 126, 167.

ROSSI, Aldo – 134, 170.

ROXO, Carlos – 130, 132, 151, 191, 209, 230.

RUSKIN, John – 27, 31, 46, 191, 249.

S

SAARINEN, Eero – 42.

SAARINEN, Liel – 42.

SALAZAR, António Oliveira – 68, 75, 77, 78, 82, 86, 88, 90, 94, 100, 104, 118, 124, 125, 126, 190.

SAMPAIO, Jorge – 239.

SANTA-BARBARA, José – 159, 166, 170, 207, 212, 213, 214, 239.

SANTA-RITA – 45, 54.

SANTOS, Américo Ramos dos – 127.

SANTOS, José Júlio Andrade dos – 134.

SANTOS, Júlio – 73, 221.

SANTOS, Oterelo dos – 235.

SANTOS, Rui Afonso – 243, 244.

SAPORITI, Teresa – 180.

SARAIVA, José Hermano – 125.

SARPANEVA, Timo – 169.

SATUÉ, Enric – 57.

SAWITCH, Selma – 57.

SCARPA, Carlo Tobia – 152, 182, 198.

SCHOLL, Hans -139.

SCHOLL, Inge – 139.

SCHOLL, Sophie – 139.

SEGURADO, António – 207.

SEGURADO, João – 199, 207.

SEGURADO, Jorge – 12, 39, 42, 44, 54, 55, 58, 60, 71, 76, 79, 96, 103.

SEIXAS, Fernando – 163, 182, 183, 184, 192, 197, 242, 262.

SEMPER, Gottfried – 112.

SEQUEIRA, Gustavo Matos – 88.

SÉRGIO, Eduardo – 166, 170.

SERRA, Maria Amélia – 180.

SERRÃO, Joel – 12, 17, 21, 87, 106, 270.

SERRURIER-BOVY – 30.

SERT, José Luís – 76.

SEZERDELLO, Leonor – 236.

SILVA, F. Gomes da – 99.

SILVA, Américo – 239.

SILVA, António Sena da – 13, 17, 19, 64, 65,66, 120, 150, 157, 159, 160, 161, 162, 173, 175, 176, 178, 179, 181, 182, 190, 191, 193, 194, 195, 197, 198, 201, 202, 203, 208, 219, 221, 223, 236. 239, 259.

SILVA, Cristino – 13, 16, 46, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 71, 92, 129.

SILVA, Francisco Conceição – 16, 17, 83, 84, 131, 150, 152, 157, 161, 192, 193, 204, 208, 210, 222, 223.

SILVA, Pedro Emauz – 234, 235, 236.

SILVEIRA, Fradesso da – 250.

SILVEIRA, Joel – 124.

SIMÕES, João – 96.

SMITH – 73.

SOARES, António – 54, 73, 257.

SOTOMAYOR, Maria Zita – 235

SOTTASS, Ettore – 182.

SOUSA, Cavaleiro e – 250.

SOUSA, Eduardo Trigo de – 224.

SOUSA, João David – 200.

SOUSA, José Ernesto de – 82, 83, 181.

SOUSA, Rocha de – 181, 227.

SOUSA, Teresa de – 153, 201.

SOUTINHO, Alcino – 156.

SOUTO, Maria Helena – 226, 244.

SOUZA-CARDOSO, Amadeu – 45, 54, 69.

T

TAÍNHA, Manuel – 61, 84, 85, 88, 92, 130, 131, 132, 223.

TALLON, Roger – 146, 147, 169.

TAMAGNINI, Margarida – 221.

TAVARES, Cristina de Sousa Azevedo – 222, 223.

TAVARES, Nuno – 83.

TAVARES, Salette – 181.

TAVEIRA, Tomás – 203.

TÁVORA Fernando – 84, 129, 131, 132, 156.

TEAGUE, Walter – 39.

TEIXEIRA, Luís – 56.

TELMO, Cottinelli – 54, 55, 58, 59, 73, 88, 92, 93, 96.

TELO, António José – 49.

TERRA, Ventura – 44.

TERRAGNI, Giuseppe – 40.

THONET – 31.

TISE, Suzanne – 32.
TOJAL, Carlos – 132,191, 209, 230.
TOSTÕES, Ana – 85, 150.
TOUSSAINT, Michel – 151.
TRIGOSO, Falcão – 220.

V

VALENTE, João Gouveia – 180.
VASCONCELOS, Joaquim de – 248.
VASCONCELLOS, José Leite de – 104.
VELDE, Henry van de – 30, 31, 33, 34, 144, 249.
VERONEZI, GIULIA – 40.
VESPEIRA, Marcelino – 219, 266.
VIANA, Eduardo – 45, 54.
VIANA, Maria Teresa Pereira – 24.
VICENTE, Arlindo – 95.
VICENTE, Manuel – 130.
VIEIRA, Álvaro Sisa – 129, 132, 151.
VIEIRA, João – 132.
VIEIRA, Jorge – 99, 157, 172, 190, 207, 219, 221, 222.
VIÉNOT, Jacques – 146.
VIENOT, Henri – 168.
VOSS, Jan – 132.

W

WEIMER, Gunter – 188.
WHITE, Edward – 124.
WHITE, James Noel – 168.
WIRKKALA, Tapio – 147, 169, 180.
WRIGHT, Frank Loyd – 144.

Z

ZEIGER, Marine – 236.
ZANUZO, Marco – 182.
ZEVI, Bruno – 28, 41, 76, 155.

SIGLAS UTILIZADAS NO TEXTO

AAFA-UT L – Associação Académica da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa

ADI – Associazione per il Disegno Industrial

APAI – Associação Portuguesa de Arqueologia Industrial

APD – Associação Portuguesa de Designers

C.M. – Câmara Municipal

CCI – Centre de Criation Industrielle

CEE – Comunidade Económica Europeia

CPD – Centro Português de Design

EADAA – Escola de Artes Decorativas António Arroio

EBAL – Escola de Belas-Artes de Lisboa

EFTA – Associação Europeia de Comércio Livre

EGAP – Exposição Geral de Artes Plásticas

ESBAL – Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa

ESBAP – Escola Superior de Belas-Artes do Porto

ETP – Estúdio Técnico de Publicidade

FAUP – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

FA-UTL – Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa

FBA-UL – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

FCSH-UNL – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa.

FFE – Fundo de Fomento de Exportação

FIL – Feira das Indústrias de Lisboa

FOC – Fábrica Osório de Castro

ICAT – Iniciativas Culturais Arte e Técnica

ICEP – Investimento Comércio e Turismo de Portugal

ICSID – International Council of Industrial Design

ICS-UL – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial

IPE – Instituto de Participações do Estado

IST – Instituto Superior Técnico

LNEC – Laboratório Nacional de Engenharia Civil

MEC – Ministério da Educação e Cultura

MNAA – Museu nacional de Arte Antiga

MUD – Movimento de Unidade Democrática

ODAM – Organização dos Arquitectos Modernos

ONU – Organização das Nações Unidas

PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado

SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes

SNI – Secretariado Nacional de Informação

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

UAM – Union dês Artistes Modernes